



Pedagogia das Máscaras

Reflexões sobre o ensino das Máscaras na formação do professor/ator da UFAL

Emerson Douglas Alves de Lira¹

Resumo: Este artigo tem como fonte de inspiração a pesquisa das máscaras e suas vertentes na educação, proporcionando uma análise sobre o seu potencial pedagógico. O relato da construção do ator me levou a investigar a formação teatral, com o objetivo de direcionar o olhar para a formação inicial de professores e do ator no processo de descoberta, a partir de exercícios e jogos cênicos.

Palavras-chaves: Formação. Máscara. Pedagogia. Teatro.

Este trabalho tem por objetivo relatar minha jornada com as máscaras, da qual retiro importantes momentos de registro e experiências pessoais. São olhares que nos direcionam para uma reflexão que permeia o ensino do Teatro na Universidade Federal de Alagoas e na Escola Técnica de Artes. Devo dizer que efetuei este estudo para desenvolver uma pesquisa, um estudo teórico e prático da linguagem teatral da *Commedia dell'Arte*, visando complementar a formação do ator pedagogo através da investigação da linguagem e da Pedagogia das Máscaras.

Em 2014, integrei um projeto de pesquisa e extensão, com colegas do curso, de períodos diferentes. Tínhamos o desejo de pesquisar a Máscara. Convidamos então o Professor Dr. Ivanildo Piccoli² para nos orientar. Após um período de estudo, foi

¹ Aluno do curso de Teatro Licenciatura UFAL.

² Ator, artista circense, encenador e professor universitário. Fez o curso de Interpretação e Artes Cênicas da Escola Livre de Teatro de Santo André-SP (1993). É graduado em Educação Artística-Artes Cênicas pela Universidade São Judas Tadeu (USJT) (1999), e Pós-Graduado (*lato sensu*) em Teatro pela mesma Universidade (2001). Cursou mestrado (2014) e doutorado (2018) na Unesp/SP. Em outubro de 2012, tornou-se professor efetivo da Universidade Federal de Alagoas (Ufal), *Campus* Maceió,

proposto ao grupo transformar esse desejo de pesquisa em grupo de extensão. Aprovado o projeto de pesquisa, Nós&Quiproquós³ foi desenvolvido no Espaço Cultural A. C. Simões, onde acontecem as aulas dos cursos de Artes da graduação e dos cursos técnicos.

O trabalho consiste na análise, registro e execução do projeto *Commedia dell'Arte*, aprovado pelo programa “Vivência de Arte” em 2014 e renovado em 2015 pela Universidade Federal de Alagoas – Ufal. Inicialmente, o edital com o qual o grupo foi contemplado teria duração de oito meses, porém o departamento da Pró-Reitoria Estudantil da “Vivência de Arte” prorrogou-o por mais quatro meses. O projeto passou a ter, portanto, a duração de um ano. A aprovação do grupo de pesquisa no programa “Vivência de Arte – Ufal” fortaleceu as atividades que já estavam sendo desenvolvidas neste projeto de extensão.

O grupo Nós&Quiproquós seguiu uma pedagogia totalmente inspirada no processo pedagógico utilizado na escola de Lecoq⁴. Trata-se de um processo técnico do uso da máscara, da corporalidade e de uma sequência do uso das máscaras, a saber: Máscara Neutra, Máscara Larvária, Máscara Inteira Expressiva, Meia Expressiva, Máscara da *Commedia dell'Arte*. Nos estudos com as máscaras pudemos vivenciar as Máscaras Balinesas-Bondrés pelo olhar dos estudos de Ivanildo Piccoli para as máscaras orientais.

O grupo participou de dois eventos internacionais no ano de 2014: a 2ª edição do Palhaçaria Feminina – Festival Internacional de Palhaças do Recife, no qual fez um curso de Bufonaria com Luciana Viacava⁵, uma residência artística com Enrico Bonavera⁶ e o curso da Pós-Graduação da Unesp – Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, denominado “*La Commedia dell'Arte e il comico di piazza dei*

ministrando disciplinas teóricas e práticas de Artes Cênicas. Atualmente **acha-se no** Pós-doutorado pela ECA/USP **com a temática** Pedagogia das Máscaras Cênicas no Brasil.

3 O quiproquó é uma fonte inesgotável de situações cômicas e por vezes trágicas. “O quiproquó é uma situação que apresenta ao mesmo tempo dois sentidos diferentes [...]. Aquele que lhe é atribuído pelos atores [...] e o que é lhe dado pelo público” (BERGSON apud PAVIS, 2011, p. 319).

4 Jacques Lecoq (1921-1999) foi ator, mímico e professor de arte dramática. Partindo de sua experiência corporal que adquiriu como ginasta esportista e professor de educação física **e das** atividades que desempenhou no início de sua carreira profissional, interessou-se mais tarde pelo corpo como instrumento da interpretação e expressão **do ator, e investigou** maneiras para predispor-lo a assumir diferentes atitudes exigidas pelos mais diversos tipos de personagens e propostas cênicas. Em 1956, fundou a Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq, onde sistematizou **suas pesquisas, criando** um dos métodos mais inovadores e eficientes de treino de atores.

5 Luciana Viacava: atriz, palhaça, diretora, professora e preparadora de atores, desde 1995 tem sua pesquisa voltada para o Teatro Cômico e Gestual. Estudou no Teatro Escola Célia Helena em São Paulo, na *École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq* em Paris e na *Kiklos Scuola* em Padova/Itália. Trabalha com preparação corporal, de máscara, palhaço e de bufão para atores em diversas companhias. Foi professora de Teatro Físico no CEFAC e do Curso de Humor da SP Escola de Teatro.

ciarlatani tra Cinque e Settecento”, com a participação de todos integrantes do grupo, ministrado pelo Prof. Dr. Roberto Tessari⁶, um dos principais especialistas no que diz respeito ao registro histórico sobre a teatralidade italiana e a *Commedia dell’Arte*.

A participação nesses eventos internacionais trouxe para o grupo não só o privilégio de estar diante desses (as) mestres (as) e juntos com eles (as) experimentar no corpo tais práticas. Ademais, ouvir histórias nos possibilitou entender essas práticas e como gerava espetáculos, bem como construir nosso espetáculo, a aula-espetáculo e o Filé Teatral. O espetáculo que o grupo pôde construir a partir da viagem para São Paulo, intitulado “Bater as Botas”, foi apresentado na semana do 1º Colóquio – Filé Teatral, onde contamos com uma programação rica, repleta de nomes renomados na pesquisa e no ensino da Máscara.

O grupo seguia suas pesquisas, experimentando passo a passo o treinamento contínuo, feito com o intuito de transpor a vida cotidiana e instaurar outra ordem a partir do lúdico, o que nos auxiliou a desenvolver processos metodológicos de aquecimentos e alongamentos em grupo, todos voltados à energia e ao pré-dramático, processo anterior ao vestir da máscara. Seguindo uma interpretação, ou uma pré-expressividade em que se buscava uma compreensão que até então não “pensávamos” em atingir pelas demandas de energias, entrávamos em sala tranquilos e saíamos exaustos, devido à entrega dos colegas ao exercício, como nos exigia Eugênio Barba⁷.

Damos à palavra “energia” muitos significados concretos. Etimologicamente, energia significa “estar em ação, em trabalho”. Como pode, então, o corpo do ator bailarino estar em trabalho num nível pré-expressivo? Que outras palavras poderiam substituir o termo “energia”? (BARBA, 1995, p. 10).

Barba discorre sobre o que é energia:

O conceito de energia (energia = força. eficácia. de én-ér-gon, em trabalho) é um conceito óbvio e difícil. Podemos associá-lo ao ímpeto externo, ao grito, ao excesso de atividade muscular e nervosa. Mas ele também se refere a algo íntimo, algo que pulsa na imobilidade e no silêncio, uma força retida que flui no tempo sem se dispersar no espaço. (BARBA, 1995, p. 81).

⁶ Roberto Tessari nasceu em Pinerolo (Torino), em 1943. Professor aposentado da Universidade de Torino, é ensaísta, dramaturgo, redator da revista "Il castello di Elsinore" e codiretor da coleção de estudos sobre espetáculo “Caverna e Skene”, pela Edizioni Tecnico Scientifiche di Pisa; “Studi di storia del teatro e dello spettacolo”, pela Costa & Nolan (Genova); e “Maschere dell’immaginario”, pela Pacini Fazzi (Lucca).

⁷ Eugenio Barba nasceu em Brindisi, a 29 de outubro de 1936. É um autor italiano, pesquisador e diretor de teatro. Fundador e diretor do *Odin Teatret*, criador do conceito da Antropologia Teatral, fundador e diretor do *Theatrum Mundi Ensemble* e criador da ISTA (*International School of Theatre Anthropology*).

Assim foram nossos trabalhos. Utilizávamos um princípio pré-dramático que é fundamental nessa metodologia: nossa concentração energética nos exercícios de roda, em grupo ou individualmente. Cada um buscava entender e transpor tudo o que sentia no corpo através dos gestos. Os exercícios de roda, nos quais a energia era lançada e expressa no jogo, com toda sua capacidade para realizar e estabelecer trocas. Isso somente ocorre quando uma força se manifesta em movimento num espaço em que todos trabalham unidos, buscando o mesmo objetivo.

Muitos desses jogos de roda nos facultaram a consciência da amplitude, vital para a formação do ator. A maneira pela qual essa potência é moldada num contexto com o mais simples dos gestos pode estar em cena. Os exercícios de aquecimento visam desenvolver o espírito de jogo e a ludicidade.

Barba nos conduz a uma melhor compreensão sobre o treinamento ligado à energia:

Durante o treinamento, o ator ou atriz pode modelar, misturar, explodir e controlar suas energias, deixá-las ir e jogar com elas, como algo incandescente que, não obstante, é controlado. Com precisão fria. Usando os exercícios de treinamento, o ator testa a habilidade para adquirir uma condição de presença total, uma condição que terá de encontrar novamente no momento criativo da improvisação e da representação. (BARBA, 1995, p. 246).

Os trabalhos com o coletivo, jogos com corda, bola ou outros objetos, nos põem num estado muito familiar à criança e nos transporta a um corpo dilatado. Neste estado de presença física tanto nos gestos como no corpo, verifica-se a essência do que é pré-expressivo, da ação antes da ação, o suspiro suspenso, que inclui um nível de expressão percebido como a contínua mutação que o grupo vem construindo ao longo dos encontros.

O corpo dilatado é um corpo quente, mas não no sentido emocional ou sentimental. Sentimentos e emoções são apenas uma consequência tanto para o ator como para o espectador. O corpo dilatado é acima de tudo um corpo incandescente, no sentido científico do termo: as partículas que compõem o comportamento cotidiano foram excitadas e produzem mais energia; sofreram um incremento de movimento. Separam-se mais, atraem-se e opõem-se com mais força num espaço mais amplo ou reduzido. (BARBA, 1995, p. 54).

Neste sentido, acredito ser impossível sair transformado de um processo de trabalho antes de colocar a máscara; e isso não ocorre por uma composição gestual, senão por uma troca constante de energia. Passamos por vários processos de

reconhecimento, nos quais pudemos compreender o espaço em que estávamos, saindo de um corpo conhecido e indo até um nível “pré-expressivo”. Para isso, buscamos limpar o nosso corpo.

Para Yoshi Oida⁸, “se considerarmos esse ponto de vista, limpar não é simplesmente uma preparação para trabalhar. A palavra ‘preparação’ sugere que a etapa seguinte é a mais importante. Não é esse o caso. A ação de limpar já é útil por si mesma” (2001, p. 26). E foi nesse preparar o corpo, limpando-o, que iniciamos os experimentos com o uso da máscara.

Ana Maria Amaral, ao refletir sobre este momento inicial com a máscara, ressalta “a diferença que existe entre colocar a máscara no rosto e colocar o rosto na máscara; colocar o rosto na máscara significa sair de si e entrar no desconhecido” (AMARAL, 2002, p. 47). Jacques Lecoq, influenciado por Copeau, aprofundou a técnica. A dinâmica desses fluxos determina também a utilização da máscara neutra na formação de atores, um princípio inovador que significou um modo de morte para o teatro vigente, gerando uma disponibilidade que confere diferentes qualidades e nos afasta daquilo que Lecoq considera ser a neutralidade, como um olhar da criança sobre o mundo da nossa consciência, para nos fazer entrar no universo do jogo da imaginação criativa e do risco.

Uma máscara neutra, como todas as outras máscaras, aliás, não pode aderir ao rosto. Tem de conservar certa distância do rosto, pois é justamente com essa distância que o ator pode verdadeiramente jogar. Também é preciso que ela seja ligeiramente maior do que o rosto. A dimensão real de um rosto, que se encontra, por exemplo, nas máscaras mortuárias, não facilita o jogo nem sua força expressiva. Essa observação é válida para todas as máscaras. (LECOQ, 2010, p. 69).

Nossas máscaras seguiam esse critério de não se adequar ao rosto. Além de possuírem um mau cheiro de suores anteriores aos nossos, o incômodo de não caber no rosto foi tomado por uma energia corporal nos exercícios em que pude senti-las. “A máscara neutra, cada um sente o que pertence a todo mundo, e é aí que as nuances aparecem com força. As nuances não vêm dos personagens, pois não existem, mas das diferenças de qualquer natureza entre as pessoas que interpretam” (LECOQ, 2010, p. 75).

⁸ Yoshi Oida nasceu em Kobe, em 1933. Ator, diretor e autor japonês radicado em Paris, teve formação no teatro tradicional japonês. Integrou o grupo de Peter Brook, participando de seus espetáculos mais importantes.

Esta opção de controle passa por uma preparação que é decisiva. Acredito que a partir daqui começamos a realizar treinamentos específicos para reverberar toda a energia que ela pede, pois a máscara é um dispositivo que exige um voo maior a fim de realizar uma experiência que transcende a lógica puramente racional, focalizando prioritariamente a linguagem física. Nós, intérpretes que utilizamos máscaras inteiras e iniciamos com a Neutra, seguimos com as máscaras Larvárias, Inteira Expressiva, Balinesas e da *Comédia dell'Arte*.

Todas essas estratégias de composição e interpretação, para utilizar as máscaras, foram gradativamente desenvolvidas ao longo dos encontros, por meio de exercícios específicos. A máscara nos impõe a fusão entre os saberes e suas nuances inconscientes; os controles conscientes durante seu uso se relacionam também com o nosso “aperfeiçoamento”.

O uso contínuo da máscara nos leva a uma improvisação teatral, uma vez que só permite um nível de representação que se distancie de tudo o que é cotidiano. Isso significa que esse ator fez uma opção por um trabalho que lida com a capacidade de criação e composição dos intérpretes no mesmo momento em que a cena está acontecendo.

É importante destacar que a todo o momento dentro dos experimentos com as máscaras fomos provocados pela necessidade imediata de fazer algo. O trabalho com as máscaras compreendia um aprendizado gradativo, que partia da criatividade e ia até a dramatização. Um determinante para vestirmos e tirarmos uma máscara do rosto, expresso no momento de ajustar o elástico no alto da nuca.

Contudo, não se podem ignorar todos os outros elementos do jogo, tampouco perder o que existe de essencial no ato de agir e reagir. “Esses treinamentos baseavam-se em improvisações, que tinham como principais temas os quatro elementos da natureza, a dinâmica dos animais e situações que envolviam ações humanas. Os alunos partiam da observação do real para representar” (LOPES, 1991, p. 34).

O objetivo desses treinamentos era realizar as mais diversas experiências e experimentações como se estas conduzissem a que nos dispuséssemos a abrir mão de sua natureza própria, perdendo o rosto para sermos outras pessoas e viver outras aparências.

Para isso tínhamos algumas regras: ajustarmos a máscara no rosto, construirmos um corpo diferente do comum, virarmo-nos para o público, valorizarmos o primeiro impacto do espectador ao ver a máscara, agora não mais como um objeto,

porém como um ser vivo. Trata-se de abrir mão de si mesmo para melhor se conhecer. Neste “passar de um caminho a outro com a ilusão de acumular experiências e ampliar o horizonte da própria técnica” (BARBA, 1994, p. 28), abrem-se tantas frentes que a expressividade fica limitada a recursos que, por falta de aprofundamento e enraizamento no próprio artista, tornam-se destaques.

Neste momento, o aluno deveria observar todo o seu corpo, tomando consciência de cada gesto na busca de autoconhecimento, como uma prática que despersonaliza.

De acordo com Lecoq:

[...] O jogo da atuação não pode estabelecer-se além do que em reação com o outro. Tem de fazer-lhe compreender este fenômeno essencial: reagir é fazer evidente a proposta do mundo exterior. O mundo interior se revela por reação as provocações do mundo exterior. Para atuar não serve de nada buscar em si a sensibilidade, suas recordações, o mundo de sua infância. (LECOQ, 2003, p. 52).

Com a máscara, a verossimilhança deve ser completa; ela se manifesta num aparente caos de imagens e percepções sobrepostas que se organizam a partir de uma lógica. É eficaz desde o primeiro momento em que é colocada no rosto para a atuação, de acordo com a personalidade do artista, para desenvolver as habilidades dos intérpretes. Mas também em cena, como opção de linguagem, com a sua carga de conhecimentos subliminares, intelectuais, sensoriais e imagéticos.

Há um preenchimento proporcionado pela energia ao colocar a máscara. Creio que este entusiasmo surja, em grande parte, pelas possibilidades expressivas que a máscara promove à teatralidade buscada nos exercícios. A máscara aponta um caminho libertador, no sentido de que os “formatos” e as pré-concepções corporais dão espaço para o que se apresenta vivo naquele instante. Conduz, muitas vezes, com uma incrível rapidez, a estados de presença cênica eficiente, próximos aos estados de transe, em que os atores percebem, claramente, que se distanciam das suas características pessoais recorrentes e adentram, com grande presteza, na esfera do jogo especificamente teatral que a máscara propicia. Todas essas funções ficam gravadas em nós e formam a nossa experiência. Isso nos torna seres únicos.

A experiência nos torna únicos; tal singularidade não serve às máscaras. Contudo, a própria vivência com a máscara é uma experiência. Portanto, ao falar sobre as exigências iniciais que se espera de quem veste a máscara, necessita-se do olhar da criança para tanto.

Ana Maria Amaral anota:

O momento em que se toma uma máscara que está sobre uma mesa, para colocar o rosto em sua parte côncava, é o início de sua passagem da máscara objeto para a máscara orgânica, ponto inicial de sua animação [...]. Depois que os atores escolhem as máscaras, precisam de um tempo para se acostumar a elas, para passar ao estágio do ator em máscara, quando então a unidade máscara/ator torna-se realidade. Neste momento, o ator deve começar um relaxamento e, para isso, pode traçar um círculo de giz à sua volta, sentar-se e aí permanecer por algum tempo de olhos fechados. O ato de traçar o círculo de giz ao redor de si é um ritual que separa o estar em si e o estar em máscara, é uma preparação para se abrir espaço, criar dentro de si um vazio. É um momento importante para o início do trabalho. Momento interior neutro. (AMARAL, 2002, p. 47).

Ao examinar a maior parte do texto acima, longe de afetações ou individualismos, percebe-se a importância dada tanto ao momento do primeiro contato visual como ao ato de vestir a máscara no rosto. Desprovido do rosto e da palavra, com o ser mascarado privado de suas particularidades, o ator tem seu corpo, muitas vezes, a partir da elaboração de uma sistemática detalhada, como o único instrumento. Presta-se a uma melhor apreciação da essência das ações e reações para levá-lo até o silêncio, que põe à prova a verdade da atuação, tendente à codificação. Sem o rosto para expressar as situações, fica a cargo do corpo toda a responsabilidade da fala, e até o menor dos movimentos torna-se não só perceptível como, às vezes, determinante.

De um modo geral, os exercícios não produziram um resultado final com qualquer acabamento estético, contudo permitem que o ator desperte sua consciência para a necessidade da pesquisa corporal. Portanto, uma boa máscara é um veículo que determina ao ator os códigos de expressão e ao mesmo tempo lhe proporciona ressignificar seus gestos – como a respiração, que pode determinar ritmos e intenções no que se propõe a mostrar.

Deste modo, a máscara não pode tirar ou limitar a capacidade de escolha do ator para se expressar como artista e sujeito singular a cada ação cênica que realiza. Conforme Lecoq, não se trata da existência de um gesto; ela nos faz descobrir o espaço, o ritmo e a gravidade das coisas: a dinâmica do medo, da inveja, da cólera e do orgulho pertence a todos (LECOQ, 1987, p. 115).

Passamos por vários exercícios de reconhecimento destas máscaras que poderão ser divididas em cinco categorias, apenas para serem mais bem exemplificadas, uma vez que todas elas são interdependentes e intercambiáveis. São elas: aquecimento, triangulação, *mimese*, máscara corporal e narrativa visual.

As máscaras desenvolvidas dentro do projeto passaram pelos exercícios com base na triangulação. Esta é um recurso característico do jogo de máscara; por meio dela o intérprete se comunica com o espectador, trabalhando com a disponibilidade e a prontidão dos intérpretes para o desenvolvimento das atividades, demonstrando através do ritmo da ação o “pensamento” da máscara, ou seja, os objetivos e as motivações da personagem mascarada.

São exercícios que preparam o corpo, tornando-o mais flexível, pronto e disposto para a exploração física. A triangulação abre um canal de comunicação com o espectador, tornando possível o diálogo entre intérprete, cena e espectador.

A triangulação desenvolve a cumplicidade do ator e contribui para a quebra da continuidade lógica sugerida pelo realismo, bem como para a inclusão da plateia no jogo teatral, uma vez que intérpretes com máscaras comunicam suas ações para o espectador. Há micromomentos de vazios que o espectador preenche com a imaginação, refletindo e devolvendo o sentido do que foi comunicado para o outro intérprete.

A triangulação associa-se a uma regra básica do jogo de máscaras: a regra dos três segundos, segundo a qual não se deve executar um comando antes que transcorra esse pequeno espaço de tempo. Estratégias de *mimese* proporcionam a economia e a funcionalidade dos gestos, aprimorando qualidades de movimento como o controle, a clareza e a precisão. Aqui, entende-se por comando qualquer resposta a qualquer estímulo/evento que ocorra em cena (seja a fala ou o movimento de outros intérpretes, um som incidental, uma música, ou mesmo a orientação de um diretor/orientador que não esteja participando da cena).

Em todo processo com a máscara, Lecoq desenvolvia os princípios de triangulação (ator, situação, público): o aluno comentava a cena, com expressividade, evidenciando em seu corpo a dramatização da máscara em questão, e observava o que acontecia na cena para o público. “O olhar de cumplicidade para a plateia é um recurso técnico das máscaras que chama a atenção para uma ação importante e fura a quarta parede, recurso fundamental no trabalho com máscaras” (LOPES, 1990, p. 86).

Para a triangulação ser eficaz, o intérprete deve aguardar três segundos a fim de responder a qualquer comando. A improvisação permite ao ator tornar-se aquilo que ele vê, reconhecendo seus ritmos próprios (LECOQ, 1987, p. 65-115). Ao vestir a máscara, o ator necessita adotar uma mudança de atitude; o corpo deve manter-se em um estado de alerta, que não se manifesta nos movimentos aleatórios e cotidianos. Sua

corporeidade estabelece um jogo diferente daquele do dia a dia. Um dos primeiros exercícios experimentando a máscara neutra foi o exercício da busca de oposições.

A improvisação torna-se para o ator um facilitador para ingressar num jogo que se dá a partir de situações cotidianas, quando se mergulha nele de imaginação aberta. São temas que evidenciam a capacidade do jogo e de jogar para nós do projeto; poder tornar-se ilimitado na exploração das suas regras e de seus recursos expressivos. O jogo entre a máscara e o eu permite atuar melhor, cobrando do ator uma energia físico-mental à altura das suas expressões, fazendo-o observar como se movem os seres e as coisas, e como elas se refletem nele.

Identificando-se com os elementos exteriores a ela, isto ocorre pelo exercício e por poder jogar em diferentes temas, como se fosse um desses seres. A criatividade individual do ator fica preservada, tornando-o mais consciente daquilo que é inerente à vida e do que a circunda.

A atuação aparece mais tarde quando, consciente da dimensão teatral, o ator dá para o público um ritmo, uma medida, um tempo, um espaço, uma forma à sua improvisação. A atuação pode estar muito perto da recriação ou instalar-se consideravelmente nas transposições teatrais mais audazes, mas nunca deve desvincular-se por completo da realidade. (LECOQ, 2003, p. 51)

Sempre pensamos realizar o mais variado número de atividades e experiências. Cada vez mais o palco se toma forma dentro do laboratório (Sala Preta). A partir daí comecei a traçar uma estratégia de treinamentos, anotando-os e relatando-os em meu diário, descrevendo esses experimentos em busca da representação com as máscaras. Em nossos treinos mantivemos sempre uma dinâmica na qual o distanciamento nos leva a um ponto em que a observação revela não só o ritmo do ator, mas um tempo e um espaço tanto físico como temporal, tudo dentro dos exercícios de improvisação.

Essas observações se transformariam em instrumentos úteis à concepção da ação para criar e recriar as bases para que pudéssemos revisitar o que estávamos produzindo, desenvolvendo para isso as técnicas de improvisação. Estas, de acordo com Lecoq, ocorrem em dois momentos: antes e depois da palavra. O princípio ativo deste tema é a observação: “ver e ser visto”. Outra situação motriz da improvisação é a espera.

As máscaras propostas pelo professor Piccoli são também o campo de reflexão para do seu trabalho como encenador, ator, dramaturgo e professor de teatro de

máscaras ao longo de mais de vinte anos de carreira. Cada detalhe na representação é ampliado pelo silêncio, e o princípio da observação da natureza surge como um elemento imprescindível que torna o jogo essencial.

Lecoq observa:

O silêncio inicial assemelha-se à concentração que deve favorecer a ação subsequente. O estádio emudece: o atleta imóvel, concentrado sobre si mesmo, vai tentar o recorde mundial de salto em altura, cercado por um silêncio espantoso. Silêncio, ação, reação [...]. O silêncio depois da ação conduz mais à reflexão, ao recolhimento em si mesmo [...]. O silêncio sempre se oculta na profundidade, lá onde deve ser procurado por quem quiser encontrá-lo. Não há conflito entre a palavra e o silêncio; o silêncio dá à palavra sua profundidade. (LECOQ, 1987, p. 115).

É importante que se estabeleça o silêncio tanto do ator consigo quanto do ator com o espaço no qual está inserido na cena, quando do preparo para a utilização de qualquer máscara. Os exercícios feitos em laboratório de corpo e suas etapas formadoras foram abordados com pouco tempo de dedicação a cada experimentação, para o desenvolvimento e o fortalecimento da presença cênica, para que se possa chegar a um aprofundamento mediante o potencial energético de que normalmente está impregnada uma boa máscara teatral.

Em vez de escolhermos a máscara, poderemos ser escolhidos por elas. Quando utilizadas, as máscaras trazem uma carga expressiva, pois representam expressões humanas (tristeza, alegria, bravura, desconfiança etc.). Podem ser feitas de papel machê, propileno e até mesmos de caixotes de papel.

Na fase de atuação e criação com a máscara não existe meio-termo. Com a máscara é sempre o extremo: o corpo extremo, a voz extrema. Não existe um corpo natural com a máscara; a construção do corpo e dessa voz só é possível se o ator tiver predisposição para enfrentar os desafios que surgem na representação. A máscara vai desenhando aos poucos a personagem, conferindo o *status* que ela nos confere e elevando-se a uma presença vigorosa, disposta a aliar-se à nossa força criativa para que juntos vivenciemos o desafio da representação.

A atitude criativa nunca é linear. Em nossos desafios, quando usamos a máscara buscamos ser criativos no universo cênico. Ser criativo é essencial para o desenvolvimento da cena ou daquele experimento que está sendo realizado. O ator deve sempre se dispor a uma criatividade em constante elevação.

Quando todos os exercícios praticados durante o treinamento pré-expressivo são aplicados, num primeiro momento, quando se veste uma máscara, há certo desconforto, pois esta cria impedimentos, provoca dificuldades para respirar e a perda de boa parte da visibilidade. A técnica se torna ação e se constrói a cada momento de prática expressiva do ator. Bloqueios criativos e desconcentração são fatores que atrapalham o processo e o estudo.

A ação torna-se orgânica, pois se apresenta com autenticidade, espontaneidade, precisão e eficácia. Pelo princípio do prazer, sempre evitará a ansiedade dos riscos que se corre ao se assumir uma atitude que privilegia a intuição. Trata-se da ação dramática, já que a construção técnica não é percebida como tal pelo espectador.

A partir dessa compreensão fui organizando alguns princípios que me permitem pensar a pedagogia das máscaras na experimentação prática. São referências da educação somática para a abordagem corporal:

- 1) **ESTADO(S)**: neutralidade, calma, silêncio, equilíbrio, disponibilidade e receptividade.
- 2) **ORGANIZAÇÃO CORPORAL**: equilíbrio postural ideal, tônus muscular equilibrado, economia na realização de movimentos e ações.
- 3) **ATITUDE INICIAL**: descoberta, abertura, curiosidade.

A pedagogia das máscaras também possibilita enumerar alguns aspectos que contribuem para a formação do ator. São eles:

- 1) Aumentar a percepção e a sensibilidade corporal;
- 2) Enfatizar a relação com o espaço;
- 3) Corporificar a experiência do momento presente;
- 4) Ressaltar aquilo que é essencial em movimentos, gestos e ações.

Esses aspectos foram enumerados a partir do embasamento teórico sobre a pedagogia com máscaras, e também a partir da minha experiência pessoal de formação e relatórios de Estágios Supervisionados de colegas do curso de teatro. Estabeleci esses princípios buscando dar ênfase aos aspectos corporais que a máscara apresenta, no intuito de experimentar, na prática deste estudo, as possibilidades para uma abordagem corporal a partir da educação somática, visando potencializar o processo pedagógico da máscara.

Devem-se praticar as diversas abordagens do uso da máscara com ênfase na limpeza gestual e no domínio dos seus códigos técnicos. A máscara tornou-se, para mim, o método mais completo de treinamento do ator, independentemente da técnica na qual ele decida se aperfeiçoar. Nesse contexto, pode-se dizer que a formação dos futuros profissionais/professores de Teatro é um momento de repensar os caminhos que a Educação vem percorrendo, e então refletir sobre as possíveis práticas de ensino.

A partir de experiências realizadas após certo número de descobertas oriundas da prática constante dos exercícios aplicados às máscaras, aliadas a improvisação e a trabalhos de preparação de atores para espetáculos que utilizam máscaras teatrais, percebo que, em tais situações, são experimentados estados de presença cênica eficiente.

Começaram a aparecer alguns sinais concretos e importantes na qualidade interpretativa e no desenvolvimento da expressividade e da criatividade dos atores, contribuindo para uma tomada de consciência em relação à necessidade de se assumir uma atitude de pesquisa prática mais aprofundada.

O trabalho conduzido conosco nos levou a uma conquista de maturidade e autonomia expressiva. A princípio se poderia atribuir às máscaras a maior parcela de responsabilidade por este entusiasmo em pesquisá-las e experimentá-las. Isso é, em parte, verdadeiro, pois além da técnica assimilada, forma corporalmente o ator.

Essas estratégias seguem uma linhagem teatral totalmente inspirada nos estudos e pesquisas de Jacques Copeau e Jacques Lecoq. Começamos a compreender que isto significava a conquista do domínio do seu corpo e o fortalecimento do ator no campo do especificamente teatral.

Depois de trabalharmos por tanto tempo a expressividade, uma vez que a máscara sempre abre as possibilidades de ensino e aprendizado, mesmo que a princípio provoque um determinado impacto, logo a técnica se faz bem visível. Esta escolha justifica-se pela possibilidade de refletir as experiências vivenciadas ao longo da trajetória do projeto de pesquisa com as máscaras no grupo Nós&Quiproquós, bem como pelo processo de descobertas e jogos exploratórios que a máscara proporciona para a formação.

O estudo e vivência com as máscaras constituem uma relação de amor e ódio. Ou se gosta delas ou se as odeia. Trata-se de uma relação muito delicada que se estabelece entre o estudante/ator e aquele que conduz um processo de trabalho prático com as máscaras teatrais. A máscara tem sido um território e fonte inesgotável de

conhecimento para a formação do ator por meio da pedagogia. Ainda tenho várias perguntas dentro desse universo das máscaras e sua pedagogia que serão respondidas com o tempo.

BIBLIOGRAFIA

AMARAL, Ana Maria. **O Ator e seus Duplos – Máscaras, Bonecos e Objetos**. São Paulo: SENAC, 2002.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – O contexto de François Rabelais**. São Paulo; Brasília: HUCITEC/Ed. UnB, 1999.

BARBA, Eugenio. SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator, dicionário de antropologia teatral**. São Paulo: Ed. Hucitec, 1995.

BONFITTO, Matteo. **O ator-compositor; as ações físicas como eixo**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação**. Campinas. SP: Unicamp, 2001.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas: Hucitec, 2001.

FO, Dario; RAME, Franca (Orgs.). **Manual mínimo do ator**. São Paulo. Editora SENAC, 1999.

LECOQ, Jacques. **O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral**/Jacques Lecoq; com a colaboração de Jean-Gabriel Carasso e de Jean Claude Lallias; tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Senac São Paulo: SESC SP, 2010.

LEABHART, T. **A máscara como instrumento xamânico no treinamento teatral de Jacques Copeau**. Trad. Marcelo Fagundes. São Paulo: Bretanha, 1994.

LINHARES, Fernando Joaquim Javier. **A Máscara como segunda natureza do Ator: o treinamento do ator como uma “Técnica em Ação”**. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas-Artes. Belo Horizonte, MG: 2011. 183

LOPES, Elizabeth Pereira. **A máscara e a formação do ator**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Unicamp. Campinas, SP: 1990.

OIDA, Yoshi. **O ator invisível**. São Paulo: BECA, 2001.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

Sites visitados:

<http://www.grupomoitara.com.br/>

<https://www.mascaencena.com/>

<http://barracaoteatro.com.br/>

<http://www.lumeteatro.com.br/>

<http://ciadosbondres.com.br/>

<http://centrodepesquisadamascara.com/>

<https://fimc.com.br/>