

ELIZABETH PEREIRA LOPES

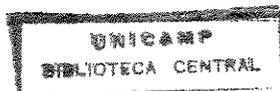
Atesto que este  
exemplar corresponde  
à redação final da  
tese. *Tragtemberg*

A MÁSCARA E A FORMAÇÃO DO ATOR

Trabalho apresentado para a  
obtenção do título de doutor  
em Artes Cênicas. Instituto de  
Artes da Unicamp.

Orientadores: Prof<sup>a</sup>. Dra. Marlyse Meyer <sup>et</sup>  
Prof. Dr. Mauricio Tragtemberg, 1989

00.911.0102



COMISSÃO JULGADORA

W. Trautenberg

Dr. J. D.

De Lorenzi

Daisy M. Paccini de Moraes

Regina Polo Müller

Dedico esta tese a todas as atrizes e atores profissionais que trabalharam comigo em São Paulo e, especialmente, às minhas alunas e alunos do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp, que confiaram em mim e trilharam junto comigo o caminho da Máscara.

"A máscara que um ator usa está prestes a se tornar seu rosto".

Platão

## AGRADECIMENTOS

Destaco, a seguir, as pessoas que contribuíram para a realização deste trabalho: Mariot Pereira Lopes, minha mãe, Sebaldo Lopes, meu pai, Takashi Kawahara, Mario Gonzales, Prof. Dr. James Leonard, William Kennedy, Prof. Dr. Celso Nunes, Prof. Dr. Miroel Silveira, cuja memória permanece entre nós, Prof. Dr. Étienne Samain pelas referências antropológicas, Prof<sup>a</sup> Heloisa Cardoso que confeccionou as minhas máscaras, Cassio Scapin, Prof. Luis Otávio Burnier, Prof. Marcio Aurélio, Prof. Monteiro Jr., Maria Alice Rebello Nascimento pelas referências bibliográficas, Mercedes F. Canha Crescitelli, Wieslau E. Kuzminski, Prof. Roberto Berton de Angelo, pela documentação fotográfica e programação visual e Grupo Fora do Sério.

À Prof<sup>a</sup> Dra. Marlyse Meyer, minha primeira orientadora, que sugeriu o tema da minha tese e encorajou-me na elaboração deste trabalho pioneiro na área das Artes Cênicas no Brasil, a minha gratidão, pelo incentivo e pelas "cobranças" amigas.

Ao Prof. Dr. Maurício Tragtemberg, meu orientador, que me auxiliou na fase da elaboração formal deste trabalho, ampliou o campo das minhas leituras e ensinou-me a manipular meus conceitos de forma lógica e coerente, o meu mais sincero agradecimento.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES E FOTOS

- Máscara Neutra.....	75
- Máscara Neutra.....	76
- Meia Máscara Neutra.....	176a
- Meia Máscara Neutra.....	176b
- Máscara Expressiva.....	191
- Máscara Expressiva.....	192
- Máscara Expressiva.....	224
- Máscara Expressiva.....	225
- Doutor Baloardo.....	251
- Pantaleão e Arlequim.....	252
- Capitão Matamoros, Amorosa e Amoroso.....	253
- Os <b>zanni</b> Cucurucus.....	254
- Os <b>zanni</b> Cucurucus.....	255
- Personagens da <b>Commedia dell'Arte</b> .....	257
- Fragmentos de um <b>canovaccio</b> .....	258
- Nariz de <b>Clown</b> .....	323
- A Relação do Ator com a Máscara.....	342
- Antiguidade Grega.....	343
- <b>Commédia dell'Arte</b> .....	345
- 1990.....	346
- A Mestra, as Máscaras e os Atores.....	361

## SUMÁRIO

	Pág.
Dedicatória.....	iii
Agradecimentos.....	iv
Lista de ilustrações e fotos.....	vii
Resumo.....	xii
Abstract.....	xvi
Résumé.....	xx
Apresentação.....	1
 <b>A MÁSCARA ATRAVÉS DOS TEMPOS.....</b>	 <b>3</b>
 1.1 - Vivência e transe.....	 9
1.2 - As contribuições de antropólogos e de estudiosos da Máscara.....	14
1.2.1 - M. Mead.....	14
1.2.2 - E. Tonkin.....	15
1.2.3 - R. Schechner.....	15
1.2.4 - M. Halpin.....	17
1.2.5 - K. Johnstone.....	18
1.3 - Conclusões parciais a partir das contribuições re- latadas.....	21
1.4 - Copeau e a Máscara.....	26
1.5 - Copeau e seus discípulos.....	36
1.5.1 - M. Saint-Denis e Jacques Lecoq.....	37

1.6 - Prática das Máscaras no Brasil.....	42
1.7 - Confeção de Máscaras: tipologia, modelagem e técnica.....	48
1.8 - A utilização de Máscaras em experiências controladas.....	52
<b>A MÁSCARA NEUTRA OU O FUNDO DO MAR.....</b>	<b>54</b>
2.1 - Formação do Ator com a Máscara Neutra.....	58
2.2 - Curso de Máscara Neutra com o Grupo <b>Maschere</b> .....	77
2.2.1 - Avaliação do Ritual de Iniciação.....	102
2.3 - Curso de Máscara Neutra com o grupo de alunos do 2º ano do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp.....	107
2.3.1 - Depoimentos dos alunos.....	129
2.3.2 - Avaliação do Ritual de Iniciação.....	131
2.4 - Curso de Meia Máscara Neutra com o grupo <b>Maschere</b> ...	140
2.4.1 - Preparação para o laboratório com duplas no espelho.....	146
2.4.2 - Avaliação do Ritual de Iniciação.....	172
<b>A MÁSCARA EXPRESSIVA OU AS ONDAS DO MAR.....</b>	<b>177</b>
3.1 - Treinamento: Apresentação, Manipulação e Ritualização.....	183
3.2 - Oficina de Máscara Expressiva com o grupo do Festival de Teatro Amador - Blumenau.....	193

3.2.1 - Depoimentos dos alunos.....	211
3.2.2 - Avaliação do Ritual de Iniciação.....	220
<b>A MÁSCARA DA COMMEDIA DELL'ARTE: UMA PROPOSTA DE MÉTODO PARA A FORMAÇÃO DO ATOR.....</b>	<b>226</b>
4.1 - Formação do ator com a Máscara da <b>Commedia dell'Arte</b> nas escolas de Bari Rolfe, Jacques Lecoq e Mazzone- Clementi.....	233
4.2 - Meu Método.....	237
4.2.1 - O processo psicofísico do ator com a Máscara da <b>Commedia dell'Arte</b> .....	238
4.2.2 - Técnicas de improvisação de <b>lazzi</b> .....	248
4.2.3 - Curso de Máscara da <b>Commedia dell'Arte</b> com o grupo de alunos do segundo ano do Departamen <u>t</u> to de Artes Cênicas da Unicamp.....	259
4.2.3.1 - Depoimentos dos alunos.....	272
4.2.3.2 - Avaliação do Ritual de Iniciação.	277
<b>O NARIZ DE CLOWN - "A MENOR MÁSCARA DO MUNDO".....</b>	<b>281</b>
5.1 - O <b>clown</b> : conceito e técnica.....	281
5.2 - Curso de Nariz de <b>Clown</b> com o grupo de alunos de 1º, 2º, 3º e 4º anos do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp.....	288

5.2.1	-	Processo iniciático do <b>clown</b> : Faça-me rir...	288
5.2.2	-	Formação do <b>clown</b> .....	292
5.2.3	-	Exercícios em sala de aula.....	297
5.2.4	-	Depoimentos dos alunos.....	311
5.2.5	-	Avaliação do Ritual de Iniciação.....	319
<b>CONCLUSÃO</b> .....			328
<b>A Máscara e o Ator</b> .....			328
<b>ANEXO</b> .....			347
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....			

## RESUMO

Este trabalho consiste numa descrição e avaliação de eficácia da máscara na formação de atores.

Começando pelo conceito da máscara através dos tempos, percorro o significado que ela possui nas culturas tradicionais que a utilizam em seus diversos rituais, para, com isso, poder demonstrar a aproximação entre o que ocorre nessas culturas tradicionais e o que acontece quando a máscara é utilizada em sala de aula ou em processo de ensaio de montagens teatrais.

O componente mais freqüente que aparece na utilização da máscara é um estado próximo ao transe e possessão.

Relatos de antropólogos e estudiosos do assunto nos mostram o aspecto ritualístico que envolve a sua manipulação, resultando numa mudança de comportamento humano, seja na sua confecção, seja no seu significado mais amplo - a Máscara com M maiúsculo = binômio **máscara** (objeto concreto) + **portador**.

Passando pelo histórico da descoberta da Máscara como uma ferramenta a ser utilizada para a **formação de atores para o teatro não mascarado**, traçamos a trajetória de Jacques Copeau, diretor de teatro francês, que inventou esse método, na França, em 1920.

O método de Copeau foi difundido na Europa e Estados Unidos, através de seus discípulos. Não houve, por parte dele, a preocupação de difundir, de forma escrita, as suas descobertas. Tudo que se sabe a respeito do seu método são as impressões anotadas por seus alunos, em sala de aula.

Contrapondo o meu método pessoal obtido através das várias correntes do método de Copeau, verifiquei que a prática das Máscaras feita por mim leva os alunos a estados próximos do transe e possessão, tal como acontece nas culturas tradicionais.

Em seguida, há a descrição dos diversos tipos de Máscara, como a Máscara Neutra, a Meia Máscara Neutra, a Máscara Expressiva, a Máscara da **Commedia dell'Arte** e o Nariz de **Clown**, na minha prática didática, com atores de grupos profissionais e alunos do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp.

Por meio dos depoimentos dos alunos, faço uma avaliação da eficácia do meu método. Nesses relatos, percebe-se em alguns casos o quanto os vícios de alunos e atores são carregados para a sala de aula.

Este trabalho é dividido em cinco capítulos. O capítulo primeiro é uma colocação do conceito de Máscara em geral. Passando pelas culturas tradicionais, focalizando os aspectos mais comumente verificados na manipulação da Máscara, detenho-me no seu

aspecto "mágico", uma vez que ela leva, aqueles que a utilizam, a mudanças radicais de comportamento.

O capítulo segundo refere-se à Mascara Neutra, seu surgimento na metodologia de Copeau e de seus discípulos, o conceito de neutralidade, os exercícios básicos, os depoimentos de alunos que trabalharam com ela e as avaliações sobre a sua eficácia em corrigir vícios de interpretação.

O capítulo terceiro lida com a Máscara Expressiva, seu conceito, sua multifacetada forma de atuação, exercícios básicos, depoimentos de alunos e avaliação.

O capítulo quarto sobre a Máscara da **Commedia dell'Arte** traz a definição do termo, um breve histórico das principais personagens, os diversos exercícios propiciatórios para a sua manipulação, depoimentos de alunos e avaliações.

O capítulo quinto aborda a menor máscara do mundo, o nariz vermelho do **clown**, os exercícios propiciatórios e uma análise da comicidade construída sobre as fraquezas e inadequações dos alunos.

Fotos ilustrativas sobre cada máscara documentam as várias fases deste trabalho.

Seguem-se as considerações finais sobre a eficácia do método da utilização de Máscaras na formação do ator e o anexo em que descrevo minha prática profissional com as Máscaras.

## ABSTRACT

This work comprises a description and evaluation of the effectiveness of the mask with the training of actors.

Starting with the concept of the mask along the time, its meaning is followed in traditional cultures that used these in their several rituals, in order to encounter an approach therewith to what happens when the mask is used in a classroom and in a rehearsal process of theatre arrangements.

The component which most frequently appears with the use of the mask is a state near to a trance and possession.

Reports from anthropologists and from those who made a study of the subject showed us the ritualistic aspect that involves handling thereof resulting into a change of human behaviour, when making it as well as its widest meaning - the Mask with capital letter M = the binomial **mask** (concrete object) + **user**.

Passing through the history of the discovery of the Mask as a tool to be used with **training of actors for the non masked theatre**, we trace the path of Jacques Copeau, director of the French theatre who invented this method in France in 1920.

Copeau's method was spread throughout Europe and the

United States through his disciples. From the part of its creator there has not been the concern to spread in a written form his discoveries and all that is known with regard to his method are the impressions noted down by his pupils in the classroom.

Counterpointing my personal method obtained through several streams of Copeau's method, I note that the practice of the Masks made by me leads the students to a state close to a trance and possession such as happens in traditional cultures.

Following hereafter is a description of the several types of masks, such as the Neutral Mask, the Half Neutral Mask, the Expressive Mask, the Mask of the "Commedia dell'Arte" and Clown Nose, in my didactic experience with professional actor groups and students of the Unicamp Stage Arts Department.

Through statements of students, I make an evaluation of the effectiveness of my method. In these reports we note in some cases how much the habits of students and actors are brought to the classroom.

This work is divided into five chapters. The first chapter is the placement of the Mask concept in general, going through traditional cultures, focalizing the aspects most commonly seen in the handling thereof, I am making a halt at the magic aspect thereof which leads to radical behaviour changes to

those who use them.

The following chapter refers to the Neutral Mask, its rise in Copeau's methodology and his disciples, the neutrality concept, the basic exercises, statements of students who work with this and evaluations on its effectiveness to correct interpretation habits.

The third chapter deals with the Expressive Mask, its concept, its multifacet form of performance, basic exercises, student statements and evaluation.

The fourth chapter on the "Commedia dell'Arte" Mask brings a term definition, a brief history of the main characters, the several propitiatory exercises for handling thereof, student statements and evaluations.

Chapter five approaches the smallest mask in the world, the red clown nose, the propitiatory exercises and an analysis of the constructed comicality on the weakness and inappropriateness of the students.

Illustrative pictures on each mask form document of the several phases of this work.

Following hereafter are final considerations on the

effectiveness of the method of use of the Masks with the training of the actor and the attachment which describes my professional experience with the Masks.

## RÉSUMÉ

Ce travail est une description et une évaluation de l'efficacité du masque pour la formation de l'acteur.

Si on considère l'idée du masque à travers les siècles, on voit que sa signification est présente dans les cultures traditionnelles qui l'utilisent dans leurs rites, et on rencontre une similitude avec ce qui arrive quand le masque est utilisé en salle de classe ou dans une répétition théâtrale.

Le composant le plus fréquent quand de l'utilisation du masque est un état proche du transe et de la possession.

Des rapports d'anthropologues et de spécialistes sur le sujet montrent l'aspect rituel de sa manipulation, ce qui résulte dans un changement de la conduite humaine, soit dans sa confection, soit dans son signifié plus ample - le Masque avec un M majuscule = le binôme **Masque** (objet concret) + **le porteur**.

En commençant par un aperçu de la découverte du masque comme un outil pour la **formation des acteurs du théâtre non-masqué**, nous montrons le chemin suivi par Jacques Copeau, directeur de théâtre français, qui a inventé cette méthode en 1920.

La méthode de Copeau a été diffusée dans l'Europe et les Etats Unis par ses disciples. Copeau n'a pas eu le souci de diffuser par écrit ses découvertes et ainsi, tout ce que l'on sait sur sa méthode sont les impressions notées par les élèves en salle de classe.

En démontrant la méthode personnelle que j'utilise, établie à partir de plusieurs branches de la méthode Copeau, j'ai vérifié que cette méthode du masque emmène les élèves à la pratique des états proches du transe et de la possession comme il arrive dans les cultures traditionnelles.

D'autres types de masque sont aussi décrits, comme le masque neutre, le demi-masque neutre, le masque expressif, le masque de la Commedia dell'Arte et le Nez du Clown, développés à partir de mon expérience didactique avec des acteurs de groupes professionnels et des élèves du Département d'Art Scénique de l'Unicamp.

A partir de témoignages des élèves, je fais une évaluation de l'efficacité de ma méthode. Dans quelques rapports on voit même à quel point les vices des élèves et des acteurs sont emportés vers la salle de classe.

Ce travail est divisé en cinq chapitres.

Le chapitre un montre l'idée du masque en général, depuis les cultures traditionnelles, mettant en évidence les aspects les plus vérifiés dans sa manipulation; j'analyse aussi son aspect magique qui emmène à des changements de conduite radicaux pour ceux qui l'utilisent.

Le chapitre deux se rapporte au masque neutre, son apparition dans la méthodologie de Copeau et de ses disciples, l'idée de la neutralité, les exercices fondamentaux, les témoignages des élèves qui l'ont utilisé et les évaluations sur son efficacité pour corriger des vices d'interprétation.

Le chapitre trois est sur le masque expressif, son concept, sa pluralité de formes d'agir, les exercices fondamentaux, les témoignages des élèves et une évaluation.

Le chapitre quatre, sur le masque de la Commedia dell'Arte, apporte une définition du terme, un bref aperçu des personnages principaux, les exercices appropriés à sa manipulation, le témoignage des élèves et des évaluations.

Le chapitre cinq étudie le plus petit masque connu, le nez rouge du clown, les exercices appropriés, et fait une analyse du comique construit sur les faiblesses et les inéquations des élèves.

Des photos sur chaque masque documentent les phases du travail.

Enfin, des considérations finales sur l'efficacité de la méthode d'utilisation du masque pour la formation de l'acteur et l'Annexe qui fait une description de mon expérience professionnelle avec les masques.

## APRESENTAÇÃO

O objetivo deste trabalho é a elaboração progressiva de um método de formação de atores\* através do uso de máscaras.

Trata-se de um conjunto de práticas destinadas a profissionais de teatro, tais como atores, diretores, professores de Arte Dramática e Educação Artística, fornecendo também uma contribuição importante para a área do Psicodrama.

Tal método, que começa a ser difundido no Brasil de forma esparsa, já é bastante praticado tanto na Europa como nos Estados Unidos, onde faz parte integrante dos Departamentos de Teatro das principais universidades e das Escolas de Arte Dramática.

A descrição teórica e prática do meu método baseia-se nas várias técnicas praticadas nessas Escolas e no estágio que fiz na **State University of New York** (1978-1980), no **Conservatoire des Arts Dramatiques** (1980-1981) e na **Université de la Sorbonne** (Centre Censier, 1980-1981), retomado posteriormente na **State University of New York** (1984-1986), onde inciei meus estudos de doutorado.

---

\*Quando utilizo a palavra atores estou me referindo a ambos os sexos.

Este método para a formação de atores foi introduzido por mim, em 1982, na Escola Teatro Macunaíma, em São Paulo, quando eu estava trabalhando com atores amadores e profissionais. Tenho conhecimento de que a formação de atores com máscaras é também praticada no Rio Grande do Sul por Marilena Lopes e Roberto Ruas.

A motivação para elaborar de forma sistemática esse estudo partiu da inexistência de literatura especializada em língua portuguesa, nessa área específica das Artes Cênicas. Estimulou-me, igualmente, a necessidade de reexaminar o processo psicofísico do ator brasileiro e de introduzir um outro método que pudesse contribuir para a sua formação, neste país que absorveu basicamente as teorias de Stanislavsky, Grotowski e Brecht. Isso porque acredito que nenhum sistema de improvisação e interpretação é definitivo e todos são importantes para o ensino da Arte Dramática.

O uso da máscara em si não será objeto do meu estudo, interessando-me prioritariamente apenas a sua utilização para a formação do ator.

Prof<sup>a</sup> Elizabeth Pereira Lopes  
Mestre em Artes pela **State University of New York.**

## CAPÍTULO 1

### A MÁSCARA ATRAVÉS DOS TEMPOS

"A Máscara é um elo com aquilo que não podemos de outra maneira tocar: O espírito do deus, do morto, do outro."

Bari Rolfe

Trabalhar com o conceito de Máscara é mergulhar num tópico muito complexo e de uma amplitude total em suas definições. Não há como ignorar a importância das máscaras na religião, na magia, na história da arte, na antropologia, na etnografia, no conceito de Jung de **Persona\***, no teatro grego, no teatro asiático, no teatro **No** japonês, em Bali e nos rituais mascarados das sociedades tradicionais.\*\*

---

\*Persona: "personagem de uma representação de ficção (por exemplo, novela ou peça teatral). "Fachada" social de um indivíduo ou a face que, especialmente na psicologia analítica de Jung, reflete o papel que o indivíduo está representando na vida." (WEBSTER, 1984: 877).

\*\*Sociedades Tradicionais:

a) Trata-se de uma sociedade conformada aos modelos implicados pela carta mítica (as "tradições"), em observância à concepção primeva e mantida da ordem do mundo e da ordem dos homens. Poder-se-ia dizer, em última instância, e aqui vai a lição de toda a obra de M. Griaule e de seus discípulos, que a sociedade "realiza" o mito. A tal ponto que qualquer ataque, por menor que seja, a essa definição é apresentado como perigoso, portador de desordem e catástrofe.

b) Trata-se de uma sociedade de conformismo e de consensus, que não dá lugar (ou pouco) à divergência de opiniões e, portanto, à contestação. Dispõe de mecanismos eficazes de resolução dos conflitos, que lhe permi-

Entretanto, conforme explicitarei anteriormente, minha perspectiva é a do puro uso prático da Máscara na formação do ator, no teatro moderno ocidental.

Para a definição de Máscara, apóio-me primeiramente num homem de teatro moderno - Donato Sartori - que fabrica máscaras de *Commedia dell'Arte*, na Itália.

Sartori apoiou-se em Ménage, um grande erudito do Séc. XVII, cujas apreciações parecem-me extremamente adequadas e, por isso, passo a transcrevê-las.

---

tem submeter todos os fatores de dissensão. Exige, no dizer de C. Lévi-Strauss, "um estado de unanimidade".

c) Trata-se de uma sociedade repetitiva, que reproduz suas estruturas de geração em geração e sem variações significativas. Essa reprodução pura e simples é explicada pela natureza e pelo funcionamento regular dos instrumentos sociais de que se servem a tradição e seus agentes, assim como pela impossibilidade de conceber uma alternativa ou formas diferentes de arranjo da sociedade. Este aspecto está manifesto nas análises pretensamente dinamistas de M. Gluckman; ali, o conflito e a rebelião controlados figuram entre os meios que permitem sustentar ou revigorar a ordem estabelecida.

d) Trata-se de uma sociedade situada fora da história ou à margem dela, uma "sociedade fria", permanecida a zero grau de temperatura histórica, segundo C. Lévi-Strauss. O debate em torno da questão da historicidade das sociedades ditas primitivas ou tradicionais está, contudo, aberto e já provocou espetaculares reconsiderações, v.g., as variações de J.-P. Sartre da *Critique de la raison dialectique* - "não há nenhum absurdo lógico em se conceber uma terra sem história" - a um texto mais recente - "as sociedades mais arcaicas, mais imóveis na aparência, têm uma história." (BALANDIER, 1976: 216).

A definição não esgota a complexidade do fenômeno, mais amplo e diversificado do que nós é apresentado.

O Dicionário Etimológico de Ménage define máscara como "um rosto de artifício" e acrescenta a palavra **larva** do latim que significa "um espectro, um fantasma(...) uma feiticeira." (SARTORI, 1980: 6)

A essa definição extremamente sucinta, datada do século XVII, julgo importante acrescentar a de Margaret Mead que considera a Máscara "como um artefato criado pelo homem para ilustrar a unidade psicológica básica da mente humana." (MEAD, 1946: 280)

Não é minha a intenção deter-me num tratado sobre o conceito de Máscara em geral. Farei, apenas, algumas alusões do papel desempenhado por ela nos rituais mascarados das sociedades tradicionais.

Para tanto, selecionei relatos e observações de Mead, Tonkin e Halpin, antropólogas, e de Schechner, teórico teatral e pesquisador de teatro ritual e Antropologia teatral na **New York University**. Acrescentei, ainda, a experiência de Johnstone, professor de Máscara no **Royal Court Theatre Studio**, na Inglaterra.

Todas essas antropólogas, assim como Schechner e Johnstone, abordam a máscara como Máscara, com M maiúsculo extrapolando seu mero uso como objeto concreto. Partem para uma conceitua-

ção mais ampla na qual a Máscara é um mediador do divino (uma ponte entre duas realidades opostas - a do espírito e a do portador) e, uma vez incorporada ao dançarino e figurino, torna-se um agente de transformação da personalidade de quem a usa, conduzindo essa pessoa invariavelmente, ao transe e à possessão.

Esses conceitos de Máscara são fundamentais para a compreensão do meu trabalho, já que a realidade que vivo em sala de aula traz resquícios do que acontece nesses rituais tribais.

Não sei explicar exatamente como o elemento inerente ao transe e à possessão foi se incorporando ao meu trabalho de formação de atores com Máscaras.

Quando aprendi as técnicas de improvisação e interpretação usando a máscara como objeto intermediário, em 1978, observei que, nos Estados Unidos, ela servia como trampolim habilitando o ator para a atuação em vários gêneros teatrais e diferentes estilos de interpretação **sem a máscara** (objeto concreto). Isso se dava após o ator ter passado pela formação completa com todas as máscaras.

Constatedei, como aluna estrangeira, que os americanos, com o seu senso de pragmatismo, não se detinham muito nas infinitas possibilidades que cada Máscara oferecia. Digo infinitas possibilidades pois sei que o ator pode recorrer a ela durante toda

sua vida profissional, obtendo êxito, sempre, no que diz respeito à construção de uma personagem.

Insatisfeita com essa formação, fiz um estágio em Paris, lugar onde ocorreu o nascimento da máscara através de Jacques Copeau.

Lá estudei com vários mestres que utilizavam uma metodologia diferente dos americanos. Os de origem francesa, como Lecoq e Citron, tinham uma postura "cartesiana" em relação à máscara, enfatizando apenas as regras e técnicas, mantendo um certo distanciamento na relação professor-aluno.

Outros mestres, que eram estrangeiros, como Gonzalez e Kawahara, tinham participado do grupo de Ariane Mnoushkine na montagem de "L'Âge d'Or" e especializaram-se numa abordagem de máscara muito mais contemporânea e orgânica.

Nesse tipo de trabalho, o mestre orienta o aluno, contracenando com ele e combina uma técnica rígida com o improvisado e o imprevisível.

Muito embora eu tenha percebido que o resultado desse trabalho beirava levemente os estados próximos ao transe e à possessão (eu concluí isso porque Gonzalez e Kawahara referiam-se ao "ator xamã": aquele que vai para o meio do círculo e se transfor-

ma em personagem com a máscara), na verdade, esses conceitos - de transe e possessão - nunca foram explicitados, tampouco aprofundados, para os alunos franceses.

Os mestres de Máscaras são pessoas misteriosas, de poucas palavras e só revelam a totalidade de suas experiências e conhecimentos para poucos alunos, escolhidos no final do curso, para serem iniciados.

Durante meu estágio em Paris, após o primeiro curso, continuei em contato com Gonzalez, que, aos poucos, foi me transmitindo sua técnica e fiz mais cursos com Kawahara que lecionava na **Sorbonne (Centre Censier)**. Nesse momento, tive oportunidade de trabalhar com várias máscaras, em espetáculos de rua, no **Centre Georges Pompidou (Le Beaubourg)**, nas saídas das estações de metrô e no **Pont Neuf**, atuando com máscaras da **Commedia dell'Arte** cujas técnicas de interpretação abordarei no seu capítulo específico.

## 1.1 - Vivência e Transe

Relato, a seguir, como vivenciei, pela primeira vez, uma experiência de transe, ruptura de personalidade e possessão pela máscara, a fim de tornar bem claro, desde o início, qual é a natureza do objeto com o qual estou lidando.

À revelia de meu mestre Kawahara, levei sua máscara de Pantaleão para o meu apartamento e, diante de um espelho, com luz de velas, comecei a ensaiar minhas falas e percebi que, conforme mudava o ângulo da máscara e movia meu corpo, eu descobria uma nova faceta da personagem.

Passei a noite inteira pesquisando essas nuances de interpretação e, quando quis parar, não consegui tirar a máscara do rosto. Saí do apartamento, andei pelas margens do rio Sena, tentando abordar as poucas pessoas que ainda andavam pela rua naquela madrugada de inverno.

Todos me evitavam e senti uma profunda rejeição. Consegui voltar para o apartamento não sei bem como.

Nos poucos momentos de lucidez, compreendi que a personagem estava incorporada em mim num caminho solitário, sem retorno e sem parceria. Tive a sorte de ter despertado as suspeitas de Kawahara que, ao meio dia, localizou-me, bateu à minha porta,

conseguiu entrar, e, calmamente, transmitiu-me uma clara e importante lição de palco e de vida.

Ele usou pela primeira vez a expressão "**possedée par le masque**" - possuída pela máscara. Chamava-em pelo nome e não obtinha resposta; com muita delicadeza, foi tirando a Máscara de Pantaleão do meu rosto. A ruptura foi total. Perdi meu referencial de identidade e só com a ajuda dele entendi que a máscara não podia ser usada por um longo tempo, longe da sala de aula e sem a orientação do mestre.

O que eu havia feito foi um ato perigoso, pois a máscara toma conta do corpo, da voz e elimina a identidade do ator, se não for usada corretamente.

Quando, finalmente, voltei a falar como eu mesma e comecei a raciocinar, Kawahara me levou para o ensaio. Lá, coloquei a máscara de novo e fiz todas as apresentações de rua.

Ao final de cada uma, eu retirava a máscara do rosto e descansava alguns minutos. Naquele momento ficou claro para mim que existiam duas realidades diferentes: a da atriz em estado de relaxamento mental e físico e a da atriz mascarada que utilizava uma técnica específica de representação, usando uma máscara e controlando suas emoções em função de um **produto teatral**.

Depois disso, cada ator e atriz entregava sua máscara para o mestre e não tinha nenhum contato com ela fora do período de ensaio ou do espetáculo de rua.

Essa atitude dos alunos para com o mestre era, de uma certa forma, um ato simbólico no qual o mestre era investido de um poder sobre as máscaras, sendo o único que podia levá-las para casa.

A experiência que tive com a Máscara de Pantaleão foi muito marcante em minha vida e pude aprender que a máscara, nesse tipo de formação de ator, é potencialmente um objeto mágico, dotado de um grande poder, e que, por isso, deve ser manipulado com respeito, cuidado e competência.

Ao voltar para o Brasil, comecei a dar aulas de Máscara e o mesmo fenômeno de transe, possessão e ruptura de personalidade repetiu-se com alguns de meus alunos durante os rituais de iniciação controlados passo a passo por mim.

Isso me intrigou profundamente e criei uma série de atos simbólicos para quebrar os estados de transe que eu, inconscientemente, desencadeava mas que, intuitivamente, conseguia romper.

Percebi que, principalmente nos grupos de origem mais

humilde, os integrantes "tinham um pé" no Candomblé, no Espiritismo e em outros cultos de Magia. A máscara, com eles, desencadeava todo um processo de incorporação de Orixás e entidades que fazem parte do quadro da cultura brasileira ao qual eu também pertencço.

Por essa razão, modifiquei minha metodologia de indução ao transe controlado, para que meu método enfatizasse o objetivo principal que possuí: a formação de atores com máscara, visando **não** ao teatro mascarado, **não** ao transe, mas sim a um suporte sólido para o ator, a fim de que ele possa abandonar a máscara (objeto concreto) e abordar, com muito mais segurança, a **máscara metafórica das personagens que vai representar ao longo de sua carreira profissional.**

Para alguns alunos, o processo de iniciação com a máscara era e continua sendo extremamente prazeroso e revelador de suas **personas** sociais e inadequações. Para outros, não.

Essa digressão sobre minha trajetória de formação de Máscara como atriz e professora, assimilando essas técnicas em países estrangeiros e incorporando o transe e possessão, elementos imprevisíveis que aprendi a controlar, é extremamente importante.

Ela justifica o passo seguinte que dei, que foi a in-

investigação, na área de Antropologia e fora dela, de estudos sobre o comportamento humano dos indivíduos de sociedades tradicionais que entram e saem do transe, durante seus rituais mascarados, sendo possuídos temporariamente pelas máscaras que usam.

Passo, agora, à descrição dos resultados dessa investigação que me foram extremamente úteis na elaboração da metodologia.

No decorrer das primeiras leituras, constatei que a máscara causa, principalmente:

1. mudança de comportamento humano;
2. troca de papéis de acordo com o tipo de máscara que o portador está usando;
3. transformação completa da identidade do portador;
4. ocorrência dessas mudanças durante os estados de transe e possessão;
5. uso de atos simbólicos para retornar à identidade original do portador (ou por iniciativa própria do mesmo ou por iniciativa do xamã da tribo.

## 1.2 - As Contribuições de Antropólogos e de Estudiosos da Máscara

### 1.2.1 - M. Mead

Em primeiro lugar, detive-me na ênfase dada por Mead, antropóloga americana, à "...habilidade em trocar de papéis vivenciada pelos portadores da máscara". (MEAD, 1946: 283)

Ela assinala também que "Aqueles que usam a máscara são capazes de assumir novos papéis e de movimentarem-se com liberdade de ação ou dignidade, ferocidade ou graça imobilizada, inatingíveis sem uma máscara." (MEAD, 1946: 283)

Observa-se, aqui, que ela refere-se à máscara como um instrumento que muda o comportamento humano e não como um simples objeto concreto.

Mead, ao continuar falando sobre a relação máscara-do-platéia, afirma que: "Sua platéia, reagindo não a ele mas à máscara que usa, fornece-lhe pistas, e ele, em troca, torna-se, **em sentimento, temporariamente transformado\*** na criatura cuja imagem foi confeccionada em madeira, palha, cortiça ou couro." (MEAD, 1946: 283)

---

\*O grifo é meu.

Mead, sem se deter no uso de termos como transe ou posseção, mostra que a máscara habilita o portador a trocar de papéis e a vivenciar, temporariamente, uma transformação que possibilita um desempenho fora dos padrões habituais que, segundo ela, são "inatingíveis sem uma máscara".

Seguindo esse fio condutor de Mead, cito, a seguir, o relato de Elizabeth Tonkin.

#### 1.2.2 - E. Tonkin

Trata-se de uma antropóloga americana que rejeita a predominância de métodos analíticos em Antropologia, deixando campo aberto para o "comportamento imprevisível" gerado pelo transe e transformação em rituais mascarados.

Tonkin faz uma clara distinção entre a máscara (objeto) e a Máscara - "uma unidade complexa formada pelo trinômio **máscara + figurino + portador**" (TONKIN, 1979: 237-248).

As máscaras para ela são "paradoxos incorporados" agindo como mediadores de duas realidades independentes (os dançarinos e os espíritos), sendo também **agentes de transformação.**" (TONKIN, 1979: 237-248).

#### 1.2.3 - Schechner

Richard Schechner que não é antropólogo, seguindo Tonkin, mergulha nos aspectos de transe, possessão e confronto com "o outro".

Schechner foi editor da **Drama Review**, é professor do **Performance Department da New York University**, crítico, ensaísta e pesquisador de antropologia teatral, xamanismo e teatro ritual. Em seu livro **Essays in Theory Performance**, ele analisa o duplo papel desempenhado pela máscara entre os elemas da Nova Guiné.

Segundo Schechner, durante as **performances** tradicionais dos elemas que usam máscaras gigantescas, "sabe-se que quando um homem usa uma máscara ele é animado pelos espíritos que são derivados dos mitos (...) o espírito se move apenas quando um homem está usando a máscara. Reciprocamente, um homem dança quando é movido pelo espírito. Existem duas existências simbióticas e autônomas que se apóiam uma na outra (...) os homens trocam de máscara, livremente, animando e sendo animados por muitos espíritos no mesmo dia (...)

Eis aqui um claro exemplo da troca entre duas realidades que os elemas colocam em um determinado plano:

- 1 - As máscaras que são seres vivos.
- 2 - Os homens que usam as máscaras.

As máscaras não representam o espírito ou contêm o espírito; as máscaras são o espírito." (SCHECHNER, 1977: 12-17)

Esses espíritos, no final da cerimônia que dura um mês, são "mortos": "Por meio de um ato simbólico, eles são flexados pelo xamã da tribo com o seu arco e flexa e tornam-se destituídos de utilidade, embora os espíritos não morram, indo para o mata-gal, esperando para serem chamados novamente". (SCHECHNER, 1977: 12-17).

Segundo Schechner, possessão e controle geram atos simbólicos: "A separação entre a **performance** e os performáticos encoraja a troca e a transformação porque os elemas sabem quando estão no palco e quando estão fora dele.

Eles 'quebram' o ato de possessão retirando a máscara temporariamente e repousam um pouco antes de escolherem outra máscara para novas atuações" (SCHECHNER, 1977: 12.17).

#### 1.2.4 - M. Halpin

Marjorie Halpin, etnóloga americana, que conviveu com os niskas da costa oeste do Canadá, utiliza as palavras inglesas "ghost, spectre" (fantasma, espectro) para dar o significado de máscara, ao contrário de Schechner que a utiliza no sentido jun-

guiano de **persona**.

Halpin ilustra o fenômeno da possessão através dos niskas da mesma forma que Schechner faz com os elemas da Nova Guiné.

Como Schechner, ela chama a atenção para o duplo efeito de transformação combinado com o realce da troca de papéis produzida por uma máscara. Os niskas vivem o sentido de dualidade entre o homem e a máscara sabendo que ela representa "o que o homem não é" (HALPIN, 1979:43).

Para Halpin, a possessão pela máscara implica uma dicotomia: "(1) A máscara é um mediador do divino ao mesmo tempo em que é um artifício; (2) enquanto isso o divino ocupa o corpo do indivíduo em estado de transe e possessão.

No primeiro caso, dois seres tornam-se um só: ocorre uma transformação e a Máscara torna-se o binômio **Máscara + portador**.

No segundo caso, o indivíduo (portador da máscara) fica dividido e separa-se em dois" (HALPIN, 1979:43).

#### 1.2.5 - K. Johnstone

Sem incursionar especificamente na área da Antropolo-

gia, Keith Johnstone, diretor teatral e professor de Máscaras na Inglaterra, seguiu a linha dos discípulos de Copeau, mas desenvolveu uma metodologia individualizada.

Ele afirma: "Para se compreender a Máscara, é necessário compreender a natureza do próprio transe" (JOHNSTONE, 1979: 143-144).

Johnstone está interessado no "transe controlado", no qual a permissão para permanecer em transe é dada por uma outra pessoa, seja por um indivíduo ou grupo. A possessão deve, segundo ele, ser considerada como parte integrante do comportamento do aluno.

Esse diretor teatral refere-se à Mascara com um "M" maiúsculo:

"A Máscara é um dispositivo para tirar a personalidade do corpo e permitir a um espírito tomar conta dele(...) Não é surpreendente, então, achar que uma Máscara produz mudanças na personalidade, ou que a primeira visão de alguém, usando uma Máscara refletida no espelho, possa ser tão perturbadora.

Uma Máscara ruim produz um efeito menor, mas uma boa Máscara vai lhe dar a sensação de que você sabe tudo a

respeito da criatura no espelho. Você sente que a máscara vai assumir o controle.

É nesse momento de crise que o professor de Máscara vai incitá-lo a continuar. Na maioria das situações sociais, espera-se que você mantenha uma personalidade consistente. Numa aula de Máscara, você é encorajado a 'deixar-se levar' e permitir a você mesmo tornar-se possuído" (JOHNSTONE, 1979:151).

Pode-se concluir que o método de Johnstone é indutivo e quase hipnótico. Vê-se que a Máscara aparece, nesse processo, como uma criatura independente, que vai tomar o corpo do ator e assumir vida própria.

Para Johnstone, o que importa é que o aluno compreenda a diferença entre "controlar a Máscara e ser controlado por ela" e que identifique duas sensações: "O aluno trabalhando a Máscara, o que não é desejável, e a Máscara trabalhando o aluno, um estado que, com o passar do tempo, o aluno aprende a manter." (JOHNSTONE, 1979:172).

### 1.3 - Conclusões Parciais a Partir das Contribuições Relatadas

O estudo de rituais tribais mascarados e seus efeitos sobre os portadores das máscaras leva-me a concluir que:

1. A máscara é um objeto concreto, produzido artificialmente e dotado com a capacidade de movimento.

Isto significa dizer que as máscaras, em sua maioria, foram feitas para serem vistas em ação;

2. Ela tem vida própria antes de ser colocada na face de um homem;
3. A máscara é, enfim, veículo de uma idéia emergindo de um conteúdo sobrenatural que implicam a existência do "Outro".
4. O ato do portador de trazer o "OUTRO" à vida implica ser possuído por ele, ou seja, implica em transe e possessão. Isso ocorre em períodos específicos de transição na vida de um indivíduo: nascimento, casamento, iniciação, morte e reencarnação.
5. Esse ato de possessão esconde a identidade do mascarado e, conseqüentemente, dá a ele a sensação de li-

berdade quando troca de máscara e a habilidade de assumir novos papéis. É a máscara que estabelece a identidade do portador.

6. A máscara age simultaneamente como um agente de soltura e controle para o portador: ele se solta, de acordo com os padrões de comportamento inerentes ao tipo de máscara que está usando. As máscaras podem retratar animais, ancestrais, mitos ou espíritos.
7. Em todo tipo de máscara, realista ou abstrata, existe um conteúdo sobrenatural associado à idéia **do outro** - o animal, o mito, o espírito. A máscara é o veículo de uma idéia expressa pelo seu escultor, animada pelo seu portador e planejada para ter um efeito sobre uma platéia.
8. Em algumas culturas tradicionais, os atos simbólicos realizados para reforçar o aspecto da máscara como mediador do divino começam durante a confecção dela enquanto objeto.
9. O trabalho de esculpir a máscara é, em si mesmo, um ato de natureza ritualística. Simone Gruner assinala: "A fabricação de máscaras, frequentemente, dá lugar a cerimônias rituais. Entalha-se dentro de uma

árvore viva, enquanto se afastam, por meio de encantamentos, as vinganças do espírito da árvore; a madeira é cortada numa certa época do ano; os entalhadores se escondem em grutas, ao abrigo de olhares indiscretos. Frequentemente, as máscaras só podem ser fabricadas por alguns indivíduos investidos de um poder. Às vezes, também, a máscara é feita a partir de um sonho." (GRUNER, 1979:9)

Posso afirmar que, para uma boa formação de atores com Máscaras, é necessário que o professor saiba que não é somente em Copeau e em seus discípulos que podemos nos apoiar.

Existem situações em sala de aula que podem fugir ao nosso controle. Por esse motivo, quero enfatizar que há elementos fundamentais para a correta manipulação do objeto deste estudo. São eles:

- . conhecimento das mudanças de comportamento causadas pela Máscara;
- . importância dos atos simbólicos que quebram os estados de transe e possessão;
- . a visão da máscara como Máscara, ou seja, a combinação da **máscara + ator + figurino + imagem refletida**

### no espelho.

Tal qual um xamã, o professor deve criar uma postura adequada em relação aos alunos, a fim de que os fenômenos vivenciados pelas sociedades tradicionais (os quais se repetem no contexto deste método específico de formação de atores) sejam totalmente conhecidos e controlados em função do divino, do "outro" que, para a área de Artes Cênicas, significa a criação do personagem.

Saliento ainda que, apesar de ter citado apenas observações e estudos de antropólogas americanas e de autores americanos e ingleses que demonstraram que a Máscara leva à possessão, isso não significa que eu tenha descartado totalmente a possibilidade de que um estudo dos rituais afro-brasileiros pudesse também trazer contribuições.

Entretanto, não me aprofundarei nessa questão, muito embora eu tenha consciência de que isso, talvez, pudesse me levar a uma aproximação entre estes dois conceitos: o do aluno de máscara e o do transe do candomblé.

Justifico essa atitude tendo como base que, para este estudo, o importante é o fato de que trabalhar com Máscaras na formação do ator **implica ter consciência de se estar lidando com o mundo da magia, com o poder da máscara sobre a identidade do**

**portador, revelando-a e escondendo-a ao mesmo tempo, liberando-a e controlando-a,** ou seja, despersonalizando e identificando o portador com "o outro", o que causa um impacto em sua **persona** social e naqueles que o observam.

Esses aspectos fazem da máscara um objeto transmissor de energia, que deve ser manipulado com respeito e competência.

Cabe ao professor conscientizar o aluno de que muitas mudanças psicofísicas são vivenciadas por ele enquanto usa a máscara como uma segunda pele.

É necessário, porém, que essas mudanças, que propiciam ao aluno a possibilidade de atingir o limite máximo de sua personalidade artística, sejam trabalhadas no sentido de se obter, conforme já assinalai, um produto teatral, ou seja, **a construção de uma personagem através da máscara.**

Na medida em que foi **Jacques Copeau** quem desenvolveu esse procedimento no Teatro Moderno Ocidental e, portanto, teve grande importância para a formação do meu próprio método, faço, a seguir, uma trajetória da vida e trabalho de Copeau enquanto professor de Arte Dramática.

#### 1.4 - Copeau e a Máscara

Jacques Copeau (1878 - 1949) foi diretor teatral, crítico, animador e professor de Arte Dramática e exerceu enorme influência no teatro ocidental durante a década de 20.

Ele é conhecido pela sua participação no **Cartel des Quatre**, uma aliança de mútua colaboração entre diretores, tais como Louis Jouvet, Charles Dullin, Georges Pitoëff e Gaston Baty. O **cartel** foi a mais importante influência artística no teatro francês, no período entre as duas guerras mundiais.

Os participantes dessa aliança propunham-se ajuda mútua, aconselhando-se, dividindo publicidade e negociando com sindicatos teatrais.

Em 1913 Copeau publicou um manifesto no qual insurgia-se contra o Naturalismo no palco. Sua palavra chave era "Renovação" e ele argumentava que a função primordial do diretor era a tradução fiel do texto do dramaturgo para o palco. Este deveria ser o mais despojado possível até se transformar no **Tréteau nu** - o palco despojado e neutro onde o elemento mais importante seria a presença viva do ator, o qual deveria ser tão neutro quanto o próprio palco.

Em 1913, fundou o Teatro de **Vieux Colombier**, em Paris,

onde o cenário fiel à sua teoria do **tréteau nu** foi reduzido ao mínimo possível, para destacar a figura do ator. Especializou-se na encenação de Molière e Shakespeare contando com a atuação clara econômica e precisa de atores como Jouvet e Dullin.

Paralelamente às produções teatrais, fundou uma escola - a Escola do **Vieux Colombier** em 1915 para a formação de jovens atores profissionais e crianças. Foi nesse período que iniciou suas experiências com máscaras.

Em 1924, levou sua **troupe** de jovens atores conhecidos como **Les Copiaux** para o interior da França, na Borgonha. Ali dedicou-se à pesquisa de improvisação, de mímica e de treinamento corporal rigoroso utilizando técnicas de circo e de **Commedia dell'Arte**.

Copeau centralizou sua pesquisa no desenvolvimento de um grupo de dez personagens arquetípos que simbolizavam os aspectos básicos do comportamento humano.

Os alunos aprenderam a fazer máscaras que capturavam a essência desses arquetípos e, ao usá-las, concentravam-se na caracterização dessas personagens, eliminando ações, motivações, gestos e movimentos que nada tinham a ver com elas, usando apenas elementos essenciais e expressivos.

**Les Copiaux** apresentavam **sketches** nos festivais de tea-

tro, na Borgonha, e baseavam-se na disciplina, improvisação e fidelidade ao trabalho em grupo.

Em 1929, Copeau abandonou a Escola tornando-se diretor da **Comédie Française** em 1940. Morreu em 1949.

Seu treinamento com máscaras destinava-se a fornecer, ao ator, um instrumento para liberar inibições, eliminar vícios de interpretação e ampliar o potencial expressivo.

A meu ver, seus conceitos compõem, dessa forma, um método que propicia, ao ator, segurança total, quando este tem que atuar em diferentes gêneros teatrais (por exemplo, tragédia, comédia, drama etc).

Ele foi um dos diretores do **Cartel** que mais investiu no ator, para ele tudo era feito **pelo** ator e **para** o ator.

Suas experiências serão descritas no decorrer deste trabalho.

Os conceitos de Copeau, seus manifestos e vários artigos em jornais sobre a sua proposta de renovação de teatro (O Manifesto do **Vieux Colombier**), assim como a necessidade do estado de "neutralidade" do ator foram reunidos por sua filha em "Notes sur le Métier du Comédien". (COPEAU, 1955).

Copeau não estava interessado no efeito da máscara sobre a platéia. Outros diretores tais como Gordon Craig, em Florença e Meyerhold na Rússia, fizeram experimentos com a Máscara da **Commedia dell'Arte**, mas não se aprofundaram.

Dramaturgos como Eugene O'Neill nos E.U.A. e Pirandello na Europa, usaram máscaras em suas produções teatrais, como transferência de **persona** para as suas personagens.

Na dança moderna, a Máscara foi usada por Mary Wigman na Alemanha. Copeau no entanto, foi o único que investigou a fundo, o efeito psicofísico da Máscara sobre o ator, incorporando suas descobertas num método de formação de atores.

Seu método foi transmitido oralmente aos seus discípulos. Ele próprio nunca publicou anotações e nem um roteiro específico, no que se refere à **Formação do Ator com Máscara**, o que dificultou de certa forma este estudo. A maior parte das fontes bibliográficas encontra-se em depoimentos dos seus discípulos.

Em minha pesquisa, o trabalho mais articulado que encontrei sobre Copeau e o uso da Máscara por seus discípulos é a dissertação de Sears Atwood Eldredge (ELDREDGE, 1975) autor americano que reuniu os esparsos depoimentos de Copeau, através das anotações dos discípulos deste e de entrevistas com professores de Máscara que atuavam na França e nos Estados Unidos.

Durante meu estudo sobre as várias Máscaras, contraponto meu método de trabalho ao dos discípulos de Copeau em suas diferentes abordagens.

Para tanto utilizo depoimentos de alunos\* que trabalharam comigo e que revelam, nesse material seu impacto psicofísico frente às Máscaras e suas reações ao meu método didático.

Como se viu anteriormente, a Máscara esconde a **persona** social do ator, cobrindo seu rosto. Este fato causa um impacto emocional muito forte, pois o ator encontra-se desprovido de seu principal instrumento de comunicação.

Um dos maiores problemas enfrentados pelos diretores teatrais é o de encontrar uma forma de liberar o ator de suas inibições e de seus vícios. Nesse sentido, para mim, a descoberta fundamental do método de Copeau reside no fato de que, cobrindo a face com uma máscara, o ator esquece suas inibições e vai além dos seus limites habituais.

De acordo com Copeau, controle e soltura são reações típicas do uso de máscara. A soltura que se segue à perda do rosto leva ao auto-conhecimento e à pesquisa das inúmeras possibili-

---

\*Quando utilizo a palavra **alunos** estou me referindo a ambos os sexos.

dades corporais que estavam adormecidas pela ditadura do rosto e, assim, a máscara controla os movimentos do corpo, escondendo-o e revelando-o, ao mesmo tempo.

O propósito de Copeau era formar atores que fossem **comédiens**.

Assim, seguindo Louis Jouvét:

"Precisamos antes de qualquer coisa estabelecer uma distinção técnica entre a palavra 'acteur' e 'comédien', termos que são usados indistintamente no discurso coloquial. O 'acteur' pode representar somente alguns papéis; ele distorce os papéis que faz de acordo com a sua personalidade. O 'comédien', entretanto, pode representar todos os papéis. O 'acteur' faz um papel; o 'comédien' é tomado pelo papel que representa" (JOUVET, 1970:241).

Dois relatos diferentes contados por Jean Dorcy e Michel Saint-Denis descrevem como se deu o nascimento da máscara.

Dorcy, um aluno da escola, disse que "Num golpe de gênio intuitivo, Copeau, ao perceber que não estávamos muito afastados dos jogos da infância, encorajou nossa inclinação para o faz-de-conta e nos permitiu inventar e desenvolver nossos pró-

prios pequenos dramas. A Máscara nasceu desse laboratório."  
(DORCY, 1961:21)

Michel Saint-Denis, sobrinho de Copeau, relata que "O uso de Máscaras no treinamento de atores teve suas origens num incidente, que ocorreu muitos anos atrás, no Teatro de **Vieux Colombier**, quando uma jovem atriz atrasou um ensaio porque ela não podia superar sua auto-crítica e expressar os sentimentos de sua personagem, através de ações físicas apropriadas. Cansado de ter que esperar que ela relaxasse, Jacques Copeau, o diretor, jogou um lenço sobre o rosto dela fazendo-a repetir a cena. Ela relaxou, imediatamente, o seu corpo tornou-se capaz de expressar o que lhe haviam solicitado. Esse incidente levou-o a explorar as possibilidades do trabalho com máscara no treinamento de atores."  
(SAINT-DENIS, 1982: 169-170)

Copeau desejava encontrar uma máscara apropriada, a qual produzisse no ator o desejado estado de neutralidade, de silêncio, de imobilidade, que era a base do treinamento futuro do ator.

A partir da experiência do rosto coberto com o lenço, os alunos passaram ao uso de outros materiais, como papelão, rafia, etc. Mais tarde, com a ajuda do professor de escultura, Albert Le Marque, o desenho da máscara passou por várias modificações até se tornar adequado ao estado de neutralidade.

A Máscara Neutra, nascida na Escola do **Vieux Colombier**, não refletia nenhuma tentativa de caracterização. Seu mais importante objetivo era "despir" o ator, apagar sua **persona** social e, assim, ajudá-lo a atingir um estado maior de atenção.

A manipulação da Máscara, pelos alunos dessa escola, assemelhava-se ao padrões de comportamento de culturas tradicionais em relação às suas Máscaras.

De acordo com Dorcy, Dullin e Decroux, os estudantes tinham que passar por uma longa preparação antes de colocarem as Máscaras. Eram ensinados, desde o início, a manipulá-las com respeito.

Jean Dorcy, descrevendo o ato de usar uma Máscara, utiliza o verbo "**calçar**" e acrescenta que: "... a Máscara deve se agarrar à face e servir tão apertadamente como um sapato, e não como uma vestimenta ou um chapéu." (DORCY, 1961:13)

Charles Dullin enfatiza a atitude respeitosa que um ator deve ter ao manipular uma Máscara: "Nada é mais irritante do que ver um estudante agarrar uma máscara e usá-la como um palhaço o faria com uma máscara de carnaval. Seria um ato de sacrilégio, pois a máscara tem uma personagem sagrada(...) uma máscara tem vida própria, a qual não é necessariamente aquela dada pelo escultor. Existe sempre alguma coisa que escapa do controle do autor." (DULLIN, 1946:117)

Durante as primeiras experiências com a Máscara Neutra, embora Copeau tivesse estabelecido alguns princípios, ele nunca se comportou como um professor. Autorizou seus estudantes a desenvolverem suas próprias formas de ritos para "calçar" a máscara. Étienne Decroux diz que "os estudantes eram solicitados a vestirem-se com malhas colantes ou shorts para que o corpo do ator ficasse tão nu quanto a decência permitia." (DECROUX, 1963:17)

Os exercícios iniciais consistiam numa série de improvisações silenciosas, envolvendo temas como os animais, o homem e os quatro elementos da natureza (fogo, terra, água e ar). De acordo com Charles Dullin, fábulas de La Fontaine serviram de material dramático para os alunos.

Os exercícios eram chamados "O Cisne", "A Águia Voadeira", "O Revoar das Andorinhas", etc., e seguiam uma estrutura definida: do silêncio para o som; do indivíduo para o trabalho de grupo.

Máscaras inteiras e meias máscaras foram usadas por Copeau, durante o treinamento com a Máscara Neutra. Não obstante sua forma ou tamanho, a Máscara Neutra era sempre um dispositivo para ser empregado como um meio, não como um fim em si mesmo.

Dullin enfatiza que o uso da meia máscara, como uma ajuda para libertar as tensões do ator, provou ser muito eficien-

te. O objetivo era "... cobrir a parte superior do rosto com meia máscara, de uma maneira que permitisse ao corpo assumir todo o seu valor expressivo..." (DULLIN, 1946:123)

O relato dado por Dullin reforça o fato de que os estudantes de **Vieux Colombier** eram aconselhados a permanecer estritamente no plano dramático durante suas improvisações.

A ênfase colocada no valor expressivo do corpo do ator pode, de alguma forma, levá-lo em direção ao reino da mímica, como é o caso do trabalho de Étienne Decroux. No entanto, não me aprofundarei neste estudo, porque mímica e teatro são artes separadas, cada uma tendo suas próprias leis.

Experimentos vocais com a máscara neutra também foram conduzidos por Copeau, num estágio mais avançado, mas eles não envolviam linguagem articulada e sim explorações verbais e sonoras com a máscara.

A seguir, veremos como o método de Copeau foi desenvolvido pelos seus discípulos, espalhando-se pela França, Bélgica, Inglaterra e Estados Unidos.

## 1.5 - Copeau e Seus Discípulos

Os discípulos de Copeau preservaram a idéia do mestre: "o personagem, visto como um ser externo, apodera-se da vida psicofísica do ator. O trabalho do ator é tornar-se um recipiente sensível e hábil. Na verdade, o que essa afirmação descreve é o conceito da personagem como uma máscara que o ator coloca para uma representação." (ELDREDGE, 1975:124)

De acordo com as palavras de Copeau:

"O ator que atua sob uma máscara recebe desse objeto de papier-mâché a realidade de seu papel. Ele é controlado por ela e tem que obedecê-la sem reservas. Tão logo coloca a máscara sente um novo ser fluindo dentro dele mesmo, um ser de cuja existência nunca antes suspeitara. Não é apenas o seu rosto que mudou, é toda sua personalidade, é a verdadeira natureza das suas reações, de forma que ele experimenta emoções que nunca poderia ter sentido ou simulado sem a ajuda da máscara. Se ele é um dançarino, todo o estilo de sua dança, se ele é um ator, todos os tons de sua voz serão ditados pela máscara." (COPEAU citado por ELDREDGE, 1975:125)

Embora seu método tenha sido transmitido apenas oralmente, conforme já foi dito, e a Escola do **Vieux Colombier** não

tenha sobrevivido, a influência de seu treinamento com máscara permanece na Europa e Estados Unidos e encontra-se, atualmente, dividida em duas correntes principais, representadas por Michel Saint-Denis e Jacques Lecoq, os quais investigaram os efeitos psicofísicos da máscara sobre o ator.

De acordo com Sears A. Eldredge e Hollis Huston "A escola de Saint-Denis dá importância à dedicação do ator ao texto e usa somente máscaras de personagens. Já o ensinamento de Lecoq preocupa-se em primeiro lugar com a máscara enquanto instrumento liberador do potencial expressivo do corpo." (ELDREDGE & HUSTON, 1978:20)

#### 1.5.1 - M. Saint-Denis e J. Lecoq

As filosofias de treinamento de Michel Saint-Denis e Jacques Lecoq têm distintas diferenças na forma como a Máscara é abordada. No entanto, o ponto de partida permanece o mesmo: a Máscara, em ambas as escolas, é vista como um instrumento para soltar as tensões do ator e controlar a expressão de seus movimentos. A principal diferença entre as escolas de Saint-Denis e Lecoq está na <sup>ên</sup>fase dada aos cursos de Máscaras.

As Máscaras, para Saint-Denis, são parte importante do programa, na medida em que elas agem como "instrumentos temporários", como meios para se atingir um estilo objetivo de atuação:

"Fazendo os estudantes usarem máscaras, não estamos visando a resultados estéticos, nem é nossa intenção reviver a arte da mímica(...) A submissão à lição da Máscara possibilita ao ator de talento descobrir um vasto, inspirado e objetivo estilo de atuação. É uma boa introdução à atuação dos clássicos. É uma escola preparatória para a tragédia e o drama em grande estilo." (SAINT-DENIS, 1969: 103-105)

A escola de Saint-Denis, usando Máscaras de personagens, não aprofunda a investigação sobre o conceito do "estado de neutralidade" como faz Lecoq. Para Saint-Denis, a Máscara age muito mais como um trampolim para o estudo da caracterização.

A Máscara Neutra é o centro do ensinamento de Jacques Lecoq. Antes de usarem máscaras de personagens, os alunos de Lecoq se familiarizam com o **masque neutre**, que se destina a livrá-los de atitudes condicionadas, favorecendo um uso mais econômico do corpo. Mais do que ninguém, Lecoq definiu o estado neutro para o ator, conforme está expresso na máscara.

A escola de Lecoq, ao contrário da de Saint-Denis, não está primordialmente preocupada com o treinamento de atores. Seu objetivo é "treinar pessoas de teatro para se tornarem atores-criadores, capazes de atuar em qualquer estilo, mas também aptos a criar teatro com seus próprios recursos(...)Lecoq usa muito pouco textos dramáticos em sua escola a não ser aqueles cria-

dos pelos próprios alunos através de improvisação." (ELDREDGE, 1975:133)

Os últimos experimentos conduzidos por Saint-Denis e Lecoq deram origem a diversos tipos de máscaras, sobre as quais discorrerei nos capítulos seguintes.

Nos programas atuais de formação de atores, as máscaras podem estar servindo a diferentes propósitos, mas elas ainda conservam o primeiro objetivo proposto por Copeau, em 1920.

Mesmo que algumas escolas, partindo do ensinamento de Lecoq, estejam mais próximas da mímica do que do teatro, o princípio didático permanece o mesmo: as Máscaras são usadas como uma preparação para o teatro não-mascarado.

Os ex-alunos de Saint-Denis foram treinados na **London Theatre School** ou na **Old Vic Theatre School**, em Londres. São eles: Pierre Lefevre (ensinando na **Drama Division** da **Juilliard School**, em Nova Iorque) e Jeremy Geidt (ensinando na Escola de Teatro da **Yale University**).

Os alunos de Lefevre, Peter Frish e Libby Appel ensinam, respectivamente, na **Harvard University** e no **California Institute of Arts**. Saint-Denis também fundou a **École Supérieure d'Art Dramatique** em **Strasburgo**, França.

Os alunos de Lecoq que trabalham nos Estados Unidos são Carlo Mazzone-Clementi (**Dell'Arte INC.**, na Califórnia) e Bari Rolfe (**School of Drama na Washington University**).

Lecoq, cuja escola está em Paris, ensinou no **Piccolo Teatro di Milano**. na Itália. Como esportista aprendeu a analisar o movimento; trabalhou na reabilitação de paralíticos depois da guerra e aprendeu o método de Copeau através de Jean Dasté.

Os trabalhos de Máscara realizados por esses professores divergem em alguns aspectos, principalmente no que diz respeito ao espelho.

Jacques Lecoq é o representante daqueles que não permitem, a seus alunos, o uso do espelho no seu trabalho com as Máscaras Neutras, porque, para ele, sua Máscara Neutra é, uma 'máscara interna'.

Como ele diz aos seus alunos, o ator deve ir fundo dentro dele mesmo, trabalhando a partir da presença do peso da máscara no seu rosto e da imagem projetada na sua mente.

Os alunos de Lecoq, ao iniciarem o trabalho com a Máscara Neutra, ficam oito dias contemplando-a, antes de usá-la e o próprio Lecoq funciona como um espelho para os seus alunos.

A corrente de Saint-Denis usa o espelho como parte fundamental do trabalho com máscaras. Jeremy Geidt diz: "Michel Saint-Denis costumava me dizer: 'Quando você está emperrado, volte para seu texto. A única coisa que você tem é seu texto, volte para ele'.

No trabalho com máscaras, eu digo: 'Volte para o espelho, porque ele é tudo o que você tem. Aí, você lucra. Volte para ele. Seu espelho e sua máscara são o seu texto'". (GEIDT citado por ELDREDGE, 1975:221)

Pessoalmente, considero o espelho como elemento indispensável para o uso da Máscara e não compartilho da opinião daqueles que vêem nele um instrumento prejudicial para o ator, que poderia viciar-se ensaiando gestos e expressões artificiais.

Quando surge um problema durante o trabalho com qualquer Máscara, sempre digo aos meus alunos que voltem ao espelho para "recarregar a bateria". O impacto da imagem do do aluno mascarado é de extrema importância para acelerar o seu processo psicofísico, porque a Máscara representa, antes de tudo, uma realidade interna para ser manifestada através de ações externas.

Apesar de suas diferenças conceituais quanto à natureza da máscara, tanto Lecoq como Saint-Denis estão de acordo quanto à importância do treinamento corporal do ator e do trabalho de improvisação.

## 1.6 - Prática de Máscara no Brasil

Nos Estados Unidos, a palavra usada para professor de Máscara é "**mask coach**". **Coach** quer dizer treinador, aquele que conhece profundamente seu time e toma decisões estratégicas mantendo o ânimo dos jogadores.

Na França, a palavra é "**maître**" mestre, chefe, condutor, senhor. A conotação de um "**maître de masques**" está mais associada ao mestre, aquele que tem o conhecimento e infunde o respeito em seus alunos.

O professor de Máscaras é muito diferente dos outros. Ele necessita, além das qualidades mencionadas por Johnstone, de um profundo conhecimento do comportamento humano, para respeitar os limites emocionais de cada aluno e mantê-los seguros, durante o trabalho, a fim de que possam aventurar-se em áreas desconhecidas, certos de que o professor enfrentará qualquer tropeço e proporcionará, sempre, o caminho de volta.

O trabalho de Máscara não é perigoso e pode ser terapêutico, devido à intensa descarga de material inconsciente despejado pelos alunos, nos seus primeiros contatos com ela.

A Máscara pode assumir uma infinidade de papéis. A idéia subjacente ao trabalho com Máscaras, no teatro moderno Ocidental,

dental, consiste em ter sempre em mente a existência do "outro", que vai manifestar-se no corpo do ator, se este não criar resistências emocionais durante o trabalho.

Acredito no impacto do espelho, que devolve ao ator sua própria imagem acrescida da do "outro". Meu trabalho com Máscaras procura levar os alunos a um transe hipnótico e, nesse aspecto, conduzo os rituais de iniciação dos alunos ou atores, ao contrário de Copeau e seus discípulos que deixavam seus alunos descobrirem seus próprios rituais e agirem sozinhos.

A função do transe, em meu trabalho, é fazer com que os alunos obedeçam às regras impostas pela Máscara.

Adoto essa técnica porque os atores e alunos brasileiros são extremamente desconcentrados e o transe induzido por mim provoca um relaxamento das tensões e uma atitude aberta para ouvirem e executarem minhas orientações.

Ao contrário de Jacques Lecoq que não usa o espelho e Bari Rolfe sua discípula americana que o utiliza muito pouco e não trabalham com transe hipnótico, apóio-me em Jean Dorcy, Saint-Denis e Johnstone; em **Dorcy**, pelo ritual de iniciação; em **Saint-Denis**, pela ênfase do espelho e, em **Johnstone**, pela importância de compreender a função do transe controlado.

O ato de ocultar a face de alguém com uma máscara vai desencadear, como se sabe, uma despersonalização. O portador deixa de ser ele mesmo, ao mesmo tempo em que é ele que está atrás da Máscara e, paradoxalmente, a Máscara vai se animar.

O ator ou o aluno, sob meu comando, assume a identidade da Máscara com a qual estou trabalhando naquele momento. Ele passa a conhecer os movimentos inerentes a ela, que tornam-se ritmados e fluentes, como se o ator estivesse descobrindo uma forma de dança.

O intérprete reage ao objeto-máscara procurando o tipo de movimento apropriado para completá-la.

Como afirma **Paul Mc Pharlin**, estudioso de Máscaras:

"Ao usar uma máscara, a pessoa disfarçada é impelida a se mover da maneira como ela sente que a máscara-espírito deve se mover. Se ela usa uma cabeça de animal, deve imitar os movimentos característicos do animal. Com muita frequência e poucas exceções, esses movimentos caem num padrão estilizado. Por exemplo, o bode meneia a cabeça e salta, o touro ameaça com os chifres e ataca. Esses movimentos, repetidos várias vezes, para serem perfeitamente claros, tornam-se rítmicos. Eles são, de fato, danças. Se o portador usa uma máscara de

demônio, ele tem que inventar movimentos corporais para servirem à máscara, os quais também podem ser repetitivos e rítmicos e se tornarem uma dança. A ação propiciada pela máscara é tão freqüentemente padronizada, seja mímica ou não, que dançar e trabalhar com uma máscara são ações concomitantes." (Mc PHARLIN, 1940:7)

Observo que o processo de despersonalização realiza-se através do controle exercido pela Máscara, controle este que é resultante do impacto psicofísico sofrido pelo ator ao ver sua imagem, no espelho, com a máscara.

O trinômio **corpo do ator + máscara + espelho** é fundamental no meu tipo de ensinamento.

O corpo do ator sofre uma mudança de ritmo de movimentos, proveniente de seu estado interior.

Ele não deve fazer nada de forma elaborada, limitando-se apenas às ações que estejam de acordo com a máscara, a qual vai desvendando suas próprias leis, à medida em que o ator se movimenta.

Cada Máscara tem suas leis e limitações e esse aspecto será abordado detalhadamente nos Capítulos II, III, IV e V.

O espelho é suprimido, aos poucos, depois que o ator já dominou os movimentos da Máscara e vai passar a usar o espaço cênico, fazendo exercícios mais elaborados, os quais dependerão do que o ator memorizou do trabalho anterior feito com o espelho.

Nesse momento, como Lecoq e Rolfe, passo a funcionar como um espelho para meus alunos.

Meu treinamento visa, através da adequação do método de Copeau e de seus discípulos ao fazer teatral brasileiro, à:

- . economia gestual do ator brasileiro, uma vez que este se perde em gestos exagerados e desnecessários;
- . supressão da **persona** social do ator, que é cheio de vícios e tiques nervosos;
- . eliminação da inibição que impede o ator, com o rosto descoberto, de encontrar uma forma precisa de expressão de sentimentos e idéias.

Julgo importante salientar que, na medida em que o professor estabelece as regras do jogo para a classe, não existe o perigo de causar estados de transe com Máscaras.

É fundamental manter a segurança, a auto-confiança e o

estado de alerta o tempo todo para que, em caso de complicações, o professor possa dizer ao ator: "Tire a Máscara".

Tenho conhecimento de que muitos professores receiam esse tipo de trabalho por acharem que os alunos podem perder o controle e tornarem-se violentos, inclusive recusando-se a tirar a Máscara. Houve casos alunos e atores que esboçaram uma reação agressiva em relação a mim ou recusaram-se a tirar a máscara por estarem perturbados. Mantive a minha atitude e, com a mesma voz monocórdica, pedi que tirassem a máscara e voltassem ao espelho para recuperar a sua **persona** social e eles assim o fizeram. Depois disso, conversei bastante com eles, até o nível de ansiedade diminuir e pedi que me escrevessem tudo o que sentiram em forma de relatórios.

A avaliação destes permite-me conhecer com profundidade os "paradoxos imprevisíveis" do trabalho de Máscara e, por essa razão, eles fazem parte de minha tese, criando espaço para a elaboração de novos conceitos.

## 1.7 - Confeção de Máscaras: Tipologia, modelagem e técnica

O professor de Máscaras, se não tiver dominado a técnica de confecção, deve procurar, entre mascareiros e artistas plásticos, aquele que absorva, o máximo possível, a idéia que o professor passa ao encomendar uma determinada máscara.

Como explicarei mais adiante, a máscara para a formação do ator tem que servir a um determinado propósito e não ser apenas um objeto estético.

As máscaras mais comumente usadas pelos discípulos das correntes de Saint-Denis e Lecoq são: máscaras inteiras, máscaras de três quartos, meias máscaras e máscaras parciais.

A sua modelagem requer cuidados especiais, quando é destinada à formação do ator. Existem fatores específicos que devem ser observados.

O primeiro diz respeito ao seu peso. Uma boa máscara não pode ser muito pesada, a fim de não atrapalhar o ator, nem muito leve, para ele não esquecer que ela está em seu rosto.

A durabilidade do material empregado na sua modelagem, seja **papier-mâché**, talagarça, celástico, resina plástica ou acrílica, é fator essencial, considerando que muitos alunos vão

usá-las e transpirar.

O material usado mais comumente é o **papier-mâché**, embora não seja o mais durável. O celástico é um material usado nos Estados Unidos que suplantou o **papier-mâché**; é um tecido impregnado de plástico, encontrado em várias grossuras.

O material mais adequado, porém, é o couro, cuja modelagem para máscaras remonta à Renascença. A flexibilidade do couro ajusta-se ao rosto do ator. Jacques Lecoq, que o utiliza, diz que "a diferença entre usar uma máscara de couro e outra de material diverso "é a diferença entre usar **cashmere** e lã". (LECOQ citado por ELDREDGE, 1975:153). Mazzone-Clementi afirma que "a máscara de couro tem um efeito psicológico, no ator, em contraste com outros materiais. O ator está, na verdade, usando uma segunda pele no seu rosto." (MAZZONE-CLEMENTI citado por ELDREDGE, 1975:153)

A máscara inteira cobre totalmente o rosto, possui orifícios nas narinas para ajudar a respiração e os olhos cortados de várias formas e tamanhos, permitindo um bom campo visual para quem a usa. Essa foi a máscara usada por Copeau na escola do **Vieux Colombier**. As Máscaras Neutras e Trágicas estão incluídas nessa categoria. As Neutras, que utilizo, são feitas de **papier-mâché** misturado com gesso. As de **Commedia dell'Arte** são meias máscaras, feitas de couro e com o elástico bem apertado, para que o ator sinta uma pressão no maxilar superior que o obri-

que a forçar a articulação.

A relação do tamanho da máscara e o rosto do ator é outro elemento importante. Se a máscara for maior que o rosto do ator, ele parecerá mais alto. Se ela for menor, o ator diminui em altura. Uma máscara proporcional ao tamanho do ator alonga a sua coluna e corrige uma postura defeituosa.

Literatura sobre modelagem de máscaras pode ser encontrada em Simone Gruner (GRUNER, 1979) Henri Cordreaux (CORDREAUX, 1946) e Mc Pharlin (Mc PHARLIN, 1925).

Para se conseguir boas máscaras, é necessário, como já dissemos, um perfeito entendimento entre o professor e o artista que as executa. Jacques Lecoq e Carlo Mazzone-Clementi usam máscaras de couro feitas por Amleto Sartori, um escultor de Pádua, na Itália. Após sua morte, seu filho Donato continuou a pesquisa de seu pai, o qual tinha revivido as técnicas de fabricação de máscaras de couro para a **Commedia dell'Arte**, tornando-se o maior expoente desse assunto, na Itália.

É o escultor da máscara que, através do desenho, vai captar os traços essenciais que afetarão o ator que a usará:

"As linhas de uma máscara devem ser poucas e simples; a abundância de detalhes torna a máscara ilegível à dis-

tância(...). Uma máscara que aparece por trinta segundos numa personagem silenciosa pode, se absolutamente necessário, ser complexa (no desenho); mas uma máscara, que tem que ser habitada por um ator representando uma personagem que fala, comporta-se, ouve e reflete suas emoções, deve ter linhas simples, planos que captem bem a iluminação, intersecção de planos bem limpa e contornos precisos." (CORDREAU, 1946:14)

A possibilidade da máscara mudar de expressão é o resultado do trabalho do escultor e do ator. Uma máscara ingênua pode assumir feições demoníacas, dependendo do ângulo em que é vista. Por essa razão, o trabalho do ator no espelho é importante. Existem regras fixas no treinamento com máscaras, as quais veremos no decorrer deste trabalho.

### 1.8 - A utilização da Máscara em experiências controladas

Os efeitos da máscara sobre o portador não foram investigados apenas na área das Artes Cênicas.

No campo da Psicologia Experimental, elas foram usadas em crianças com problemas de gagueira, numa experimentação pioneira, em escola pública, durante uma aula especial. Essa experimentação controlada aconteceu em 1954 e foi conduzida por um psicólogo e um patologista da fala em Mount Vernon, Nova Iorque.

Máscaras foram usadas como complemento de **role-playing** para verificar se teriam efeitos benéficos no problema da gagueira das crianças.

Penelope Pearl Pollaczeck e Harold D. Homefield descrevem essa experiência e os resultados obtidos:

"A base lógica para o uso das máscaras foi como se segue: se bonecos, brincadeiras projetivas com bonecas, sócio-drama e outras técnicas dão valiosa informação quanto à estrutura de personalidade e propiciam oportunidades terapêuticas para projetar e expressar problemas de personalidade, parece-nos que o uso das máscaras adiciona uma dimensão a mais. Através do seu uso, a criança pode identificar-se mais claramente com o papel

que deseja representar, e pode, através da identificação, descobrir que é possível trocar de papéis. Para a criança que tem uma auto-imagem negativa, a oportunidade de testar diferentes papéis oferece possibilidades tentadoras. Esconder-se atrás de um rosto falso, de alguma forma, dá ao portador a ilusão de que ele está acobertado e de que, portanto, seu ego não é responsável pelas artimanhas do novo personagem." (POLLACZEK & HOMEFIELD, 1954:229)

Os resultados desse experimento foram consideráveis. Observou-se que mesmo uma criança com severa deficiência de gagueira assumiu um novo papel, livre de bloqueio.

Ao resumirem suas conclusões, os dois pesquisadores sentiram que "...o uso de máscaras como complemento de **role-playing** é inestimável e seu significado, no desenvolvimento de novas auto-imagens, pode ser considerável." (POLLACZEK & HOMEFIELD, 1954:229)

## CAPÍTULO 2

### A MÁSCARA NEUTRA OU O FUNDO DO MAR

Se o rosto está escondido, o corpo do ator torna-se um rosto inteiro, expressando à distância o que o rosto verdadeiro expressa em **close up.**"

Jean Cocteau

Historicamente, a **Máscara Neutra** foi a primeira usada por Copeau, na Escola do **Vieux Colombier**, e ele a chamou de "**masque noble**" pois, ao utilizá-la, seus alunos tendiam a assumir atitudes altivas, elevando o tronco e a cabeça.

Era uma máscara sem expressão, originalmente inteira. Numa fase posterior, passava ser cortada em sua parte inferior, para ser usada em improvisações vocais.

*Contradição*

Atualmente, a Máscara Neutra tem feições simples e simétricas, sem nenhuma definição de sexo, idade, estado emocional ou personalidade. Não tem passado ou futuro, preconceitos ou apriorismos.

Seus traços não realísticos assemelham-se à figura humana, embora lembre a placidez das estátuas gregas e, usando a

imagem de Jacques Lecoq para descrevê-la, assemelha-se ao "fundo do mar".

Os traços regulares, talvez não realísticos do rosto expressam nenhuma emoção, nem qualquer outro estado do que apenas ser. A máscara corporifica somente aquilo que é verdadeiro de toda humanidade. Daí o nome de máscara neutra (ROLFE, 1977:12)

Nessa máscara inteira, os orifícios para os olhos são grandes, para que o ator possa enxergar bem, e as narinas e a boca são cortadas, ligeiramente, para permitir a respiração. É usada na fase inicial do treinamento somente para improvisações silenciosas. O ator não fala quando está com a Máscara Neutra.

Antes de passarmos às técnicas e exercícios dessa Máscara, é importante definir o conceito de **neutralidade**.

Gestos neutros são aqueles que estão baseados numa economia de movimentos. Para se executar uma determinada ação, utiliza-se somente a energia necessária a cada gesto, eliminando-se tudo aquilo que não está comprometido com o movimento limpo e claro. Por exemplo: o ator, quando apanha um determinado objeto, se encolher os ombros, balançar a cabeça e andar de forma rígida, estará gastando uma energia que nada tem a ver com o ato em si de apanhar o objeto.

Como a Máscara Neutra não tem passado nem futuro, procura-se, quando se está com ela, expressar não uma personagem, mas uma reação universal às coisas do mundo. Em outras palavras, o ator reage ao seu meio ambiente, sem o peso da experiência passada ou da intromissão de um apriorismo no presente.

A Máscara Neutra é inocente: age, movimenta-se e relaciona-se com os objetos de forma não convencional. Tudo, para ela, é descoberta; vive apenas o momento presente.

Para que isso seja melhor compreendido, forneço um exemplo mais concreto da reação universal da Máscara Neutra com o mundo: Se eu me aproximasse de um ator que estivesse usando essa Máscara e beliscasse seu braço, sua reação seria, primeiro, de curiosidade; num momento posterior, de espanto e, por fim, de dor, já que ele, naquele momento, não estaria preocupado com atitudes preconcebidas.

Neutralidade é também o estado do ator em repouso, alerta como um corredor antes da corrida, distribuindo toda sua energia pelo corpo e, como diz Lecoq, tornando-se "uma folha branca de papel", "uma tábula rasa", de onde o movimento se origina.

Para se compreender a neutralidade, é importante levar em conta o conceito de economia.

Neutralidade pode ser definida com uma fórmula matemática em que **menos é igual a mais**, o que nos leva, automaticamente, a uma economia gestual.

Essa economia, presente no estado de repouso e de ação e na inter-relação entre os dois, leva o ator a ficar mais próximo da neutralidade, executando o **mínimo** de esforço para atingir o **máximo** de resultado.

Uma vez que a Máscara Neutra amplia, como uma lente de aumento, todos os movimentos feitos pelo ator, ela o torna muito vulnerável emocionalmente, como se ele fosse feito de cristal. Como bem disse Michel Saint-Denis:

"O trabalho de máscara é muito exigente porque pode ser vivido somente num determinado nível. Para atingir esse nível, o aluno necessita de mais coragem do que em qualquer outra forma de improvisação: a coragem de experimentar, de fazer, de ousar, de lançar-se de cabeça na invenção." (SAINT-DENIS, 1982:175).

A base do ensinamento de Copeau tem muito a ver com as palavras de St. Denis.

Para conhecer-se e desenvolver sua potencialidade expressiva, o aluno deve absorver o conceito de neutralidade e saber dizer, com seu corpo, frase claras, precisas e pontuadas.

## 2.1 - Formação do Ator com a Máscara Neutra

Sendo a primeira máscara oferecida ao ator, é importante saber como ela é introduzida na sala de aula. O papel do professor, que é o de criar a atmosfera apropriada, é crucial.

Os discípulos de Copeau criaram seus próprios ritos de iniciação para "calçar" a Máscara Neutra. Os alunos de Lecoq, por exemplo, ficam oito dias meditando sobre a máscara, antes de usá-la. Essa atitude nos faz lembrar dos rituais primitivos, da longa e silenciosa comunhão dos atores gregos com suas máscaras antes de colocá-las, e do ritual do teatro **No**, em que a máscara é trazida, para o palco, numa caixa e colocada no rosto do ator, diante da platéia.

A Máscara Neutra é a máscara básica que vai guiar, na seqüência do treinamento, as diferenças das outras máscaras.

Todos os discípulos de Copeau tanto na Europa como nos Estados Unidos, criaram uma certa ritualização na maneira de apresentar a Máscara para os seus alunos.

Em minhas aulas, desde o princípio procuro imbuir meus atos de uma certa solenidade, introduzindo um clima místico, no qual os alunos são levados a agir de forma não-convencional.

A Máscara tem que se tornar um objeto sagrado, caso contrário ela perde seu clima mágico de grandeza e mistério. Desde o primeiro momento, deve ser deixado bem claro que ela não é um mero acessório.

Uma vez estabelecido o clima apropriado, vem a apresentação das máscaras. Os alunos têm uma experiência sensorial com elas, tocando-as, sentindo suas linhas simétricas, sua textura e seu cheiro.

Logo após, sem conversarem entre si, experimentam as máscaras que são numeradas e escolhem aquela que melhor se adapte ao seu rosto.

O professor pode vestir a máscara ele mesmo (como fazem Saint-Denis e Pierre Lefevre), ou escolher um modelo (conforme a sugestão de Libby Appel e Bari Rolfe), geralmente uma pessoa que nada tem a ver com a classe, pedindo que ela se movimente, a fim de que os alunos observem as qualidades esculturais da máscara e as possibilidades de ela mudar de expressão.

Os ritos de iniciação variam, já que Copeau não deixou nenhum registro teórico do método e seus discípulos criaram seus ritos de acordo com as respectivas personalidades.

Em alguns, o aluno fica em pé e veste a máscara em dois

tempos; primeiro, esticando o elástico e colocando-a no topo da cabeça e, depois, sobre a face. Em outros, senta-se numa cadeira e procede a um longo ritual de iniciação, podendo olhar para o espelho ou não.

Em minhas aulas, antes de tirar as máscaras da mala, faço uma breve introdução sobre sua origem, sua eficácia na formação do ator, as duas correntes existentes na Europa e nos Estados Unidos, a formação que tive como atriz de máscara e tento explicar o conceito de neutralidade, tomando como exemplo os próprios alunos presentes.

A seguir, reduzo a fala ao essencial e digo que um momento muito importante vai se passar. O clima da aula muda, quando tiro as máscaras da mala e coloco-as num canto da sala, manipulando-as como se fossem de cristal. Minhas atitudes contagiam os alunos sentados num semicírculo em frente ao espelho.

O silêncio se estabelece e cria-se uma expectativa. Peço que um deles vista uma das máscaras e ande um pouco pela sala, fazendo alguns movimentos. Nesse demonstração, chamo a atenção deles para a habilidade da máscara em mudar de expressão.

Depois, distribuo as máscaras para que tenham uma experiência sensorial, esclarecendo que elas não podem ser seguradas pelo elástico e sim pelo queixo com a mão direita. Cada um vai

para um canto e fica explorando-a.

Dependendo do tipo e da quantidade de alunos que tenho, posso deixá-los um longo tempo explorando-a ou passo diretamente ao ritual de iniciação, que é individual, com o aluno sentado numa cadeira, na frente do espelho. Dou instruções para o aluno não falar enquanto estiver com a máscara. Entretanto, se for necessário, deixo que suba a máscara para o topo da cabeça e fale comigo.

Faço isso para introduzir a convenção de que, quando estiver com a Máscara, o ator é outra pessoa e, sem ela, volta a ser ele próprio.

Minha ênfase didática está fundamentada nos conceitos de tempo, economia e expressão.

O tempo da Máscara é diferente daquele da vida cotidiana. Os alunos geralmente entram na sala de aula afobados, principalmente se vivem em grandes centros urbanos.

É necessário, então, "baixar a poeira" e, para isso, estabeleço a convenção dos três segundos, que todos devem respeitar, assim que entram na sala.

A partir dessa convenção, não se admite nenhuma socia-

lização e todas as ações devem esperar o tempo de três segundos para serem realizadas.

Geralmente, faço perguntas à classe toda e esta responde, de imediato sem, no entanto, saber, ao certo, sobre o que está falando. Repito a pergunta e, respeitando os três segundos, os alunos refletem, acalmam-se e respondem, adequadamente.

A economia está ligada à expressão gestual, aspecto ao qual voltarei mais tarde, depois de descrever a fase preparatória do meu ritual de iniciação.

Já que não há um método rígido estabelecido por Copeau, naquilo que me diz respeito em termos de organização do meu método, apóio-me no trabalho de Jean Dorcy, no que tange à fase preparatória, e em Michel Saint-Denis, cujo trabalho tem a ver com a consequência do uso adequado da Máscara.

Ao inspirar-me nas regras de Dorcy, que passo a descrever, quero deixar claro que introduzi minhas próprias modificações, as quais aparecerão quando eu descrever meu próprio método.

O ritual de Dorcy consiste em uma série de instruções, dadas por ele, aos alunos, como se vê a seguir:

"1 - Os alunos devem ficar bem sentados no meio da ca-

deira, não encostando na parte de trás. Pernas separadas para assegurar o perfeito equilíbrio. Pés plantados no chão;

2 - Estique o braço direito para a frente, horizontalmente, e ombro para cima. Segure a máscara pelo elástico. A mão esquerda, também esticada, ajuda a "calçar" a máscara, polegar segurando o queixo, indicador e segundo dedo segurando a abertura da boca.

3 - Simultaneamente, inspire, feche os olhos e "calce" a máscara. Fazendo isso, só os braços e mão estão ativos. Eles executam movimentos pequenos para ajustar a máscara na face, arrumar o cabelo, verificar o ajuste adequado do elástico, para que a máscara fique bem ajustada.

4 - Simultaneamente, respire e coloque antebraços e mãos nas coxas. Os braços e cotovelos tocam o tronco, dedos quase não tocando os joelhos.

5 - Abra os olhos, inspire e, simultaneamente, feche os olhos, expire e incline a cabeça para a frente. Enquanto inclina a cabeça, as costas ficam ligeiramente arqueadas. Braços, mãos, tronco e cabeça devem estar completamente relaxados.

6 - É aí, nessa posição, que a clareza da mente ocorre. Repita mentalmente ou murmure, se isso ajudar, (...): "Eu não estou pensando em nada, eu não estou pensando em nada..." Se, por nervosismo, ou porque o coração estiver batendo muito forte, o "Eu não estou pensando em nada" não ajudar, concentre-se numa tonalidade escura, cinzenta, aço, açafraão, azul ou outra tonalidade achada no fundo do olho e espalhe-a indefinidamente no pensamento.

7 - Simultaneamente, inspire, sente-se reto e então, expire e abra seus olhos.

Agora, você está suficientemente trabalhado e pode ser habitado por personagens, pensamentos, objetos; você está pronto para atuar dramaticamente." (DORCY, 1961:13)

O fator principal da modificação que efetuei no ritual de Dorcy consiste no acompanhamento individual de cada ator, no seu primeiro contato com a Máscara, já que Dorcy encara seu método como uma iniciação que todos devem fazer sozinhos.

Quanto a mim, prefiro ocupar-me pessoalmente com cada ator, relaxando-o, massageando-o, induzindo-o a quebrar suas defesas, levando-o a uma estado semelhante ao transe hipnótico, conforme descrevo a seguir.

O aluno faz o ritual junto comigo. Minha voz vai dando as instruções num tom pausado e suave, quase monocórdico.

Primeiro, o aluno segura a máscara, por um longo tempo, tendo a experiência sensorial, até familiarizar-se com ela. Depois, peço que segure a máscara e olhe, no espelho, para seu rosto e para a máscara, consecutivamente.

Antes de inspirar e colocar a máscara, digo que expire longamente para esvaziar seus pulmões de ar e sua cabeça de pensamentos.

Depois que coloca a máscara e fecha os olhos, massajeio sua nuca e digo que a cabeça está ficando pesada, tão pesada que se inclina para a frente, levando o tronco para baixo e relaxando nessa posição, com a cabeça quase tocando o chão e os braços soltos ao longo do tronco.

O sangue aflui para o cérebro, enquanto ele concentra-se numa cor, que penetra pelos poros. Quando sinto que estão prontos, conto de zero a sete, enquanto eles sobem o tronco e sentam-se retos na cadeira.

Tudo é feito dentro do prazo de três segundos, num clima de silêncio e concentração. Em seguida, peço que abram os olhos.

Agora falarei dos conceitos de economia e expressão. Nesse momento, o ator está sentado diante de um espelho, de forma neutra. Peço-lhe que, sempre obedecendo aos três segundos, modifique sua posição de sentar. Nesse estágio de aprendizado com a Máscara utilizo a postura da via negativa, adotada por Lecoq e sua discípula Bari Rolfe nos EUA.

Nenhum dos dois diz, ao ator, o que ele deve fazer. Ambos limitam-se a esclarecer apenas o que o ator **não** deve fazer. Tanto Lecoq quanto Rolfe acham que uma série de "nãos" resulta num "sim".

Como diz ela, "no começo, o ator quer compensar os traços estáticos da máscara com movimentos agitados, entretanto a imobilidade ajuda pois a máscara tem uma presença imponente(...)o ator, aceitando o fato da máscara investir cada gesto com importância, tende a eliminar movimentos não essenciais". (ROLFE, 1977:13)

Quanto a mim, vou induzindo o ator a soltar-se pelo espaço, experimentando movimentos. Peço-lhe que "escreva" frases com seu corpo.

Depois que o ator dominou essa "coisa estranha" que cobre seu rosto, ele tem que saber o que fazer com o corpo. Nesse momento, entram as regras de Saint-Denis para ajudar o ator a en-

tender que está sendo visto de longe, que passou por um processo de esvaziamento com a perda temporária da sua **persona** social e que emergiu de um estado semelhante ao transe hipnótico.

O ator tem que se convencer de que o trabalho, no teatro, será completamente diferente, pois a Máscara exige um outro comportamento, uma nova postura e é nesse momento, que as regras de Dorcy são complementadas por St. Denis.

As regras de St. Denis que me levaram à reflexão, consideram a relação do corpo do ator no espaço cênico: "o corpo do ator, como meio de expressão, é mais significativo no espaço do que o rosto e os olhos. À distância, a expressão do rosto humano e dos olhos só pode ser vista claramente por uma parte insignificante da platéia." (SAINT-DENIS, 1982:174)

Considero essa primeira regra de St. Denis como fundamental para a relação ator-máscara. O ator, viciado em usar seu rosto como meio de expressão, não tem consciência de que ele só existe quando está colocado de frente para a platéia. Deve evitar o perfil e, principalmente, evitar ficar de costas, pois, nessas posições a máscara não aparece e o ator só pode existir em cena se a máscara for vista por todos.

Por essa razão, quando meus alunos abandonam o espelho, tenho que funcionar como um espelho para eles, orientando-os nos movimentos que fazem. Por exemplo, além do que disse St. De-

nis, acrescento, para os alunos, que, ao atuar com a máscara, o ator não deve nunca levantar ou abaixar demasiadamente a cabeça, devendo evitar cenas e momentos íntimos que exigiriam um texto para se expressar. Todo movimento indicativo de palavras não funciona com a máscara, em geral.

Esta não deve ser um veículo para traduzir literalmente as palavras. Sua função é desafiar a criatividade do ator para exprimir, com seu corpo, o que o rosto faria com todas as suas nuances de expressão. Nesse aspecto, a máscara aproxima-se da mímica como aconteceu com Étienne Decroux, discípulo de Copeau, de quem já falei anteriormente.

Entretanto, não é a mímica em si que estou procurando e sim a flexibilidade do ator em relação ao seu corpo e mente, quando, ao final do treinamento, tirar a máscara e começar a interpretar todos os tipos de personagem.

A Máscara Neutra e as outras máscaras foram instrumentos temporários para ajudar o ator a se preparar para o trabalho da construção da personagem.

Vamos para a segunda regra de St. Denis, a que vem reforçar minha reflexão anterior: "Se o aluno sente alguma coisa muito fortemente e a expressa com seu rosto atrás da máscara, não pode assumir que seu corpo vai necessariamente expressar o que

ele sente - provavelmente não. A máscara não é uma substituição para o rosto. O aluno deve encontrar um meio de expressar os detalhes da expressão facial e do olhar, através de outras partes do seu corpo." (SAINT-DENIS, 1982: 174-175)

É nesse momento que os alunos, além de estarem fragilizados, sentem uma imensa frustração, pois peço que expressem, com seus corpos, um determinado sentimento, como por exemplo ternura, raiva, amor etc. O que geralmente acontece é uma série de esforços frustrados de expressão de sentimentos, que são feitos primeiramente com movimentos indicativos de palavras e clichês.

Peço a eles que repitam o exercício, até que desapareça a ditadura do denotativo e comece a emergir uma elaboração mais criativa, por parte deles.

Acontecendo isso, solicito que façam, com o corpo, a passagem de um sentimento para outro em duas fases: sentimento nº 1 - neutralidade - sentimento nº 2.

É importante, após a expressão do primeiro sentimento, "apagá-lo" com uma borracha e partir de um estado neutro a fim de efetivar a passagem para o segundo sentimento.

É importante, também, esclarecer que cada aluno vai desenvolver o seu conceito de neutralidade, já que cada corpo é di-

ferente de outro corpo porque mantém suas particularidades.

É preciso incentivar o ator, apontando seus erros e mostrando seus acertos. Entretanto, de forma geral, a própria máscara dá um **feed-back** imediato ao ator, na medida em que, como bem disse St. Denis, ela "revela e rejeita mentiras".

Sabemos que o rosto é a mais importante feição do corpo, mas não é, absolutamente, a mais verdadeira: podemos sempre enganar com nossos rostos, mas com o corpo não.

O paradoxo da Máscara é que ela **esconde para revelar**. As pessoas sentem-se seguras escondendo-se atrás dela, pensando que o rosto, a nossa feição mais expressiva, está bem coberto.

A Máscara requer do ator uma enorme concentração, conforme afirma Saint-Denis: "a máscara muda de expressão em iluminações diferentes. O ator precisa desenvolver uma espécie de dupla concentração: deve estar completamente envolvido no que está fazendo, mas, ao mesmo tempo, deve controlar sua forma de fazê-lo. Se ele quer que a platéia se convença daquilo que ele mostra, se ele quiser fazer a platéia acreditar no que ele faz, deve ser o primeiro a acreditar nisso." (SAINT-DENIS, 1982:175)

Verifiquei na minha prática que a maioria dos alunos de teatro, e mesmo os atores profissionais, são treinados para acre-

ditarem na emoção da personagem que estão fazendo, para que a platéia possa também acreditar e, para isso, contam muito com o rosto.

A Máscara Neutra, sendo a primeira a ser introduzida, tira do ator sua **persona** social, seu rosto, sua identidade.

No começo do processo, os alunos demoram a aceitar a Máscara com as suas regras, pois todo e qualquer "psicologismo", ou seja, momento íntimo no qual o ator expressa sua emoção, é rejeitado pela Máscara Neutra, que está buscando o universal e não o particular.

O momento íntimo torna-se muito apagado com a Máscara Neutra, ao mesmo tempo em que uma caracterização puramente convencional, um clichê, nada tem a ver com a neutralidade.

Por essa razão, a Máscara pode libertar um ator treinado para se expressar através do rosto, estimulando sua criatividade expressiva, ao mesmo tempo em que pode causar rejeição pela falta de ar, medo de se expor, pois, passada a fase de segurança de estar escondido, o ator constata que está exposto.

Invariavelmente, por mais racionais que sejam, todos os atores, e alunos, impressionam-se com o efeito que a Máscara tem sobre eles.

Resumindo: na fase preparatória, apoiada em Dorcy, vou fazer com que o ator se esvazie de sua **persona** social e se torne uma tábula rasa, onde vou imprimindo, aos poucos, ações, sentimentos e emoções.

Numa fase posterior à iniciação, com a ajuda das regras de St. Denis, pela via negativa vou guiando o ator no emaranhado de regras técnicas, inerentes ao uso da Máscara.

Na fase preparatória, dou ao ator toda a liberdade de ousar, experimentar movimentos no espelho. O aluno, ao vestir a máscara, deve começar a agir somente quando sentir seu impacto no espelho, levando em conta, sempre a regra dos três segundos.

A iniciação prossegue com minha orientação individual, na qual digo ao indivíduo: ande para frente, para trás, perceba o centro do seu corpo, do qual emanam todos os seus gestos.

Geralmente, os alunos ficam presos à cadeira, cruzando as pernas ou encolhendo-as, baixando a cabeça. Outros ficam numa postura ativa com a cabeça erguida e o plexo solar projetado para a frente.

Ao abandonarem a cadeira, tentam compensar a imobilidade da máscara com movimentos rápidos. Tais movimentos tornam-se cômicos, pois nada têm a ver com a Máscara Neutra.

Após o aluno ter percebido a força da Máscara em movimentos amplos, pequenos e mesmo na sua imobilidade, solicito que transmitam idéias, palavras com o corpo.

Em seguida, levo-os de volta à cadeira, na frente do espelho, massajeio suas costas, peço-lhes que esperem três segundos para fecharem os olhos e, depois, inspirem e tirem a máscara do rosto.

Se o aluno entrou em transe hipnótico muito forte, é difícil tirar a máscara de seu rosto. Entretanto, o que acontece mais comumente é que ele tira a máscara e olha para seu rosto no espelho, percebendo que está totalmente modificado: parece mais maduro, como se tivesse passado por uma prova difícil. Alguns experimentam alívio, outros preocupação: ninguém fica incólume à experiência.

Após isso, quando passo aos exercícios mais técnicos e complicados, sempre usando a via negativa, o aluno vai se acostumando com a máscara que, ao ser usada por ele vai assumindo suas feições, de forma a poder ser facilmente identificada no meio das outras.

A tônica de todos os exercícios está baseada no sentimento interior, aliado à técnica de "levar bem a máscara", ou seja, assumir que se está agindo numa forma específica de atuação,

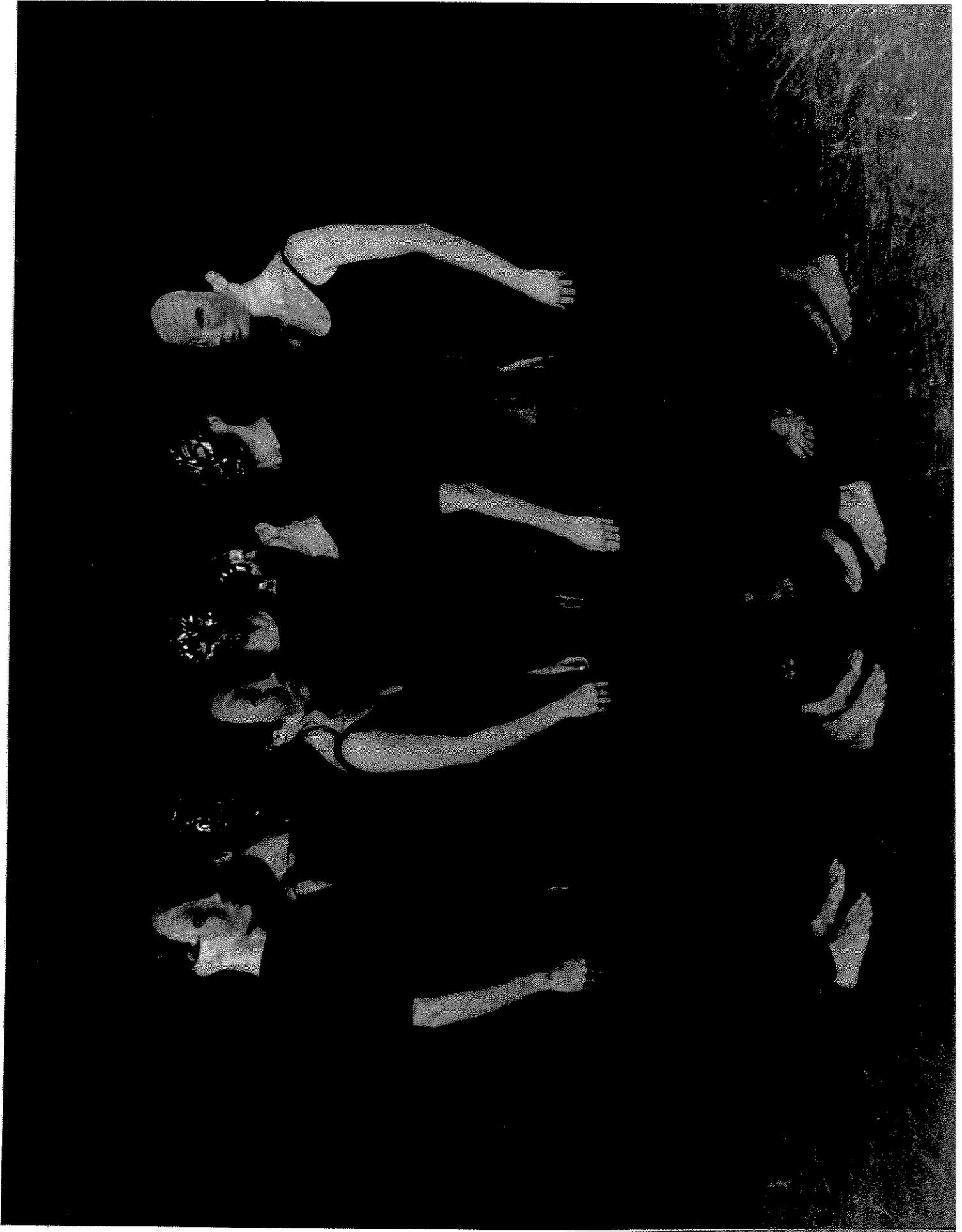
a qual foi ritualizada num processo de iniciação, diante de um espelho, orientada por mim e assistida pelos colegas. Nessa etapa, primeiramente, são solicitadas coisas muito simples, passando-se, depois, para o desafio das mais complicadas, até que o conceito de neutro seja assimilado.

Todas as experiências com máscaras foram sempre levadas por mim e por meus alunos, muito a fundo.

Uma vez já expostos, neste capítulo, a Máscara Neutra, os métodos dos discípulos de Copeau, a minha própria metodologia e a organização pessoal que dei a todos os métodos que aprendi, passo, agora, a verificar de que maneira foi elaborada minha própria prática, de que forma foi executada e, principalmente, em que medida alcançou seus objetivos.

Dessa forma, o texto que se segue será mais técnico, pois passarei a descrever tanto o modo como realizo concretamente as aulas, quanto os resultados obtidos. Para a exposição destes, recorrerei à transcrição dos depoimentos de meus alunos, que se constituem como único meio que possuo, até o momento, para avaliar a eficiência do meu trabalho.

A MÁSCARA NEUTRA



## 2.2 - Curso de Máscara Neutra como o grupo Maschere

O Grupo **Maschere** é formado por oito atrizes profissionais na faixa etária dos vinte a vinte e cinco anos, que produziram o espetáculo "Arranca Dentes" e tiveram um curso de cinco meses com todas as máscaras.

### 1ª Aula:

Falei a respeito da Máscara Neutra, de como ela foi criada por Jacques Copeau, em 1920, na França. Copeau queria voltar às origens do teatro, pois o teatro francês encontrava-se por demais comercializado, com atores cheios de vícios e tiques nervosos. Para ele, era preciso investir no ator e tudo de que ele precisava era o "**plateau nu**" e o ator.

Mostrei uma foto de Étienne Decroux usando uma tanga com o rosto coberto por um lenço. Essa foi a primeira Máscara Neutra que surgiu. Expliquei o conceito de neutro, tomando como exemplo a forma como as alunas estavam sentadas no chão: algumas exprimiam algo com o seu corpo de maneira visível. Havia uma que estava mais neutra, de pernas cruzadas e braços ao longo do corpo, sem quase exprimir uma intenção.

Expliquei que a Máscara não tem sexo, idade, preconcei-

tos e apriorismos e não exige do ator que se crie uma personagem.\*

Como aquecimento, dei o exercício do chuveiro: perguntei quem tinha tomado banho e chamei uma aluna para ficar no centro de um círculo, onde as outras trabalharam o seu corpo, passando os dedos pelas diferentes partes, friccionando e estimulando a corrente sanguínea, como se fossem gotas de um chuveiro.

Esse exercício traz grande relaxamento e confiança ao grupo. Depois disso, passei ao ritual de iniciação. Antes, fiz todas as alunas experimentarem as máscaras e escolherem aquela que se ajustava melhor ao rosto.

Disse às alunas que o ritual foi criado por mim, baseada em Jean Dorcy, e consiste em colocar uma aluna sentada numa cadeira, sem encostar a coluna, com a máscara no colo, tocando-a, cheirando-a, passando-a pelo rosto, enfim, entrando em contato íntimo com ela, antes de colocá-la no rosto.

Após o contato, a aluna segura a máscara com a mão direita, pelo queixo, e a outra mão segura o elástico. Os dois braços ficam esticados, segurando a máscara como se fosse um arco e flecha. Ela fica olhando seu rosto e a máscara, no espelho, con-

---

\*Embora o texto possa ser repetitivo, relatarei, com pormenores, este curso, a fim de manter-me fiel à maneira como foi conduzida a experiência.

secutivamente.

A partir do momento em que começo a dar instruções, passo a trabalhar com a técnica dos três segundos, que consiste em permitir que haja um hiato entre o que eu digo e a ação propriamente dita. Dessa forma, a aluna só executa o que é pedido, depois que a mensagem está bem gravada no cérebro.

As pessoas têm a tendência de não escutar. Isso acontece no teatro e fora dele também. Faço algumas experiências com as alunas. Pergunto coisas banais e elas se afobam em responder, sem pensar no que estão dizendo. Peço que me dêem três segundos e repito a pergunta. A resposta vem num tom de voz mais convincente e seguro.

Começo a falar calma e pausadamente e peço que a aluna "calce" a máscara, após uma inspiração profunda. Aviso que o termo calçar vem de Jacques Copeau que dizia "qu'il faut chausser le masque". O verbo "calçar" tem uma conotação mais íntima do que colocar a máscara, que não é um acessório e faz parte do rosto do ator.

Máscara "calçada", começo a induzir a aluna a sentir a cabeça pesada, tão pesada que se inclina para a frente. O peso da cabeça leva o tronco a se inclinar para baixo e os braços a se soltarem e penderem, ao longo do corpo.

A aluna, agora, está com a cabeça entre os joelhos, pés bem apoiados no chão e totalmente relaxada nessa posição. Toco sua nuca e costas, para ver se está realmente relaxada e peço que se preocupe, apenas, em inspirar profundamente.

Depois, solicito que visualize uma tela branca e escolha uma cor para ir pintando essa tela totalmente. Sempre trabalhando com os três segundos, peço para a aluna ir levantando o tronco lentamente, numa contagem regressiva de sete a zero, vértebra por vértebra até que chegue à posição sentada, de olhos fechados.

Após algum tempo, solicito que abra os olhos. Tudo que vai se seguir, agora, deriva do impacto da imagem no espelho e do efeito que ela causa no estado semi-hipnótico em que ela se encontra, devido aos três segundos e o tom monocórdico de minha voz.

Começo a induzi-la a modificar ligeiramente sua forma de sentar e a experimentar posições novas. Depois, peço que abandone a cadeira e faça uma pesquisa de gestos e atitudes na frente do espelho, olhando-se de todos os ângulos possíveis: de frente, lado, perfil, meio perfil.

O importante é nunca abandonar sua imagem no espelho. Depois de algum tempo, solicito que me "diga" com o corpo como

está se sentindo, já que, com a Máscara Neutra que cobre o rosto todo, a aluna não pode falar. Só tem os olhos e o corpo para poder se expressar. Seu corpo deve ter as nuances de um rosto em close. O ritual dura mais ou menos quinze minutos.

No final, a aluna volta para a cadeira na posição em que começou o exercício, tira a máscara inspirando profundamente, e, depois, abre os olhos. Passado o impacto, peço que me relate as suas impressões. As reações são as mais diversas possíveis. Transcrevo alguns relatos:\*

C.: "Quando me vi com a Máscara, senti um prazer por poder trabalhar aquela Máscara Neutra que não era a minha cara. Cor escolhida: me forcei a não escolher cores vivas que eu gosto, mas não consegui. Tentei o verde para ser mais neutro, mas acabei escolhendo o vermelho.

Comecei a procurar posições tímidas menores e rapidinhas. Tentei bastante, mas acabei me sentindo melhor com as poses altivas, cabeça indagando e a personagem se impondo com autoridade encarando bem as pessoas.

Esta experiência com a Máscara Neutra foi boa, quando

---

\*A forma original dos relatos foi mantida. Meu objetivo foi assegurar a espontaneidade dos mesmos.

deixei fluir o que a máscara pedia e deixei de querer me impor a ela. Segundo Beth Lopes, não adianta quereremos guiar a Máscaras. Ela nos guiará."

T.: "... a pergunta era: que irá acontecer? Sentei-me na cadeira atenta a tudo: a mim, à máscara, ao reflexo, à voz da Beth, uma voz suave e delicada como a voz do mestre que inicia seu seguidor em coisas profundas, desconhecidas e sérias.

Olhava para mim, no espelho, tentando enxergar além do meu rosto e do meu corpo inerte na cadeira. Meus olhos eram apreensivos e investigadores. Que delícia! pensei, sou eu mesma.

E a Máscara não me dizia nada, meu rosto era diferente dela, por mais neutro que estivesse, jamais seria como "Ela", em meu rosto corre saúde, meus poros respiravam, meus traços têm cor. "Ela" era **neutra**, não se preocupava com nada, não participava de nada e nem sequer olhava para mim, estava lá, simplesmente em minhas mãos.

Delicadamente, coloquei-a sobre meu rosto e fechei os olhos. Beth indicava o caminho e eu, seguramente, seguia a indicação. A cabeça pesando, depois os ombros, depois o tórax e lá estava, debruçada sobre meus joelhos, pensando na cor amarela, uma das minhas preferidas, tomando conta de meu corpo.

Não sentia nada além de uma sensação confortável de estar relaxada. A cor projetava-se numa tela. Não vi a máscara, mas

podia senti-la, no começo fria e pesada e, aos poucos, perdendo o peso e tornando-se quente. Pensei: agora ela faz parte de mim. Fui subindo lentamente numa contagem de sete. Três segundos e abri os olhos. Meu Deus! Isto sou eu? Quem? Meus olhos tristes ficaram evidentes, meu corpo cresceu. Eu estava neutra.

Busquei gestos que pudessem traduzir o que a Máscara me dizia. Havia uma sensualidade calma. Depois busquei tecnicamente estes gestos e experimentei o que pude. Aí, olhei para cada uma das pessoas. O olhar delas era de curiosidade e o meu de maravilha. Aí, dei meu recado: Essa Máscara me traz para dentro.

Voltei para o espelho, me despedi e tirei "meu rosto neutro". Estava emocionada. E novamente pensei: Onde será que isso vai dar?"

D.: "Estranheza, não entrega, máscara masculina, eu não queria, me achei feia depois."

S.: "Senti muita segurança na Beth. Sensação de abismo entre a máscara e meu rosto-ponte - os olhos. Momentos de relaxamento na pesquisa. Quero a entrega. A expectativa da entrega me limita."

## **2ª Aula:**

Depois de ter iniciado as oito alunas, falei mais um

pouco sobre a máscara e a representação. Atuar é um processo criativo, resultado de acertos e erros.

O que faz a Máscara? Estimula a imaginação, colocando maior ênfase em ações físicas, atuando com o corpo inteiro e livrando o ator dos maneirismos, criando uma personagem completa, amplamente dimensionada, que pode ser recriada depois que o ator tira a máscara.

Por causa da tremenda segurança que a Máscara oferece, o seu uso permite que o ator represente algo fora dele mesmo. Propicia ao ator um anonimato que dá uma sensação de liberdade. A máscara é um agente permissivo, que esconde e revela, ao mesmo tempo.

Discutimos essas colocações e passamos para o aquecimento: andar, correr, mudar o ritmo, andar com os pés para dentro, para fora, em ponta, calcanhar. Incorporar uma maneira de andar personalizada, criando uma personagem; olhar a companheira mais próxima, cujo andar é parecido; andar fazendo par, até que todas se juntem andando.

O exercício com a Máscara foi colocar-se diante do espelho, "calçar" a máscara e exprimir, com o corpo, uma determinada emoção. Foi difícil para as alunas expressarem algo fora do estereótipo.

Repetimos o exercício, dando continuidade aos movimen-

tos que foram mais expressivos, tentando executá-los como se fossem uma frase com começo, meio e fim. A repetição se deu até selecionarmos o essencial e o orgânico. Exemplos: C. escolheu arrogância e cansaço, um cansaço que veio de uma arrogância demasiada que não deu em nada. T. escolheu a sensualidade e não conseguiu passar quase nada, pois eliminou qualquer gesto estereotipado.

A dificuldade que as alunas sentiram expressa-se melhor com o relatório de T.: "Como é que se exprime com o corpo que emburreceu com o tempo, por causa de nossas precárias formas de comunicação, como é que se exprime com ele uma sensação? Eu me olhava no espelho e dizia: eu sou sensual; mas tudo que me vinha à cabeça eram gestos padronizados. Acabei me reprimindo tanto que não fiz nada. Em compensação, foi muito mais fácil me ver com a máscara. "Ela" já não era tão estranha.

Repetimos o exercício e foi mais agradável. Sinto falta de mais tempo interior, uma coisa que tenho que conquistar, preciso aprender a ler o meu tempo, sem deixar a ansiedade atropelar. A Máscara Neutra toma expressões a partir de gestos físicos, mas só isso não é capaz de emocionar. Não é possível lidar com ela de forma mecânica ou técnica. Ela exige uma postura interna, sentimento, coração. É difícil, muito difícil.

Engraçado é perceber o quanto o nosso rosto é importante nas relações normais, parece que as pessoas só se comunicam do pescoço para cima. Tá sendo fundamental aprofundar o conhecimento

do pescoço para baixo."

O segundo exercício consistia numa simples ação física: apanhar uma maçã imaginária do alto de uma macieira e colocá-la numa sacola. O subtexto porém consistia em roubar uma maçã e levá-la para um amigo doente no hospital, apanhar a maçã como Eva o fez em seu momento revolucionário.

Abandonamos o espelho e novas técnicas foram introduzidas. A aluna começava o exercício de costas para a platéia, virando-se aos poucos, mostrando a máscara primeiro, depois o tronco e as pernas, já expressando o subtexto, ou seja, seu corpo denunciando uma emoção. Anda até a macieira e olha para a platéia antes de colhê-la.

Esse olhar de cumplicidade com a platéia foi introduzido como um recurso técnico da máscara que chama a atenção da platéia para uma ação importante e fura a quarta parede, recurso fundamental no trabalho de Máscaras.

O ator deve utilizar os olhos e o corpo, seus únicos recursos de expressão, dosando o olhar de cumplicidade com a platéia, apenas nos momentos necessários, para que se estabeleça um código de comunicação.

A finalidade do exercício era uma economia gestual, um repertório de gestos orgânicos, eliminando o supérfluo. É claro

que houve um excesso de gestos desnecessários e repetimos o exercício, limpando o repertório gestual.

### 3ª Aula:

**Aquecimento:**\* Massagem nos pés para ativar os meridianos do corpo. Colocar-se em fila indiana e massagear as costas das companheiras. Explorar o espaço, andando de frente, de lado e de costas e continuar a andar com os olhos fechados; se esbarrar em alguém, manter o contato das partes do corpo que se esbarraram, continuando a andar até esbarrar em outra e, assim por diante, até que todas estejam grudadas num bloco.

Sempre de olhos fechados, formar um círculo cruzando as mãos atrás das costas da companheira e deixar fluir um balanço de todas abraçadas em círculo, acompanhadas por um som que vai crescendo gradualmente. Todas deixam-se levar pelo som e pelo balanço, até que aquele vá decrescendo. Abrem os olhos, uma vai para dentro do círculo, rodopia até ficar tonta e cair no chão, o que não acontece, de fato, pois as outras seguram-na. É um exercício de auto confiança e risco físico.

A seguir, vem um exercício de concentração: quatro alunas colocam-se num quadrilátero, uma de frente para a outra. Uma delas tem que se concentrar nas outras três que, simultaneamente:

---

\*O aquecimento é feito sem máscara.

1º - fala com ela; 2º - mexe com a mão em sua direção, sendo que ela também tem que mexer a sua quando a outra mexe, 3º - ameaça ir embora, sendo que ela tem que segurá-la para que não vá.

Todos os objetivos desse exercício têm que ser feitos ao mesmo tempo. É um exercício difícil, que exige enorme concentração. Repetimos várias vezes, trocando posições.

**Máscara:\*\*** Escolher dois sentimentos e, diante do espelho, fazer a transição de um para o outro. Foi difícil, pois havia ainda muita pressa e ansiedade.

Coloquei duas cadeiras, no espaço, e cada uma das alunas tinha que se sentar como se estivesse numa praça, esperando alguém que não vem. Todas as nuances de espera, esperança e desapontamento devem ser trabalhados. A aluna vinha para a praça, sentava-se, esperava e, depois, ia embora.

Novamente, houve uma certa afobação. Procuramos reduzir nossos objetivos ao banco, expectativa e decepção.

#### **4ª Aula:**

**Aquecimento:** Sentadas em círculo de mãos dadas, jogo estímulos com a minha mão direita, apertando a mão da aluna que

---

\*\* O título **Máscara** indica o exercício que é feito com ela.

está ao meu lado, a qual por sua vez, passa o estímulo para a seguinte, até que ele retorne a minha mão esquerda. É um exercício de prontidão.

Depois, jogamos uma bola imaginária que virou balão. A seguir, mandei que pintassem toda a sala como pincéis imaginários, colocados na cabeça, nariz, cotovelo, umbigo etc.

**Máscara:** Trabalhos com lendas e mitos gregos, indígenas e chineses. Cada uma escolheu um tema, escreveu seu próprio roteiro e representou. Foi a primeira vez que trabalharam em grupo, sem a minha orientação. Tivemos "Pigmaleão", "Pandora", "Prometeu", "Medéia" e outras. Esses temas são apropriados para a Máscara Neutra.

Os exercícios serviram como um teste para que elas sentissem a **diferença** entre o imaginado e o realizado. A partir dos erros, sugeri mudanças de marcação, mostrando a diferença entre a atuação com máscara e a atuação comum.

Os defeitos, que apontei, foram a exagerada tendência a usar gestos realistas, que não condizem com a Máscara Neutra, e a perda da máscara, que ocorre quando se atua de costas.

**5ª Aula:**

**Aquecimento:** Cada uma propôs um movimento e, depois, corremos, batendo as mãos nos joelhos e calcanhares.

A seguir, fizemos o exercício da dublagem. Metade das alunas eram vozes e a outra metade eram corpos que executavam o que as vozes diziam. É um exercício de concentração e reflexos rápidos. Pedi que executassem uma dublagem de um **western**, uma novela mexicana e uma estória de suspense.

**Máscara:** Continuamos com as lendas gregas e, dessa vez, tivemos "Ulisses", "Penólope", "Afrodite" e a "Subida para o céu dos índios Bororós."

Segue o relato das dificuldades mais comuns, segundo o depoimento de uma aluna: "Fizemos os exercícios das lendas. Contar uma estória é algo delicado, quando não usamos nossos signos mais dominantes na comunicação: a palavra e o rosto.

Observando os exercícios, percebia a fragilidade dos movimentos. Nossos corpos agiam quase sempre com dúvida ou seja, os movimentos nunca eram completos o suficiente para transmitir uma leitura clara e limpa do que queríamos, de fato, dizer.

Deparávamos com um limite físico, gestos viciados, gestos que, normalmente, faço e que não têm a necessidade de serem claros ou objetivos o suficiente, porque são auxiliados pela fala e a expressão facial. A Máscara, portanto, nos impôs um novo de-

safio: explorar maiores possibilidades de comunicação gestual."

A seguir, dei o exercício da máscara e contra-máscara, adaptado de ROLFE (1977: 33), que consiste em mostrar uma personagem que carrega consigo uma contradição de caráter, ou seja, sua parte de Dr. Jeckil e Mr. Hide.

O melhor exercício foi o de T. que fez um aluno bagunceiro numa sala de aula e o professor severo. Sem fazer uso da mímica, ela atingiu o objetivo através da visualização e da clareza da situação, com gestos espontâneos e sutileza na troca das personagens. Senti que estava havendo uma clareza maior de gestos.

#### **6ª Aula:**

**Aquecimento:** Cada uma propôs um movimento e, depois, fizemos o exercício do líder seguido pelos outros, o qual passa por diversas situações durante seu percurso, que todos tinham que acompanhar, imitando a que estava na frente. Trocamos o líder várias vezes, durante os percursos imaginários.

É um exercício de concentração e dinâmica grupal.

**Máscara:** Cada uma escolheu uma determinada parte do corpo onde colocou sua mente, ou seja, sua forma de se expressar. Uma escolheu o nariz; a outra, os quadris etc. A seguir, em du-

plas, comunicavam-se através desses pontos.

O objetivo desse exercício é descondicionar formas conhecidas de comunicação e explorar as possibilidades do absurdo.

Partimos para uma nova técnica, a da triangulação ou ping-pong, que consiste em duas alunas, frente à platéia, olharem-se entre si e olharem a platéia: A olha para B, que olha para a platéia e, depois, olha para A, que olha para a platéia e, assim por diante, por um longo tempo, até que se estabeleça uma cumplicidade que propiciará uma improvisação. Não existe a quarta parede. Tudo que A tem que dizer a B é dito para a platéia. É uma convenção anti-natural pois temos a tendência de olhar para o interlocutor quando falamos.

Com a triangulação, abre-se o jogo dramático. Essa técnica é usada na **Commedia dell'Arte**. A princípio, foi difícil para as alunas incorporarem o olhar para a platéia. Leva tempo para assimilar.

### 7ª Aula:

**Aquecimento:** Em duplas, uma "hipnotiza" a outra com a mão, fazendo com que se movimente de todas as formas possíveis, seguindo a palma da mão da parceira.

Em dupla, fizemos a improvisação de A & B, que consiste em A e B terem objetivos que têm que ser executados, sem que ne-

nhum deles possa abrir mão do seu objetivo em cena. Tivemos a filha que chega em casa tarde e é esperada pela mãe. A filha tem que ir para o quarto sem falar com a mãe e a mãe não pode deixá-la passar. No final, apelou-se para a violência, depois de esgotados todos os recursos de improvisação.

**Máscara:** Para atingir a clareza gestual e a precisão dos movimentos em cena, fizemos um exercício em que cada aluna enunciava o que ia fazer em cena. Isso era anotado num papel e, depois, a aluna tinha que executar tudo que havia dito, nos mínimos detalhes. Por exemplo: "Vou dar cinco passos começando com meu pé direito, em diagonal, depois vou me ajoelhar com o joelho direito primeiro e vou juntar a mão direita com a esquerda."

Esse exercício obriga a aluna a ter um comprometimento em cena e uma precisão de gestos e movimentos. Tivemos que repetir várias vezes.

Passamos a fazer a triangulação com três pessoas, o que é bem mais difícil. Tive que bater palmas para que elas soubessem que era a sua vez de olhar a platéia. Foi difícil.

## **8ª Aula:**

**Aquecimento:** Duas filas, uma em frente da outra. Cada uma tem um número, que é gritado para a que está na frente. Depois, encontram a sílaba mais forte do nome de cada uma e gritam seus nomes, como se estivessem jogando uma pedra, dando uma chi-

cotada e uma facada. Esses exercício libera a agressividade. Depois, elas formam uma fila e dirigem as facadas, pedras e chicotadas contra mim.

**Máscara:** Fizemos exercícios de triangulação de duas, três e quatro. Coloquei uma cadeira com uma nota de dinheiro para servir de estímulo para a improvisação. Todas tentaram ficar com o dinheiro e atrapalharam-se com a triangulação e a presença de um elemento novo em cena.

Nessa fase, temos problemas técnicos, tais como, não executar um gesto enquanto se olha para a platéia e sim antes ou depois. Primeiro, eu olho e, depois, eu faço ou vice-versa. Esse é um recurso da comédia em geral.

#### **9ª Aula:**

**Aquecimento:** Esticar o corpo para ficar o mais alta possível, encolher-se para ficar o menor possível; andar pelo espaço; dar meia volta; andar em dupla, trios; andar exibindo-se; andar como se estivesse sendo perseguida, caçando alguém; atravessar a sala, em diagonal, de costas, até a parede onde uma parceira segura o corpo da que correu; imaginar uma bolinha de mercúrio, deslizando pelo corpo, sem deixá-la cair.

Formar estátuas coletivas e lugares, tais como uma sala

e um supermercado, usando o corpo sem falar; mobiliar o espaço com lugares coletivos; amassar uma massa de pizza gigante; nadar num lago que se torna espesso.

Seguiu-se um exercício de marionetes e manipuladoras.

**Máscara:** Fizemos o exercício do coro e do líder: este fica em frente ao coro e propõe um movimento. Se o coro aceitar, devolve um outro estímulo para o líder. Se recusar, fica na imobilidade. Esse exercício de dinâmica grupal revela a aceitação de cada elemento do grupo e sua capacidade de liderança.

Na triangulação de duas e três, uma delas, escolhia uma personagem e as outras, que não sabiam qual era, descobriam durante a improvisação. Usamos acessórios de cena para compor as personagens.

#### 10ª Aula:

**Aquecimento:** Andar pelo espaço; correr; saltar obstáculos; correr em direção à parede, como se fosse puxada por um fio; cruzar o espaço, em diagonal, esticando as pernas no ar; formar um círculo com uma pessoa, no meio, que tenta escapar.

Formar duplas que estabelecem uma distância entre si e, uma vez convencionalizada essa distância, as duplas movimentam-se e relacionam-se sempre mantendo a distância convencionalizada.

Segurando um bastão na mão, duas alunas conversam. Entretanto, só pode falar quem está com o bastão. Enquanto isso, da platéia, alguém joga uma bolinha para uma das duas. A concentração é na conversa e na bolinha que tem que ser apanhada: é preciso passar o bastão para poder falar e, ao mesmo tempo, ficar atenta para a bolinha que vai ser jogada. Foi difícil engrenar esse jogo de extrema concentração.

**Máscara:** Fizemos o exercício do coro neutro, cujo objetivo é dar, ao ator, consciência do espaço onde atua e segurança para movimentar-se em cena.

A primeira etapa consiste em formar um grande círculo, demarcado no meio. As integrantes do círculo olham-se e, depois, fecham os olhos, iniciando a "viagem", que consiste em visualizar o corpo, da ponta dos pés até a cabeça, quando então abrem os olhos. A última a abrir os olhos é aquela que vai começar o exercício. As que abriram antes olham para ela.

Aquela que inicia olha para o meio do círculo e, depois, fixa os olhos na que está a sua frente e caminha até o meio. Escolhe uma das integrantes do círculo para jogar com ela, dando um passo para trás. A outra entra no círculo que, na verdade, é uma bandeja e restabelece o equilíbrio, pisando no meio, onde estava a outra. Depois, dá um passo neutro para trás. Se o passo for convincente, a primeira dá um passo para a frente ou

para trás. Assim segue o jogo até que a segunda é recusada pela primeira.

O critério de aceitação e recusa é subjetivo. Um passo neutro não é apressado, hesitante, duro. É um passo que flui naturalmente. Quando há recusa, outra integrante do círculo, que está mais próxima, dirige-se para o lugar onde a primeira estaria se tivesse aceitado o passo. A primeira está imóvel, pois recusou o passo. Quando a terceira entra na bandeja e vai para a marca, a segunda sente sua presença por trás e junta-se à primeira, formando um coro. A que foi recusada passa a ser a chefe do coro. A terceira que entrou dá um passo para a frente ou para trás. As outras aceitam, dando um passo também. Se for recusada, a chefe do coro fica imóvel e outra integrante do círculo vai para a marca onde a chefe estaria, se tivesse aceitado. Percebendo-a, as outras, olhando para a que entrou, dão passagem, ficando do outro lado. O exercício segue até que todas as integrantes do círculo estejam na bandeja.

Trata-se de um exercício extremamente complexo, onde a concentração é solicitada o tempo todo e a harmonia de movimentação do coro, na bandeja, é feita sem que o coro se enxergue muito bem. É preciso uma grande sensibilidade para perceber de costas quem se aproxima. Depois de vários erros, o coro passou a fluir naturalmente.

Passamos para a triangulação, na qual entra uma por vez. A primeira tem seu personagem definido e entra no palco. Após um momento, a segunda entra, adaptando sua personagem à primeira e a terceira idem.

### **11ª Aula:**

**Aquecimento:** Começamos por uma massagem em duplas e coletiva. Brincamos de pega-pega. Depois coloquei um sapato no chão e duas alunas nas extremidades para ver que pegava o sapato primeiro.

Fizemos um exercício de moldar marionetes. Uma aluna escolhe outra que será moldada como uma personagem. O mesmo acontece com outras duas. As marionetes moldadas são colocadas uma em frente à outra e começam a improvisar.

**Máscara:** Fizemos um exercício em três etapas.\* Na primeira, cada aluna escolheu um verbo ativo (por exemplo, pular corda). Na segunda, o verbo ativo encontra um obstáculo (o chão está escorregadio e não dá para pular direito). Na terceira, um obstáculo absurdo é colocado (a corda é tão pesada que não dá para pular).

---

\*Exercício adaptado de (APPEL, 1982: 56-57)

O objetivo é expressar, clara e economicamente, um verbo ativo com o corpo todo, encontrar uma solução para o obstáculo, numa simples série de movimentos, e repetir o mesmo procedimento, eliminando a lógica para encontrar soluções imaginativas a fim de resolver o problema.

As alunas escolheram coisas como jogar bola, lavar roupa e levantar um halteres. Repetiram o exercício, seguindo as três etapas, sucessivamente. A repetição trouxe a comicidade, embora esse não fosse o objetivo. O importante é que o nível de ansiedade e afobação estava acabando.

#### **12ª Aula:**

**Aquecimento:** Andar pelo espaço, correr, pular, dar cambalhotas. Formar um círculo e cada uma escolhe uma careta para se identificar. Caretas memorizadas, uma aluna faz a sua e a da outra; esta, por sua vez, faz a sua e a de outra e assim por diante.

**Máscara:** Repetimos o coro neutro e o exercício da aula anterior, incorporando novos detalhes nas três fases.

Passamos ao exercício de fazer duas personagens interagindo ao mesmo tempo. Uma aluna escolheu fazer a patroa e a empregada, mas teve problemas porque, ao fazer cada uma, mudava a

relação de espaço: a patroa à direita e a empregada à esquerda. Não funcionou.

### 13ª Aula:

**Aquecimento:** Fizemos uma roda de mãos dadas, andando para um lado e para o outro. Depois, pulamos e chutamos os pés para a frente e para trás, fazendo um **can can**.

Em roda, passamos um objeto imaginário nas mãos de cada uma, que recebia-o e depois o modificava e assim por diante para estimular a imaginação e a atenção.

**Máscara:** Continuamos a trabalhar o exercício de fazer duas personagens ao mesmo tempo. Tivemos um assaltante e um assaltado, uma prostituta e um tímido, o trabalhador rural e o capataz, o farmacêutico tentando dar uma injeção num garoto, uma dançarina de cabaré seduzindo um cliente no bar.

Nessas improvisações, as transições foram trabalhadas sutilmente, sem mudança espacial, as duas personagens fluindo da mesma fonte com ritmo e dinâmica corporal.

### 14ª Aula:

**Aquecimento:** Em roda, pular, alternando as pernas para

a frente e para trás. Pular, tentando atingir o teto com um grito.

**Máscara:** Fizemos uma leitura do texto "As criadas" de Jean Genet. Depois de discutirmos o texto, decidimos fazer uma improvisação com a Máscara Neutra. Chegamos ao consenso de que, fundamentalmente, o que acontece é uma troca de papéis e um ritual interrompido pelo toque de um despertador. Decidimos parar aí.

Pedi que as alunas, em duplas, esboçassem um roteiro do ritual que se passa, quando uma criada faz o papel de patroa e, depois, assume sua identidade e se relaciona com a outra enquanto criada. As alunas se organizaram e apresentaram suas versões. Pecaram pelo mau uso da mímica e de gestos realistas. Não atingiram o objetivo.

#### **15ª Aula:**

Sem aquecimento, partimos para um exercício propiciatório para "As criadas", o qual consistiu em dividir as alunas em duplas para que fizessem um exercício em que, sutilmente, com o olhar, uma dominaria a outra. Usando a Máscara Neutra, cada dupla trabalhou o objetivo e uma acabou por dominar a outra.

Repetimos o exercício, em cima do ritual das criadas.

Apenas uma dupla conseguiu algo convincente, a nível de jogo dramático com agressão, nojo, sedução e troca de papéis. Enfatizei a necessidade de perder os pudores e ir às últimas consequências pois não há meio termo em Genet. Foi possível, sem o uso da palavra, passar a essência do ritual de Claire e Solange.

### 2.2.1 - Avaliação do ritual de iniciação

A razão pela qual aceitei trabalhar com esse grupo foi o fato de ele ser composto por atrizes profissionais, e, portanto, mais maduras e disciplinadas do que meus alunos universitários. Era um grupo pequeno de oito pessoas, o que me permitia aprofundar mais o trabalho. A paixão com que me procuraram, mostrando-me o vídeo de uma montagem da **Commedia dell'Arte** que haviam feito com meias máscaras, e o desejo intenso de quererem saber tudo sobre esse tipo de formação levaram-me a um grande entusiasmo.

Ao começarmos as aulas, percebi as dificuldades que tinham em se expressar do pescoço para baixo. Conforme disse a atriz T.: "Como é que se exprime com o corpo que emburreceu com o tempo, por causa de nossas precárias formas de comunicação? É difícil, muito difícil. Engraçado é perceber o quanto o nosso rosto é importante nas relações normais; parece que as pessoas não se comunicam do pescoço para cima. Está sendo fundamental aprofundar o conhecimento do pescoço para baixo."

Escolhi o depoimento de T., pois ela era uma das mais velhas do grupo, havia cursado uma Escola de Arte Dramática em São Paulo e participado de montagens profissionais.

Como o resto do grupo, ela, usando a Máscara Neutra, não conseguia exprimir emoções e sentimentos com o corpo. O fenômeno Máscara não acontecia. Havia a máscara neutra (objeto) e o corpo das atrizes, totalmente divorciados um do outro.

Escolhi cuidadosamente poucas técnicas para trabalhar com elas, a fim de que houvesse, pelo menos, um tempo necessário para a assimilação do **uso econômico do corpo como objeto expressivo, no espaço cênico, e um desenvolvimento total da concentração.**

Verifiquei, com pesar, que as atrizes já tinham adquirido vícios graves de interpretação. Onde estava o resultado de anos de aulas de Expressão Corporal, mímica, dança etc? Seus corpos eram flexíveis, suas emoções vinham à tona, mas o resultado dramático não acontecia. Seria por causa da Máscara Neutra? Não. Elas gostavam dela.

Compreendi porque Copeau trabalhava com crianças e atores de quinze, dezoito e até vinte anos e porque rejeitava os grandes expoentes teatrais de sua época: a **Comédie Française** e o Naturalismo de Antoine.

Os atores da **Comédie** só se moviam do pescoço para cima e os atores naturalistas recheavam sua interpretação com uma série de gestos e tiques nervosos, para convencerem a platéia, isolada pela quarta parede, de que eram personagens reais.

Percebi, a partir da primeira aula, que minha função naquele grupo seria a de um apagador numa lousa poluída de escrita.

Elas teriam que começar do ponto zero e esquecer tudo que tinham aprendido na Escola.

Não lhes disse nada e insisti na repetição de exercícios, tais como: expressão de sentimentos simples na frente do espelho; ações físicas combinadas com uma determinada emoção; imobilidade total associada a uma série de emoções; explorações do absurdo, colocando o centro da expressão numa determinada parte do corpo que não é o rosto, para descondicionar as formas habituais de comunicação; enunciação verbal dos movimentos do corpo numa ação física e execução fiel, com a Máscara do que foi enunciado.

Numa fase mais adiantada, trabalhei o grupo inteiro na triangulação e num coro neutro, que nada mais é do que uma regressão aos primórdios do teatro, quando o protagonista se destacava do coro e passava a dialogar com ele, até o aparecimento do

antagonista e o começo do conflito dramático.

Tudo o que fiz foi tentar reavivar as imaginações atrofiadas pela ditadura do estereótipo e tentar, através de um instrumento (máscara), a integração da habilidade natural das atrizes com seus instintos e imaginação, tudo isso fluindo naturalmente, por meio de seus corpos flexíveis.

Conversei muito, exigi muito, funcionei como um espelho e, ao final de dois meses de trabalho, coloquei como desafio a cena do despertador do texto "As criadas" de Jean Genet.

Essa cena tem uma densa carga dramática e pode ser feita com Máscara, se as ações físicas e as intenções forem bem realizadas.

Apenas uma dupla de Claire e Solange foi bem sucedida, pois usou a economia de movimentos. Fiz com que repetissem a cena para que as outras percebessem onde tinham errado.

Durante todo o processo, as atrizes escreviam tudo que eu dizia, anotavam as aulas e discutiam suas limitações.

Ao término do Curso de Máscara Neutra fizemos uma avaliação do processo e mostrei a cada uma os seus vícios, defeitos, acertos e possibilidades a serem exploradas futuramente.

Expliquei que, numa escala de zero a dez, tínhamos chegado a quatro e meio enquanto grupo e conseguimos médias um pouco maiores na avaliação do trabalho individual.

Ficamos caladas durante quinze minutos para deixar a poeira baixar.

Pedi que revissem suas anotações durante o fim de semana e fizessem, por escrito, um relatório do processo individual e coletivo.

Nesse curso, senti que, apesar da confiança e amizade que sentiam por mim, o que permitia uma total entrega aos estímulos que eu passava, a lição da Máscara Neutra não foi totalmente assimilada pelas oito atrizes. No entanto, o nível de ansiedade diminuiu sensivelmente e muitos tiques e maneirismos foram eliminados em função de gestos um pouco mais orgânicos e ações físicas econômicas.

### 2.3 - Curso de Máscara Neutra com o grupo de alunos do 2º ano do Depto. de Artes Cênicas da Unicamp

Os alunos de Improvisação III são vinte e cinco moças e rapazes na faixa etária dos vinte anos. O contato que tiveram com a máscara foi no ano passado quando modelaram suas máscaras, a partir do próprio rosto. Usaram algumas delas em improvisações, apenas como acessórios. É a primeira vez que participam de um treinamento especializado com máscaras. O curso ocorreu em 1987.

#### 1ª Aula:

Expliquei as origens da Máscara Neutra, o conceito de neutralidade, os três segundos e tomei um modelo para "calçar" a máscara na frente dos outros alunos. Pedi que ela se movimentasse, fizesse alguns gestos observei quais os movimentos que se "casavam" melhor com a máscara e que mudanças de expressão haviam ocorrido.

Foi uma demonstração rápida sem muitas teorizações.

Passei ao ritual de iniciação, conforme fiz com o grupo **Maschere**. Seguem-se os depoimentos das impressões colhidas entre os alunos que foram iniciados.

#### 2.3.1 - Depoimentos dos alunos

**S.B.:** "Primeira aula. Lá vem a Beth. Adoro pessoas que transpiram o que fazem. É fácil perceber o respeito com o trabalho e com o instrumento de trabalho. O cuidado com as pessoas e com as máscaras me remete a um mestre, um curandeiro, um pajé. E, nesses momentos, adoro me sentir um gafanhoto pronto e afoito pela iniciação.

A A.C. foi a primeira a usar uma Máscara Neutra em aula. Justamente a A.?!? Acho que a A. é uma pessoa toda expressão (...). Quando, portanto, a A. vestiu a máscara, eu já estava revestida de expectativa. Eu mais assisti à A. do que pude perceber os efeitos da Máscara quando usada de diversas maneiras. Acho que só comecei a perceber a Máscara pelo seu aspecto técnico, quando a Beth despertou-me para isso.

Dentre o que pude observar, só uma coisa me deixou em dúvida: Existem regras imutáveis no trabalho com a Máscara? Também ele não estaria condicionado ao estilo de cada ator? Pensei nisso, porque observando a A., vi que ela tocou na máscara com a mão algumas vezes e eu achei que isso não desvaloriza a Máscara. Não tirou sua expressividade. Até pelo contrário.

Experimentando as máscaras: Pronto! A que me serviu melhor tinha que ser a mais torta, a mais feia! Por que eu fui diretamente nela? Porque ela me chamou primeiro. Ela. A nº 1. Ela me conhecia? Ou era o meu espelho e não percebi?

Iniciação: A.M.: A A.M. é talvez a pessoa mais cética e questionadora que conheci. Como ela se sairia? Estranho... O exercício dela me passou algo tão técnico e experimental e ela chegou ao seu final transformada. Muda e mudada. Quando a A. tirou a máscara, algo havia acontecido. Seu rosto havia mudado. Talvez por isso ela demorou a falar, a verbalizar sua experiência. O que será isso?

Também sou cética e acho que foi auto-sugestão. A Máscara levou? Isto é possível?

Eu: O que me esperava? Comecei a experimentar o que havia observado no trabalho dos outros(...) Experimentei o distante. E o próximo. Mas eu não conseguia me ater à estética da Máscara.

Coberto o meu rosto, percebi que meu corpo se evidenciava (maldito sentimento de não-aceitação...) Não encontrava respostas corpóreas para minhas propostas. Via tantos pares de braços e pernas(...) Nada era bonito. Nenhum movimento era estético. Nenhuma postura expressiva.

No momento de olhar para as pessoas, senti que era uma atividade fácil e agradável. Eu podia encarar as pessoas sem que elas o pudessem fazer. Achei que meus olhos estavam também encobertos pela máscara.

Pensando nesse momento depois, percebi que esta é uma das minhas mais comuns auto-defesas. Quando quero observar sem ser observada coloco as mãos no rosto de maneira que apenas os olhos fiquem totalmente expostos.

Acho que uso sempre muitas máscaras. Quando tirei a máscara observei, no espelho, um rosto talvez mais íntimo, mais autêntico(..) Acho que não 'viajei'. Não senti coisas extraordinárias, mas também não fiquei ilesa. Continuei perguntando, mas sem querer respostas já. Fiquei com vontade de descobrir.

Há que se tomar cuidados importantes no trabalho com as Máscaras. Se muitas vezes erramos na expressão de nossas idéias e o que queremos expressar não passa para quem nos assiste, devemos tomar cuidado porque no trabalho com a Máscara, se o fato de cobrir o rosto nos evidencia o corpo e sua expressividade, é certo também que nos tira um instrumento importante que é o rosto. Sem suas expressões é mais difícil traduzir o que pretendemos.

Entendi porque certas pessoas não têm vontade de tirar a máscara depois. A Máscara nos protege. Estamos escondidos e não precisamos cuidar para que as pessoas não percebam o que estamos sentindo ou como estamos reagindo."

L.G.: "Nesta primeira aula tivemos a apresentação das Máscaras e das maneiras e modos de utilizá-las. A importância do

"mestre", que nos inicia na máscara, é muito grande e isso fica claro na maneira como Beth nos introduz neste universo de expressões, que a máscara nos proporciona.

A aula teve um clima "ritualístico", chamou-me a atenção o cuidado que a Beth teve com as máscaras ao tirá-las da mala, dando a elas a proporção de objetos muito valiosos.

Aproxima-se o momento de meu exercício, o nervosismo é grande, principalmente quanto à expectativa do que vai ser isto, pois, ao lado da técnica que se vai aprimorando, existe uma relação 'mística' desconhecida, que é a alma de todas essas ações.

Chegou minha vez e, amparado pelos olhares de meus colegas, iniciei meu trabalho. O exercício começava a ter uma dimensão emocional assustadora.

Veio o momento de visualizar a cor e, sem que eu tivesse que pensar, veio de pronto o amarelo, que, mais tarde vim a saber, simboliza o desespero e, sem nenhum esforço, essa cor se apoderou de mim.

Comecei a pesquisar os movimentos sentado. No início, sou visivelmente levado pela máscara, executo movimentos que fecham meu corpo. Inicia-se uma procura de intercalar a esses movimentos fechados, movimentos amplos(...) De corpo totalmente aber-

to nos espaço, sinto-me muito vulnerável e ao relaxar, volto quase que automaticamente a posturas de corpo fechadas.

A cada tentativa técnica de levar meu exercício, mais emocionalmente vulnerável me sentia; em compensação, esta emoção me facilitava a expressão do que eu queria fazer.

Essa dialética liberava cada vez mais 'fluídos' nos meus movimentos, e cada vez mais vida eles passavam a ter(...) Um resto de consciência evitava que o transe se consumasse.

Voltei-me para meus amigos: cada olhar toma uma proporção muito grande, é como se minha alma espichasse pelos meus olhos, cada olhar, que para mim era longo, parecia uma estória que estava sendo contada.

Iniciei minha volta do exercício, o desespero aumenta, não sei ao certo descrever o que foram aqueles últimos momentos da minha relação com a máscara. Organicamente, minha aceleração cardíaca estava muito aumentada, tive diversas vezes o ímpeto de arrancar a máscara e sair dali. A sensação de que ia desmaiar era constante. No último instante, antes de tirar totalmente a máscara, contive um choro convulsivo que quase eclodiu.

Quando novamente me olhei, meu rosto estava desfigurado(...) Quando encarei meu rosto não vi meu rosto. Não era eu, ou

era!(...) **Acabei** ficando muito assustado.

Aos poucos, fui procurando retomar minha respiração e conter o choro parado na minha garganta (não senti que era o momento de ele eclodir), ao mesmo tempo, tentava e tento ainda concatenar o universo de informações e sensações que o exercício me deu(...) Uma coisa eu sei; eu me senti muito vulnerável, naquele momento, após tirar a máscara."

**W.G.:** "Máscara é o que transfigura, traz o transe. É a máscara do ritual; dos deuses que possuem os homens através desse objeto sagrado(...) Eu pego a máscara com respeito. Para mim, ela é um altar e assim me sinto perto dos 'deuses-forças' que pairam sobre o universo.

Oh! Meu Deus! Devo estar sendo piegas, porém eis o que penso e pronto. Eu tenho fé, oras!...

Quando foi sugerido na aula, pela Beth, o contato com a máscara através do tato, foi muito bom e maravilhoso o que senti. A energia estava presente, fazia-me arrepiar(...) Como eu já observei, nunca tinha tido experiências com máscaras.

A minha primeira 'investida' foi **fantástica**, pois de maneira linda tudo o que pressentia se tornou concreto. A máscara se tornou para mim tudo o que havia prometido. Ao usar pela pri-

meira vez uma máscara, pude observar que havia uma compactualização (sic) entre ela e o meu corpo-alma... Senti-me forte, grande, alto e pleno com o universo.

Ah! É um estado que queria sentir a minha vida inteira. Como eu sou interagido com o universo e não sei disso!!! Será que consigo essa plena realização sozinho? Ou a máscara me proporciona isso?"

**A.M.:** "Iniciação" - neófita -

O clima é quase solene. Há uma inversão de ritmo quase total, de toda a classe. Eu vou junto. Estabeleceu-se a onda harmônica e o clima é de concentração.

Bom! Vou ao espelho. Recuperarei a cor rosa (preferida da Ana - menina). Respirar fundo, cobrir o rosto rosa. O surgimento de uma não-personagem. Ou anti-personagem.

A impressão mais forte: a dissociação do movimento/pensamento. O pico: o momento de ceder a um impulso indiscutível e não racional ou lógico. A lentidão é o ritmo interior?

Ponto vulnerável: os olhos

Momento de tirar a máscara. Vontade de permanecer cala-

Falar foi prematuro. As palavras modificam o conteúdo do sentimento no momento em que ele ainda não se sedimentou."

V.: "Minha vez: Forte sensação corporal. Sentindo o sangue em cada veia. Calor. Sangue. Lava de vulcão. Olho queimando / Tontura / Coloco a máscara / Tontura / Fecho os olhos / Falta de ar / outra dimensão / Descendo a coluna=caminhando para dentro da terra / Magma - lava - cor violeta de quaresmeira / Penso na cor / A respiração mais fácil / Vou subindo / cada momento, cada segundo parece eterno / Cheguei.

Abro os olhos. Corpo violeta. Olhos brasa. Os olhos sustentam tudo. Será que a Máscara me levou? Os movimentos nascendo das pupilas, ardendo no resto do corpo. Me concentro para que nada escape. Olho para os outros e eles me resgatam desse outro planeta. Que pena!

Sento. Ainda violeta. Fecho os olhos. Tiro a máscara. Aterrisagem - Olho meu rosto: lívido. (E eu nunca havia compreendido ao certo o sentido dessa palavra...)"

J.V.: "Hoje pintou uma 'bruxa' entre nós e com ela o mistério e o fascínio das Máscaras.

No início da aula, rolou aquele bate-papo formal de: o que eu vim fazer aqui? Nome? Quero ser ator? etc...

Todos falamos, despejamos nossos dados objetivamente; aí a 'bruxa' nos pegou pelo caldeirão mágico, atraindo-nos para a iniciação de seu estranho rito, o ritual da Máscara Neutra.

Primeiramente, passou-nos alguns cuidados e conceitos técnicos que mais adiante seriam postos em prática. Esclareceu-nos que temos várias **personas** sociais, das quais temos que nos desvencilhar para sermos cem por cento atores quando estivermos no palco. A finalidade da Máscara Neutra é justamente sugar para si toda a nossa **persona** social, para permitir que nós sejamos movimento e emoção em nossa essência.

Quero fazer parte dessa 'bruxaria' e a aula de hoje foi um grande estímulo. A Máscara exige movimentos contidos e lentos, nada de rapidez ou coisas bruscas.

Aconteceu algo muito estranho comigo hoje. Ao fazer o exercício da Máscara eu me senti absolutamente dominado por ela. Parecia estar em transe. Ela me roubou toda a racionalidade, o que não me permitiu fazer gestos e expressões minhas. (É meio complicado).

A Máscara fez e desfez de mim, porém foi ótimo pois vivi intensamente o momento daquela personagem ou coisa parecida.

Frase do dia: "A Máscara leva você ao movimento. Ela dá

o estímulo, você responde."

L.A.: "... Alguns pontos foram levantados. L. disse que não reconhecia as pessoas, os seus gestos eram diferentes dos que tais pessoas geralmente faziam. Concordei também que a Máscara se posicionava como uma enorme 'lente de aumento', onde o corpo era muito mais visto. Qualquer movimento era claramente notado. Nesse sentido, várias pessoas se movimentaram um tanto quanto grotescas.

Chegamos à conclusão, conforme você, Beth, já havia exposto, de que movimentos bruscos e rápidos não funcionam com a Máscara, assim como colocar a mão na máscara, tampar o rosto, usar da mímica para tentar comunicar e alguns outros detalhes.

Espero minha vez. Devemos nos deixar levar pela Máscara ou experimentar mecanicamente movimentos que porventura se enquadrem com ela?

Decidi, ou melhor, ao fazer o exercício, notei que o fazia quase que mecanicamente. Aliás, como 'estava protegido' pela Máscara, senti uma liberdade corporal fantástica. Movimentos que eu jamais teria feito com tamanha espontaneidade perante tantas pessoas. Tive o cuidado de fazê-lo sem pressa ou displicência, o que teria acarretado um monte de carne se movimentando com uma mística face. Nossa como sou fatalista!

Mas, para ser sincero, notei que devemos ter uma hiper-disciplina (sic) com nossos corpos e movimentos quando estamos com esta Máscara. Tive como exemplo algumas pessoas que se deixavam levar pela Máscara, mas, em certo momento, deixavam de respeitar os pontos básicos colocados na primeira aula."

**K.B.:** "Composição com os braços fica bom, braços arqueados, abertos. Braços largados desvalorizam a Máscara. Sobre velocidade: movimentos mais lentos e definidos funcionam. Movimentos angulares e curvos (todo o corpo) ficam bonitos plasticamente.

É curioso como a Máscara salienta a diferença entre os nossos lados do rosto. O direito e o esquerdo(...) O perfil é bem mais rico. E distancia mais da pessoa, talvez por não ter o olhar.

Personalidade da Máscara Neutra: pois é, apesar de 'teoricamente' neutra, ela puxa para o pesado. Será que pelo silêncio? A Máscara Neutra é nobre, não é alegre ou divertida; ela é graduada: do trágico ao neutro, no máximo.

Se fosse resumir a personalidade resultante em uma fórmula matemática teríamos: **persona** máscara + **persona** pessoa = **persona** resultante.

O ator não domina a Máscara e vice-versa; a mistura das duas personalidades aparece."

**M.I.:** "...Hoje, vendo as pessoas trabalharem, pude perceber que, ao encobrirmos nossa voz e nossa expressão facial, voltamos toda nossa atenção para o corpo, para os gestos. Tomamos maior consciência do nosso corpo e do que queremos dizer com ele. Aí, percebemos o quanto é difícil trabalhar só os gestos de forma a ser claro.

Talvez essa consciência faça com que tenhamos a tendência de fazê-lo mais lento (o movimento). Para mim, é o ritmo que mais combina com a Máscara. Os gestos cotidianos parecem não combinar com a Máscara também.

Tive a impressão de que a Máscara Neutra possibilitou a exploração mais livre de gestos que não pertencem ao sexo da pessoa que os executa. As duas pessoas que trabalharam hoje exploraram movimentos contrários aos do seu sexo, o que talvez não fosse possível, sem a Máscara, com tanta naturalidade(..)

Cada pessoa encara a Máscara de uma forma. Alguns parecem se deixar levar por ela, os movimentos são fluidos como se estivessem vindo de dentro, do impacto que aquela imagem no espelho deu à pessoa. Outras parecem se deixar envolver menos com essa imagem e parecem racionalizar mais, os gestos nos parecem mais programados(...) Um detalhe pequeno pode modificar muito o conjunto e ajudar a expressar outra coisa(...)

Algumas pessoas parecem estar sendo direcionadas numa só série de movimentos leves ou pesados, tensos ou relaxados, sendo que, às vezes, conseguimos visualizar uma personagem. Outros já exploram movimentos de todo os tipos, dando-nos a impressão de um trabalho mais técnico. Agora sou eu(...)

A minha experiência foi muito boa, apesar de, no início, sentir um pouco a falta de ar. A cor escolhida foi marrom, eu tinha preocupações tais como a de eu levar à Máscara o que não queria ou do movimento não ser espontâneo.

Ao me olhar no espelho e ver aquela figura que era eu, mas que parecia não ser, esqueci todas essas preocupações e me deixei levar(...) Quando tirei a máscara meu rosto me pareceu tranquilo, sincero(...)

Foi um ótimo 'batismo' se assim se pode dizer(...) A Máscara, ao mesmo tempo, que nos esconde nos revela, pois deixa em evidência duas coisas com que jamais podemos mentir: o olhar e o corpo."

**P.G.:** Máscaras: um grande medo e uma grande expectativa.

Em todas as simples experiências teatrais, sempre me dei melhor em papéis de 'sala de estar': aqueles dramas em que os

movimentos são poucos e a expressão facial diz tudo. Meu corpo sempre foi inibido e rejeitou grandiloquências(...)

Na primeira aula, quando deparei com a minha máscara me veio grande aflição: e agora? Vai se ocultar a minha maior arma de pretenso ator, o rosto. Nervosismo geral.

Passei a aula em silêncio. Apenas observando, estado de prontidão(...) Preciso de bem mais de três segundos, pensava. FIAT LUX: Pensava que a Máscara inutilizava o rosto. E não. Não! Eis a resposta. Fiquei abismado ao perceber que existe a unidade 'máscara-corpo' e não a aniquilação do rosto(...)

Com grande facilidade, percebi como um simples gesto de ombro, uma pequena intervenção do pescoço podem dar vida e sentido diferentes à expressão da Máscara. EXPRESSÃO DA MÁSCARA! Ela tem expressão e acho que só eu não havia percebido isso(...) Hora de fazer o exercício(...) Me atrapalhava as pessoas olhando. Queríamos ficar sózinhos: eu e a máscara.

Minha vez. Tinha que ser naquele momento. Algo que não sei explicar aconteceu. Toda uma aversão ao místico desfaleceu no exercício. Fui levado! Não perdi a consciência nem a razão é claro, mas me senti livre, muito livre atrás da máscara.

Todo um 'eu' expressionista pintou-se em mim e achei meus gestos bonitos, bem acabados(...) Tirei a máscara sem susto e

também me senti bem sem ela."

**F.A.:** "Eu com a Máscara. No espelho, nasceu uma personagem forte, pra cima, muito identificada com a cor azul que me cobria o corpo; ao sair do espelho, a cor foi desaparecendo e a personagem foi ficando triste, se transformando em um ser muito inferior, chegando a parecer talvez um leproso, com dificuldades em tudo, no andar, nos movimentos etc.

Ao retirar a máscara, meu rosto ficou imóvel, pasmado. De repente me veio, olhando para meu rosto, uma imagem, de quando tinha doze anos de idade; meu rosto parecia para mim, agora, com o rosto que eu tinha aos doze anos, mas ainda estava imóvel e, com muita dificuldade, foi mudando de expressão e, com mais dificuldade ainda, toquei meu rosto; foi espantoso o que ocorreu, mas valeu."

**A.C.:** "Vesti, não, coloquei(..) ah! sei lá! Não se sabe muito bem como, nem com que termos se trata um objeto estranho. É a máscara. Ela tocou meu rosto, mas parece que foi um tapa a um metro de distância. Por que o misticismo? Por que o excesso de cuidado? Eu queria mesmo era encher a minha mão com ela. Mordê-la, apalpá-la, confiante. Não como se faz com o bebê dos outros, tão frágil.

Olhei para os outros. Olha, não se precisa dar aquela

risada sem graça quando se é o-centro-das-atenções-sem-querer-ser. Você está escondido. Mas e o corpo?

O corpo. Esse ficou sem graça, sem ter bem o que fazer. Tomou uma proporção monstruosa. Não há jeito, não se esconde.

Sem a cabeça, o corpo é que fala. A musculatura range. Os membros são longos e desajeitados.

Tentei me comunicar com as mãos, mas ninguém entendeu. Merece cuidado. O movimento lento me agradou bastante. Já o rápido me deu a sensação de desajeitamento, pouca beleza.

Nenhuma sensação peculiar, ao retirar a máscara. Somente o desconforto ao ser indagada sobre minhas sensações. Uma coisa me chamou a atenção e fugiu um pouco ao excesso de objetividade com que eu quis assistir à aula, foi o momento de retirada da máscara. Senti em mim uma fisionomia clara, um rosto bom, só. Não explico."

**P.P.:** "Consegui uma concentração muito grande, ao trabalhar com a Máscara. Coisa que não é muito usual em mim, em muitos trabalhos de improvisação. Pensava: não vou me deixar pensar nas pessoas, só na Máscara e mais nada. Ela me inspirava movimentos muito lentos, vagarosos e sempre para baixo, no sentido de tristeza.

A primeira coisa que vi foram suas rugas na bochecha e sua face triste. Aí, não fiquei raciocinando em como me movimentar, nem em descobrir poses e movimentos, mas fui muito lentamente me mexendo. E foram aparecendo movimentos, intenções foram fluindo da Máscara para mim.

A distância do espelho não me deixava enxergar (pela miopia), enxergava apenas um vulto, então trabalhei perto dele(..)

Durante a experimentação, tentei por umas cinco vezes mudar a tristeza do meu corpo, dos meus gestos e procurar partir para outros caminhos com a Máscara, algo mais para cima, mais alegre ou ativo, sei lá. Mas ela me inspirava e pedia tristeza, gestos tristes(..)

Ao tirar a máscara, senti um grande alívio e vi meu rosto leve e sorrindo. Alívio porque estava livre da tristeza que ela comandava. Não consegui mudar para algo alegre, porque achava que não combinava, não era o que ela inspirava. Fiquei muito feliz comigo mesma."

M.F.: "Este exercício tem os resultados mais diversos. A reação a ele é muito pessoal, varia conforme a disposição de quem o faz.

Parecem existir "duas" maneiras de realizar o exercício. O executante ter uma idéia preconcebida de como realizá-lo, ou deixar-se levar pela Máscara. Entretanto, outras variáveis influem na sua execução.

Não ficaram estabelecidos os objetivos específicos do exercício, então a pesquisa de movimentos poderia levar a caminhos diversos como: diferença no ritmo do movimento (rápido, curto, lento, quebrado), pesquisa estética de movimento, criação de uma personagem, movimentos cotidianos, exploração de sentimentos, conversa com a imagem refletida(...)

Há quem se sente integrado à Máscara, há quem tenha aflição de trabalhar com ela.

'Falta de ar', 'aflição', 'tontura', 'medo', 'precipício', 'proteção', 'leveza', 'bem estar', qualquer resposta pode acontecer.

Um momento muito curioso do exercício é a retirada da máscara. O rosto é, sem dúvida, modificado no exercício. Aparece normalmente lívido, descarregado, mas há também possibilidade do contrário. Não se desligar da imagem criada.

Quanto aos movimentos: os movimentos precisos aparecem mais quando se utiliza a máscara. Não necessariamente a execução

lenta, mas um movimento após o outro. Uma enxurrada de movimentos leva à dispersão da comunicação.

Eu no exercício: Fiz o exercício ao mesmo tempo que muitas pessoas. Iniciação de massa. Foi bom. Me acalmei. Não me preocupei em ser observada. Fiz sem lente de contato. Não enxergava meu próprio rosto. Senti falta que a máscara estivesse mais próxima do queixo. A maioria delas me machuca.

Eu gostaria de um dia ficar sozinha na sala e ficar um tempão com a Máscara para poder me soltar. Incomodavam-me as observações dos colegas. Gostaria que, em uma aula pelo menos, ninguém falasse nada de ninguém. As observações te levam em busca do certo, evitando o errado, e eu ainda sinto falta de estar apenas em contato com a Máscara e me deixar levar.

Tantas pessoas já fizeram comentários de 'sentimentos profundos'; na verdade, gostaria que esses sentimentos fossem apenas absorvidos e não verbalizados. Grande descoberta.

'É muito difícil mentir com a Máscara.'

Máscara: Se deixar levar pelo fascínio, ou estar consciente de tudo que acontece? Ou os dois?

É bonito ver o exercício de quem veste pouca roupa. 0



Máscara;

- as pessoas que permitiam que a Máscara determinasse os movimentos do corpo se sentiram melhor após o exercício e, conseqüentemente, transmitiram mais emoção durante o exercício. Algumas pessoas racionalizaram o movimento não deixando a Máscara os levar, isso é fruto da resistência que as pessoas impõem à Máscara;

- a Máscara é capaz de modificar, de transformar o espírito de quem a veste, por exemplo, pessoas que disseram no seu depoimento que 'a Máscara me puxou prá baixo, me deprimiu, me inspirava algo triste' e outras pessoas que, ao vestir a máscara, sentiram uma grande alegria;

- as pessoas, de uma forma geral, se sentem protegidas pela Máscara no momento de encarar os colegas ('platéia');

- as pessoas passam por um transe com a Máscara, a intensidade desse transe depende da maior ou menor resistência que a pessoa coloca para com a Máscara;

- é muito importante a pessoa não perder o contato de se olhar no espelho, o tempo todo, o A. quebrou esse contato, ficou 'curtindo' a Máscara e a pesquisa de movimento tomou um caráter de brincadeira;

- o momento mais mágico do processo todo, na minha opinião, é o de tirar a Máscara, as pessoas voltam diferentes, com a cara limpa, quase infantil, sem a máscara social, como se a pessoa tivesse nascido naquele momento. A impressão que eu tive observando as pessoas, no momento exato de tirarem a Máscara, é que elas iriam chorar convulsivamente.

Existe uma dificuldade, que quase todos sentem, de olhar para seu próprio rosto, sem a máscara, e também de olhar novamente para os colegas. Algumas pessoas ficam transtornadas, nervosas, aflitas, com a respiração ofegante; outras ficam tranquilas, serenas com uma expressão de grande prazer.

## 2. Impressões que tive fazendo o exercício:

- senti uma grande dificuldade de não pensar em nada, antes do exercício, a cor que eu iria escolher ou o movimento que eu iria fazer; na verdade, eu lutei para que fizesse o exercício da maneira mais natural possível, sem racionalizar antes;

- no momento de deixar uma cor invadir meu corpo, esta batalha entre o que eu senti e o que eu pensei foi muito forte e desgastante, tornando-se mais importante do que o próximo exercício. Por fim venceu a cor em que eu tinha pensado antes(amarelo);

- mas, no momento em que eu comecei a explorar os movi-

mentos, primeiro, sentado e, depois, em pé, percebi que a Máscara me levava os movimentos que eu tinha escolhido, anteriormente, não foram feitos;

- explorei movimentos rápidos e, depois, na análise dos colegas, percebi que não combinavam muito com a Máscara;

- os meus movimentos estavam mais ligados a personagens (tipos) do que a figuras estéticas, mas nem por isso eles deixaram de ser carregados de sentimentos e emoção;

- a Máscara me deu uma energia física que eu não estava sentindo antes de colocá-la;

- no momento de tirar a Máscara, senti algo muito estranho e difícil de descrever, uma grande vontade de chorar, uma sensação de reencontro com alguém que eu não via há muito tempo (o meu próprio rosto) e a minha vontade era de curtir mais aquele momento, do que falar sobre o meu exercício. Foi muito bom!;

- no momento de olhar para os colegas, ainda com a Máscara, percebi que eu estava assumindo a expressão de cada um, como se eu fosse um espelho;

- esse processo com a Máscara Neutra foi intenso para mim, prazeroso, misterioso e vivi sensações únicas, que eu ainda não havia experimentado."

### 2.3.2 - Avaliação do ritual de iniciação

No depoimento de S.B., o primeiro da página 108 evidencia-se que o nome Máscara Neutra parece conter ambigüidade. A palavra neutra é quase enganosa e faz com que as pessoas fiquem muito atentas. S.B., frente a uma máscara, começa a fazer uma série de questionamentos. A máscara é enganosa, as pessoas não ficam neutras. A aluna quer entender o desafio.

Sua colega A.M. reagiu, P. reagiu. Isso lança uma série de dúvidas e questões. É a primeira coisa que a máscara faz.

Quando a aluna diz: "Lá vem a Beth" e me confunde com "um mestre", "um curandeiro" e um "pajé", ela está mostrando que a Máscara estimula a fantasias muito místicas nas pessoas, fantasias no sentido de que aquela Máscara contém um poder; obscuro, só para iniciados, algo típico de um curandeiro ou pajé; poderes sobrenaturais que poucas pessoas dominam.

Como eu sou a dona das máscaras, toda uma fantasia de poderes mágicos é colocada sobre mim. A primeira coisa que a Máscara fez, na sala de aula, foi começar a sugestionar psicologicamente a reação das pessoas.

O contato inicial com a Máscara, com a representação esquemática de um rosto humano, estimula a impressão de que a

pessoa vai perder o poder, como se fosse perder a própria identidade e isso já deixa todos excessivamente curiosos, sabendo que alguma coisa diferente vai acontecer. S.B. está muito atenta à reação dos outros, como uma forma de se preparar para a reação dela própria.

Nos dois últimos parágrafos, na pág. 110, S.B. diz que "a Máscara nos protege". Ela percebeu que a Máscara tem a capacidade de revelar uma parte das pessoas e esconder a outra, o que é uma situação muito ambígua - "evidenciar o corpo na sua expressividade e esconder o rosto" - a Máscara carrega, a todo momento, essa ambigüidade, essa contradição. Isso já serve para criar uma situação de ansiedade.

Pelo fato de ser neutra - não representar uma personagem - a Máscara faz com que a pessoa que a vê tenha que lidar com suas próprias ansiedades e ambigüidades, talvez hipertrofiadas pelo estímulo da Máscara.

O segundo depoimento, na pág.110, mostra que o grupo da Unicamp tem, em relação à Máscara, uma atitude de observador, comparado ao grupo **Maschere**, que assumiu a atitude de incorporar a Máscara sem grandes questionamentos.

Na análise da constituição dos dois grupos, verifica-se que o **Maschere** observou o fascínio das Máscaras sem um aspecto

crítico, tendo reações muito subjetivas. O grupo da Unicamp traz consigo uma atitude de observação e, nos depoimentos, fornece elementos que ajudam na própria teorização sobre o processo da Máscara Neutra.

L.G. relata que "a aula teve um clima ritualístico" e escreve sobre "o cuidado que a Beth teve com as máscaras ao tirá-las da mala". Ele percebeu todo trabalho de sugestão que faço no simples manuseio das máscaras, todo o preâmbulo, todo o trabalho de apresentação, ajudando a criar um clima místico na sala de aula.

L.G. diz que "A cada tentativa técnica de levar meu exercício, mais emocionalmente vulnerável me sentia(..) a emoção facilitava a expressão do que eu queria fazer." Esse contato com as emoções faz parte do trabalho do ator. Às vezes, é preciso tirá-lo da vivência rotineira das emoções e provocar um choque emocional, como é o caso da Máscara.

L.G. sentiu que as emoções podem ser diferentes e que podem existir outras, diferentes daquelas com as quais está habituado a lidar, em sua vida cotidiana. A Máscara tirou o cotidiano, a rotina e provocou nele emoções outras, que podem ser muito plásticas, podem ir e voltar, causando todo um trabalho de mobilizações internas, que fazem parte do processo do ator de trabalhar com o seu emocional.

No depoimento de W.G., na pág.113, pode-se notar que minha forma de apresentar o ritual cria um grande misticismo em relação à Máscara. Cada experiência de um dos alunos estimula o grupo a reforçar uma sugestão maior do misticismo, do transe e da transfiguração. O próprio grupo, pela forma como eu o organizo, pelo ritual imposto, pelo fato de um observar o que o outro faz, ajuda a manter o clima místico.

De forma geral, as pessoas não se opõem ao sentimento grupal. A cada experiência individual, o fato de observar o outro vai estimulando, naquele que vai fazer, todo um processo de se entregar mais, de "partir para uma viagem", muito mais por efeito de imposição do sentimento grupal. O grupo, por tudo que faço em aula, mantém o clima e o faz crescer, devido à forma como eu o estruturo.

"Fascínio" e "iniciação" foram palavras usadas pelos alunos. A.M., no último parágrafo da pág.114, usa também a palavra "neófito", aquela que tem que passar por um ritual para ser aceita por uma determinada seita. Eu sou a sacerdotisa, o pajé, que trará um mundo novo para essas pessoas e todos se colocam muito interessados em querer ver tudo o que a Máscara tem de significados e simbolismos.

Como ela provoca intensas reações internas, emocionais, o meu tipo de aula é muito diferente das outras, é uma aula espe-

cífica, que cria um determinado tipo de reação.

Analisando os depoimentos dos alunos, nota-se que alguns tentam ser poéticos e criativos, numa mistura de sinceridade e intoxicação de idéias e teorias, que ainda não foram devidamente depuradas. É uma característica do estudante universitário, que recebe um número muito grande de informações e não tem muito tempo para elaborá-las, começando a repeti-las a fim de criar intimidade com elas.

A.M., nas págs. 114 e 115, fala da "anti-personagem", da "não-personagem", mostrando seu envolvimento com idéias e teorias que parecem não estar muito claras para ela. O depoimento de V., na pág. 115, é excessivamente retórico. No entanto, a maioria deles é extremamente perceptivo e dá elementos que mostram como o processo foi por eles assimilado.

Através da minha indução, o grupo captou regras inerentes à Máscara, sem que eu tivesse que enunciá-las. Um exemplo disso é o depoimento de J.F., na pág. 127 : "... a Máscara requer movimentos lentos e econômicos, os movimentos muito rápidos desviam a atenção e quebram a unidade da Máscara..." e o de L.A.: "notei que devemos ter uma hiper disciplina com nossos corpos e movimentos quando estamos com esta Máscara".

O depoimento de P.G., na pág. 120, mostra grande hones-

tidade e descoberta: ele confundia atuação com expressão facial, como é o caso dos atores de novela. Na medida em que lhe dei a Máscara, isso se esclareceu. Ao invés de despersonalizá-lo, o que normalmente acontece com as outras pessoas, ajudei-o a integrá-lo no restante do corpo dele. Tirei-lhe uma das muletas e ele descobriu que podia andar.

A Máscara tira o que é mais demonstrável nas pessoas - o rosto, a zona mais rica de expressão. Ao vestir a máscara, o ator é obrigado a usar o resto do corpo. Elimino uma coisa fácil de ser feita, que é a expressão facial, fazendo com que ele exercite outros modos de comunicação, o que para P.G. foi uma grande ajuda. Sua honestidade ajudou-o a ganhar o resto do corpo como meio de expressão.

Na pág. 115, J.V. me chama de "bruxa" numa mistura de receio e curiosidade. O que seria a bruxa? É bom ou ruim? Assusta ou tranqüiliza? A Máscara estimula o ator a viver uma fantasia e pode fazer com que algo ilusório seja vivido como algo real; é o caso de J.V.

Tirar a máscara seria o equivalente a dizer, no fim de uma peça: "Isto não é real; é ficção". Algumas pessoas têm mais facilidade de fazer o retorno à realidade, outras não. A Máscara, por todo aspecto de misticismo, sedução, despersonalização e suggestionamento, ajuda a viver a fantasia como se fosse realidade.

Para algumas pessoas, no começo, é um aspecto doloroso desligar-se da Máscara. Para outras, isso é bom. O grupo da Unicamp, nessa fase, está ainda com "um pé atrás", ao contrário do outro grupo, em que as alunas são absorvidas, pela Máscara, sem ter um distanciamento crítico.

Na pág.118, K.B. e M.I. estão falando indenticamente, e isso ocorre em outros depoimentos também, de como a Máscara, ao esconder o rosto, faz com que fiquem atentos aos outros meios de expressão.

Eles estão mostrando, claramente, que a Máscara serviu para eles como uma descoberta de coisas muito próximas, mas que não eram observadas anteriormente: "...o perfil é bem mais rico e distancia mais da pessoa(..)", "(..)movimentos do outro sexo(..)".

A Máscara permite descobrir coisas muito próximas, coisas proibidas no cotidiano, que estão subjugadas pelo imperialismo de usar o rosto. O uso da Máscara favorece a observação. Os alunos estão olhando, participando, sem abrir mão do seu papel de observadores.

No depoimento de S.B., verifica-se que a Máscara tirou-lhe algo muito importante e isso pode criar um temporário desequilíbrio da personalidade. Na personalidade incompleta onde falta o rosto, ela tem que se exprimir usando o que tem: os ges-

tos:

Na pág. 109, ela diz que "...Não encontrava respostas corpóreas para minhas propostas. Via tantos pares de braços e pernas..." Sentiu que seus membros não lhe pertenciam e que não estava acostumada a expressar sentimentos com o corpo. Se, de repente, começa a expressar com o restante da personalidade, com aquilo que havia sido subtraído, ela está de certa forma, desintegrada.

Quando fala "...do maldito sentimento de não aceitação...", ela supõe que o seu rosto é bem aceito, as risadas são bem aceitas, mas o corpo não. Acostumada a manter contatos faciais, foi fácil para ela olhar para outras pessoas: "Eu podia encarar as pessoas sem que elas o pudessem fazer."

No caso de A.M., que ficou segundo S.B., "muda e muda-da", é provável que ela sentisse medo de se demonstrar. Existem coisas que não se mostram para ninguém, no caso, a expressão corporal dela.

Demorou a falar porque talvez estivesse tentando não deixar transparecer aquilo que ela viveu corporalmente, que foi diferente de sua postura habitual de "cética" e "questionadora".

No caso de L.G., na pág. 110, percebe-se o imenso es-

forço do indivíduo que reagiu com o corpo todo para tomar o lugar do rosto. Ele pode ter tido muita dificuldade em tolerar a perda do rosto, mas tentou e conseguiu, chegando quase a chorar.

J.V. disse que "...A máscara fez e desfez de mim...", "...parecia estar em transe...". É evidente que ele entrou num estado próximo do transe, que alguém ou alguma coisa apoderou-se dele, despersonalizando-o, temporariamente, a ponto de não poder olhar para seu rosto, no final do ritual, tendo eu insistido para que o fizesse sem medo.

Outros alunos, como L.A., pressentem que, para que continuem a ser eles mesmos, para não se despersonalizarem, é preciso "...ter uma hiper disciplina..." quando se está com esta Máscara.

## 2.4 - Curso de Meia Máscara Neutra com o Grupo Maschere

O grupo queria pesquisar a fundo todas as máscaras que eu tinha. A Meia Máscara Neutra possibilita a fala e tem um clima de ambigüidade que favorece muitas leituras, desde as mais "ingênuas" até as mais "aterrorizantes". São de couro, em diferentes cores e aderem, firmemente, ao rosto.

Distribuí as meias máscaras de couro para as atrizes intuitivamente. Sabia, devido a um trabalho anterior com outro grupo, que essas máscaras despertavam emoções muito fortes, umas mais e outras menos.

Feita a distribuição, passei ao ritual de iniciação para esse tipo de Máscara, o qual consiste em colocar a atriz sentada numa cadeira, com os pés bem apoiados no chão, sem encostar a coluna e com os joelhos apartados, segurando a máscara no colo e entrando em contato com ela, passando as mãos pelas suas feições, cheirando-a e passando-a pelo rosto até se familiarizar com ela.

Depois, dei continuidade ao ritual de iniciação, como o que foi feito com a Máscara Neutra, com algumas modificações.

Comecei a trabalhar com T. Pedi que se movimentasse abandonando a cadeira. Conversei com ela, primeiro chamando sua

atenção com um "psiu". Perguntei quem era. Disse-me que era uma coruja. Estava quieta, sem se mexer muito, usando gestos pequenos. Reagiu aos estímulos tentando voar. Sua máscara, dependendo do ângulo, tinha feições angelicais e diabólicas, o que é característico das Meias Máscaras. Sua voz estava irreconhecível.

Quando perguntei novamente quem era, disse ser T. Toquei seu braço para extrair sons de seu corpo. Fiz com que olhasse as companheiras. Com estímulos verbais, fiz com que sua personagem se delineasse em frente do espelho. Depois chamei-a de volta à cadeira. Três segundos e olhos fechados. Respiração profunda e, por fim, olhos abertos.

Conversamos depois do laboratório e T. declarou que a imagem do pássaro foi muito forte e que ela não sabia de onde vinha.

O laboratório seguinte foi com Q. Seguimos o mesmo procedimento. Não ousei tocá-la, no início. Senti que estava muito presa ao espelho. Surgiram várias personagens, porém a que se fixou mais foi a de um menino travesso que queria brincar com todo mundo.

O menino surgiu quando toquei seus cabelos, fazendo-lhe cafuné. Então escolheu uma das companheiras para brincar de rolar, pular. Era travesso e comunicativo. Disse chamar-se Curumim.

Relutou ao voltar para cadeira e terminar o laboratório. Ao fazermos a avaliação disse ter se sentido muito leve e brincalhona.

O próximo laboratório foi com S., que se sentiu totalmente aprisionada no espelho. Foi difícil levá-la para fora, para a interação com as companheiras. Parecia um menino carente, machucado e acuado, perante as pessoas. A tônica do seu laboratório foi o aprisionamento no espelho. Tocou o espelho com a mão e ali ficou por longo tempo. Aproximava seu rosto do espelho como se quisesse transpassá-lo.

Era evidente que queria ir para o outro lado. Era uma figura triste e emocionante. Não tinha nome, nem sabia de onde vinha. Ao final do laboratório, soltou um uivo forte e sapateou como se quisesse expurgar alguma coisa.

Durante a avaliação, queixou-se de sua angústia por não poder ter ido para o lado de lá. Estava completamente dissociada da imagem que via no espelho. Era uma outra S. Isso causou-lhe uma sensação desagradável.

V. foi a seguinte. Ficou sentada e encolhida sem querer sair dessa posição, como um bebê teimoso. Toquei-a, tentando forçá-la a ficar em pé, mas em vão. Não queria andar. Brincava com os pés e fazia denço. Falou seu nome - Tiquinha. As companheiras conversaram com ela. Mostrava-se bastante teimosa, girava no chão

e escolheu uma das companheiras para brincar.

No final do exercício, recusava-se a obedecer meu comando e demorou para fechar os olhos. Durante a avaliação, disse que se sentiu paralisada, o que a impedia de ficar em pé e que as sensações foram tão agradáveis, que não queria mais fechar os olhos e voltar a ser ela própria.

L. teve problemas para incorporar a Máscara. Não aceitou a imobilidade que a Máscara lhe sugeria e forçou o aparecimento de uma personagem que se movia, contorcia-se e tentava voar com o vento, porém não conseguiu. Teve dificuldade de verbalizar e encontrar um repertório para sua Máscara.

Na avaliação, disse que surgiu um animal acuado, preso. Lutou contra a sugestão da Máscara, que era triste porque ela não queria ficar triste. Sentiu que tudo que fazia não tinha sentido.

Chegou a vez de M. Preocupo-me com ela, porque está grávida de três meses e seu emocional anda muito instável. Ao "calçar" a Máscara, a personagem que apareceu foi uma criança muito brincalhona, um ser que estava redescobrendo tudo. Tudo era novidade e ela sorria com vergonha da descoberta. Queria aprender tudo. Brincou com as colegas. Chamava-se Cinzela. Emocionou-se durante o processo e chorou bastante.

Na avaliação, disse que sentiu o calor vindo da Máscara, esquentando todo seu rosto, sentiu o renascer das coisas, o aprender cada partícula e ir descobrindo a existência do feio, do desengonçado, do burro, do atrapalhado. Tudo isso fez com que ela sentisse também vergonha e tristeza.

Em seguida, veio C. A transformação foi impressionante, a nível de voz e fisionomia. Surgiu uma personagem pesada, forte e, ao mesmo tempo, triste e nostálgica. Utilizou bastante a parte inferior do rosto, com esgares de vários tipos. Poderia ser um sapo ou um coelho. Ria muito. Toquei seu cabelo e ela me abraçou rindo.

Depois, olhou gravemente para as colegas e uma emoção diferente tomou conta dela. Escolheu uma companheira, abraçou-a e chorou. Após isso, soltou-se e enxugou as lágrimas com gestos fortes e vigorosos. Tinha um peso e uma carga de vivência muito fortes, a sabedoria dos mais velhos.

Começamos a sugerir nomes para ela, até que uma delas disse "Isolda" e acertou. Ficou muito grata e chamou a companheira para dançar. Relutou em terminar o laboratório.

Na avaliação, disse que a personagem Isolda veio com uma força estrondosa e a possuiu, embora eu sentisse que C. permitia que Isolda assumisse o controle.

Isolda sabia que tinha muito o que dizer, mas sentia-se cansada demais para se explicar. Sentia também, compaixão por si mesma e pelas outras, que pensavam que sabiam alguma coisa. Foi embora, sem relutar, pois não aguentava mais. Sentia-se tremendamente emotiva e prestes a voltar a chorar.

A última foi D. Surgiu uma personagem narcisista, encantada pela sua imagem no espelho. Estalava a língua e dançava. Não queria comunicar-se com as outras. Era uma espécie de Salomé ou sacerdotisa grega sensual e ondulante. Sugerimos a ela vários nomes até que aceitou o de Landa. Landa da Grécia.

Na avaliação, disse que a Máscara tinha uma personalidade antes de ser colocada no seu rosto. Ao "calçá-la", deixou de ser ela mesma. Sentia-se grande e longa (D. é baixinha), de rosto fascinante. Adorava o seu nariz grego. Deixou-se levar pela Máscara sem medo, sua voz era a voz do narcisismo e suas colegas, pálidas sombras. Parecia não haver limites entre a pele e a máscara. Não queria ir embora e deixar de ver seu rosto.

Ao terminar os rituais de iniciação da Meia Máscara, fizemos uma avaliação em grupo. Sabia que esse processo tinha desencadeado emoções muito primitivas. O grupo expressou o desejo de ir mais a fundo. Queria abrir a caixa de Pandora.

Perguntei se elas assumiriam os riscos desse mergulho

no desconhecido. Responderam que sim. Aceitei o desafio, confiando na minha intuição, sabendo das infinitas possibilidades da Meia Máscara Neutra.

Quem melhor expressou o sentimento do grupo em relação à Máscara foi T. Transcrevo suas palavras:

"Que Máscara é essa que transforma tanto? Ou que vontade é essa da gente de querer tanto se transformar? É uma loucura o que acontece com as pessoas e talvez não seja necessário agora decifrá-la. Nesse caso, acho que o tempo é amigo e é preciso ter paciência para não devorar o processo, mas sim experimentá-lo passo a passo.

De neutra essa Máscara não tem nada. Não sei por quais meios, mas ela carrega consigo uma energia que não é a da neutralidade. O mais interessante é a nossa disponibilidade, e isso eu sinto em todas nós, para experimentar as coisas com a profundidade necessária.

O fato é que estamos encantadas e positivamente encantadas. Os resultados disso sei lá, também sem precipitações. O lance agora é abandonar o cais."

2.4.1 - Preparação para o laboratório com duplas no espelho:

A fim de evitar um contato físico entre as atrizes durante a improvisação, utilizei a técnica de duplas trabalhando em frente ao espelho só com a luz dos refletores. Emoções fortes, conforme ficou comprovado antes, poderiam aparecer e, por essa razão, toda a comunicação entre elas só poderia ser feita através do espelho.

Essa técnica propicia também uma maior depuração gestual no trabalho de detalhamento, aumentando o controle sobre os vários ângulos das Meias Máscaras.

Eu e as atrizes sentamo-nos no chão, formando um círculo de mãos dadas, com as máscaras colocadas, em frente a cada atriz, dentro do círculo. Com os olhos fechados, mandei estímulos através das mãos, apertando a mão da atriz à minha direita que, por sua vez, apertou a mão da outra e assim por diante, até o estímulo voltar para a minha mão esquerda. Fiz isso várias vezes, a fim de testar o nível de prontidão do grupo. A seguir, entoamos um mantra, um som monocórdico, que estabeleceu um clima favorável ao ritual que iríamos fazer.

Desfizemos o círculo e ajustamos a luz baixa de três refletores que deixaram o ambiente numa semipenumbra. Duas cadeiras foram colocadas diante do espelho e Q. e V. foram as primeiras. Recomendei apenas que procurassem se relacionar através do espelho e que executassem as fases do ritual sem a minha indução.

Deixei-as sozinhas.

Q. começou a sorrir e a se movimentar com energia. Sacudia a cabeça e emitia sons guturais. V. movimentava-se, mais lentamente, esboçando um pequeno sorriso. Q. e V. romperam a convenção de se comunicarem a partir do espelho, encarando-se diretamente, numa espécie de brincadeira de roda um pouco brusca, sem ser violenta.

Pareciam dois animais de constituição bem diversa um do outro, um grande e poderoso, o outro aparentemente mais frágil mas não menos poderoso. Q. uivava, chorava e gargalhava, passando a sensação de estar sentindo algo muito bom. Parecia um touro atingido por grandes espetos. V. estava fascinada por Q. e procurava aplacar suas dores. Q. queixava-se de dores nas pernas e V. vinha dar-lhe alívio, o que resultava em mais prazer para ambas.

Num dado momento, V. isolou-se num canto e cessou a comunicação entre as duas. Preocupada com V., decidi interferir e parar o exercício, pois sentia que a situação criada fugia à proposta didática. Houve o fato também de que os vizinhos se manifestaram por causa dos gritos de Q. (trabalhávamos numa casa vazia).

As demais alunas estavam assustadas. Consegui trazer V. para a frente do espelho e "descalcei" sua máscara bem devagar. Ela soluçava e não conseguia falar. Q. não queria parar, pediu-me

mais tempo até que "descalçou" a máscara e murmurou que foi "muito bom". Desliguei os refletores, acendi a luz. Seguiu-se um longo silêncio e depois fizemos uma avaliação do que aconteceu. Foi difícil, porque V. estava impossibilitada de falar.

Expressei que o laboratório tinha ocorrido a um nível no qual o subconsciente havia preponderado e uma catarse teve lugar, propiciada pela sugestão da Máscara, do clima ritualístico de preparação, do mantra, da mandala, que fizemos ao redor das máscaras. Havia uma agitação muito grande, que dificultava a conversa, porque todas falavam ao mesmo tempo.

Nos três dias que se seguiram, Q. teve diarreia, vômitos e ficou febril. V. teve sudorese, pressão oscilante, sonolência, irritação e "uma espécie de transe emocional, sei lá". Não conseguiu trabalhar, estava irritada: "Não sei o que se passava. Eu só sabia que era tudo muito bom e prazeroso. Foram uns três dias muito fortes."

Segue-se o depoimento das duas sobre a experiência que tiveram, durante e depois:

Q: "Hoje, dia seguinte - não há maneira de pensar em outra coisa - é só ontem, ontem, a sensação forte na pele e no corpo, as relações físicas: ontem - febre; hoje - diarreia e vômito.

Não há mal estar, pelo contrário . EU ESTOU DIFERENTE!  
Não sei por onde começar se pelas sensações, emoções, vibrações,  
sei lá. Foi tanta coisa que fica difícil enumerá-las,mas eu quero  
muito tentar, por isso vou deixar rolar.

Quando me olhei no espelho, após a viagem, já havia uma  
definição de "quem" era (uma mulher sensual, de olhar muito pro-  
fundo - uma fera quente, forte, muito forte, bela e, no peito,  
uma ebulição...)

Porém, nesse momento e até a ruptura de olhar para o  
espelho, era muito nítida a existência de dois mundos distintos,  
o do espelho e o de fora dele e isso dava uma sensação de cons-  
ciência que eu não queria ter, eu queria ir além e foi exatamente  
isso que aconteceu, no momento em que meu olhar e da V. se cruza-  
ram fora do espelho. Uma sensação e aí mais liberdade, me senti  
mais bicho."

V: "Assim que levantei e abri os olhos já veio uma fi-  
gura muito forte e a figura da Q. me chamou quase que de imedia-  
to, vejo como uma comunhão.

Era uma necessidade de encontro, algo que saía de den-  
tro e ela sabia, sentia e ajudava, ocorriam explosões a todos os  
níveis, estava presente o tempo todo, ela era muito importante,  
ou seja, nós duas éramos necessárias uma a outra, para tudo que

aconteceu. Me vi como um andrógino, paralela a uma bomba que explodia, de forma silenciosa mas intensa, e sabia que ela sentia tudo.

Posso falar das sensações: carinho, prazer, descoberta (A todos os níveis), provocação, sedução, energia, segurar, tocar, rolar, acariciar, conversar, força, brilho, sexualidade, orgasmos, o sadismo surgia em momentos de extremo prazer, assim como os gritos levavam às últimas conseqüências.

A relação para mim foi intensa, não fiquei separada um único instante, estava ligada em nós o tempo todo. A relação com as pessoas foi muito engraçada, a cara de pavor para mim não se traduzia, mas também não incomodava, eu estava muito bem.

Na hora de tirar a máscara, eu não queria, estava muito bom, tive medo da perda, me deu tristeza, separação, tanto que só a Q. poderia fazê-lo.

Isso é apenas um pouco que se consegue traduzir, os níveis atingidos são muito profundos e intensos, é tudo muito louco e muito bom. As reações ocorrem em todos os níveis fisiológicos, psicológicos, emocionais e põe níveis aí que eu até desconheça...(sic)

Engraçado que a sensação leve continuou e continua

presente até agora, é alguma coisa interna, emocionante (tenho vontade de chorar, mas não de tristeza), é algo muito bonito o que sinto.

Essa noite eu sonhei com muita criança brincando e eu me sentia presente.

À noite, chorei muito e depois tudo voltou ao normal."

Na aula seguinte, seguimos o mesmo ritual da aula passada: mandala, estímulos com as mãos e, dessa vez, fiz com que esfregassem as palmas das mãos, colocassem-nas em cima das máscaras e, depois, apoiassem as máscaras contra o plexo solar. Após entoarem o mantra, M. e T. foram para as cadeiras.

O laboratório começou com as duas relacionando-se através do espelho. M. namora a sua imagem e brinca com o cabelo, fazendo poses sensuais. T. observa a outra, através do espelho. M. toca T., que não reage; está triste. Solta uma espécie de vagido. M. solta um som.

A interação entre as duas está difícil, porque T. não reage aos estímulos de M., que começa a chorar. T. está aprisionada pela sua imagem no espelho. Solta um grito, assustando a todas, principalmente M., que não gostou. T. gargalha, como se tivesse prazer em assustá-la e, depois, tenta um carinho, mas M. fi-

ca emburrada.

Finalmente, T. aproxima-se de M., encosta a cabeça em seu ombro e faz um carinho. M. permite, porém está magoada. A outra percebe e afasta-se um pouco. Olham-se, frente a frente, M. volta ao espelho e chora. Depois, tamborila os dedos no chão e desperta a atenção de T., que repete o gesto.

As duas se entretêm com essa brincadeira, até que T. desliga-se de M., novamente, e volta ao espelho, esboçando um movimento de dar um soco no lado direito do espelho. Sei que ela não vai fazer isso e ela, por fim, desfaz o gesto.

Vejo que não há comunicação possível entre elas e interfiro, interrompendo o laboratório, pedindo que tirem as máscaras. M. está chorando. Seria por causa da gravidez? Tento acalmá-la.

Passamos à avaliação. T. declarou que era difícil comunicar-se com M., porque, na verdade, o que queria era entrar no espelho, pois a imagem refletida era a dela, embora a forma não fosse definida, havia uma seqüência de imagens e seu olho esquerdo refletia sua imagem por inteiro. Um olho era assutado, o outro tranquilo. A proximidade de M. causava uma superposição das duas máscaras, que era desagradável de se ver, causando um maior afastamento.

M. gostou de sua imagem no espelho. Era bonita. Queria compartilhar esse sentimento com a outra, chamando sua atenção, mas T. não queria. Sensação de rejeição: "Então eu não era tão bonita assim..." Ficou frágil e assustada. Pensou que T. ia atacá-la e, gradualmente, foi desmontando, por não conseguir chamar a atenção de T., cujo desprezo causava um domínio sobre M., a frágil. As duas não sentiram necessidade de fazer uso da palavra.

Esse laboratório, embora tivesse uma vaga semelhança com o de Q. e V., ao nível de uma das participantes parecer mais forte do que a outra, não foi tão intenso como o primeiro e não trouxe "seqüelas" como aconteceu com aquele. T. e M. não tiveram problemas fisiológicos ou emocionais.

Na aula seguinte, procedi exatamente como da vez anterior e D. e C. sentaram-se nas cadeiras. Ao abrir os olhos, C. olhou-se no espelho e sorriu. D. permaneceu neutra. Sempre com o sorriso, C. vai experimentando gestos e caras, com o corpo largado. D. também experimenta gestos, que são fechados e meio tímidos. C. sai da cadeira e olha para D. Esta não retribui o olhar e empurra a cadeira para trás, com um pouco de raiva. Parece estar aborrecida consigo mesma e dá um soco no chão.

C. aproxima-se de D., que se agita batendo no chão, como se estivesse sufocada. As duas se olham: C. calmamente, D. mais hostil e, por fim, tocam-se. C. quer brincar com D., sopra

seu rosto, brinca com seu cabelo que está preso, tenta soltá-lo, mas D. reage violentamente. As duas brincam com certa violência. C. cospe em D., que lhe dá um tapa. As duas riem e empurram as cadeiras fora de sua área de ação. Parecem dois bichos se acunhando.

D. está inquieta, parece sufocar algo e acaba deitando-se no colo de C., que lhe dá um tapa nas costas. As duas se abraçam, C. pega D. no colo. D. está rindo e chorando. Num dado momento, D. solta um arroteo na cara de C:

"C. - Porca, porca!

D. - Mais!

C. - Faz de novo.

D. - Como é que é?

C. - (gritando e ameaçando bater) Porca, porca"

D. - Porca, vai! Faz você, vai.

C. - Que que é?

D. - Não interessa.

D. - retrai-se, C. estende a mão, D. não quer aproximação, C. pega no pé de D:

D. - Solta, ô ! (C. tenta cercar D.) Puta que pariu, me deixa em paz! (D. mostra a língua e faz gestos obscenos) Você sabe que é você?, ô, quem é você, ô?

C. - Ai.

D. - (para as demais companheiras) E não ri, porque eu estou

vendo vocês aí, viu?

C. - Cretina.

D. - Não quer dizer, é? Hein? Saco. Também não digo quem eu sou, saco. Saco mesmo.

C. - Meu saco!

D. - Nem ligo. Tô nem aí, pô!

C. - Chora mais.

D. - Por quê? (C. faz carinho em D.) É bom."

As duas estão juntas, encaixadas. C., como uma "mãezona", abraça D. Há um misto de carinho e agressão no relacionamento das duas. Peço que voltem a se comunicar através do espelho, mas elas não me ouvem, até que D. chama C. para o espelho. D. tira a máscara, tremendo e chorando. C. tira a máscara também.

Passamos à avaliação, depois que D. se acalmou um pouco. Perguntei-lhe o que aconteceu com a Landa, a personagem do seu primeiro laboratório. D. disse que apareceu um personagem muito perverso, no início, de olhar muito forte. De repente, surgiu um outro personagem, a quem D. perguntava quem era, mas o personagem não respondia. D. sentiu que o personagem era um marginal, pois diferia dos outros: revoltado, só pensava em palavrão e besteira. D. teve consciência, depois, de que havia aparecido outra "entidade" e achou que poderia dominá-la.

Entretanto, mais tarde, percebeu que a "entidade" é

que era muito forte. Embora D. achasse que poderia enfrentar tal "entidade", sabia que acabaria apanhando dela.

A dúvida sobre a identidade permaneceu, até que C. soltou seu cabelo. Aí, viu que se tratava de uma mulher. Depois de se descobrir, queria que a outra se descobrisse também. Tentou um contato com a outra, mas ela foi meia ríspida e, então, desistiu e voltou a prender o cabelo, tornando-se uma outra coisa.

Sua Máscara mudava como um pequeno demônio perverso e queria mostrar à outra o que era. Depois de muitas agressões, entrou em entendimento com C. Ao tirar a máscara, disse que viu a sua imagem saindo pelo espelho, subindo, e começou a chorar.

C. declarou que vieram algumas imagens do laboratório anterior como o sapo e a galinha. No começo, era um sapo que, depois, tomou forma de gente, com uma agressividade muito grande. Tentou se comunicar com D., que não respondia. Achou que poderia fazer o que quisesse com D. e, por essa razão, cuspiu-lhe no rosto.

O sapo se transformou numa mulher velha e era como se houvesse duas velhas num asilo, sendo que a velha de D. se transformava numa criança e, nessa hora, C. tinha vontade de estraçalhar D.

A fragilidade de D. a incomodava e ela olhava no espe-

lho para se distanciar um pouco. Sentiu-se muito presente no exercício, apesar de estar com medo de fazê-lo. Sentiu ternura por D., entretanto, depois que D. prendeu o cabelo, desligou-se dela, temporariamente.

Nos momentos de agressividade, C. sentia uma carga de coisas muito ruins e começou a pô-las para fora. Mesmo durante as brincadeiras, havia uma coisa muito perversa, uma cruel cumplicidade, meio sensual, que pairou entre as duas.

C. disse ter saído pesada do laboratório. As duas disseram que a vivência foi muito boa. O clima de conversa com as demais, durante a avaliação, foi bem mais solto e descontraído que o dos exercícios anteriores.

Na aula seguinte, fiz o último laboratório com a Meia Máscara com L. e S. As duas foram para as cadeiras com suas máscaras e o laboratório começou.

As duas Máscaras se aproximam do espelho. L. parece delicada, com um ar de garota. S. parece conter uma certa angústia, uma dor. L., que está com uma postura mais aberta, provoca uma relação, mas S. não corresponde. S. parece muito triste e L. procura ajudá-la. S. puxa a mão de L. para um braço de ferro. L. abraça S. como quem consola uma criança, as duas se acariciam e olham-se de bem perto sem fazer nada. Depois, S. aproxima-se de

L. e bate sua testa três vezes na de L. Testas unidas, ficam assim um longo tempo.

A seguir, S. bate sua cabeça no chão e começa a raspá-lo com as unhas, como se quisesse cavar um buraco. L. acaricia S., esta chora, abraça-se com L. e, depois, volta a cavar o chão, insistindo para que L. faça o mesmo. L. sorri, olha para S., que parece sorrir também. Encostam, novamente, as máscaras.

Há imensa sensualidade em alguns gestos, principalmente quando as duas se rodeiam. L. toca os cabelos de S., que agarra L, pela blusa, como quem chama para uma briga. L. se desvencilha de S., que vai para o espelho. L. vai atrás e S. vira-se, rapidamente, segurando os braços de L. chacoalhando-a. L. olha, meio brava, para S., ameaça falar ou soltar um som mas não o faz. L. parece angustiada e triste também.

S. olha-se no espelho, abre a boca e solta alguns sons angustiados presos na garganta, tapa os ouvidos e chora. Parece que L. não pode ajudá-la ou não compreende. Chega perto de S. e segura-a, contudo, é rejeitada por S. As duas se olham, de modo muito intenso, estão tensas, respiram fortemente, rígidas.

Por fim, L. relaxa, encostando-se na parede. S. toca a máscara de L., com um gesto brusco, como se quisesse arrancá-la. L. segura os braços de S. e depois, fica largada na parede, meio

sufocada. S. deita-se no chão e começa a acariciar os seios. Parece estar sufocada.

Interrompo o laboratório, mas percebo que as duas ainda têm algo para trocar e deixo que continuem mais um pouco, embora esteja preocupada.

Elas se aproximam e se tocam com as mãos. Peço que tirem as máscaras, olhando uma para a outra. Não me ouvem. Falo novamente. As duas tiram a máscara e se olham tristes e sufocadas. Peço que olhem para o espelho para verem seus rostos. Há um clima pesado no ar, de muita angústia e sofrimento.

Começamos a avaliação. Pergunto a S. se havia algum resquício do laboratório anterior nesse trabalho. Ela disse que sim e que a máscara de L. parecia ser uma ajuda, mas acabou sendo uma rejeição. Não consigo descobrir o que há na máscara de S. que lhe causa tanto sofrimento. Será a máscara ou a própria S.?

Observei que S. brecava todas as tentativas de contato de L. . S. respondeu que queria que L. a ajudasse a arrancar alguma coisa de si mesma, mas não sabia o que.

Havia um clima de sedução que vinha com um "não" junto. L. disse que, no começo, sentiu algo muito forte, que a colocava, por inteiro, ali e naquele momento.

Depois, começou a se ver nos olhos de S. Não quis tirar o braço de ferro, arrumar uma briga. L. ficou muito serena e isso incomodava S., a qual, mesmo quando L. a abraçou, sentiu que a mãe era ela e não L. . L. sentia momentos de muita fragilidade em S. e uma raiva muito trancada, tão contida que não poderia contagiá-la.

No final, S. não ficou com raiva de L. Entendeu que aquilo não vinha de L., mas de si mesma. Queria se fundir com L., no espelho e fora dele. A questão era arrancar alguma coisa de L. Houve um momento em que S. tentou arrancar-lhe um beijo, mas L. não percebeu, não viu sua boca só os olhos.

Havia um clima de expectativa abortada, algo que deveria acontecer e não acontecia. Havia choro trancado, angústia e amor. L. se sentia preenchida por uma coisa morna, calma e depois sentiu um desespero por não se entender com S. Sentiu que deveria ter falado, mas teve medo de que a fala cortasse o clima da linguagem do laboratório, como se o consciente fosse tirar toda a magia da coisa. Tentou expressar-se pelo corpo e achou que sua mensagem era clara.

As que assistiram sentiram uma sensação de torpor, como uma embriaguez. L. disse estar completamente exaurida. Perguntei a S. por que a sua Máscara lhe causava tanto sofrimento. S. não sabia o porquê. Gostava da Máscara, de seu cheiro, mas quando a

"calçava", sentia que havia uma coisa que "brecava". Sentiu que o código de L. era diferente e que esta jamais poderia lhe dar o que estava precisando.

A Máscara de L., por ser branca, confundia-se com a parede numa passividade total. Ao mesmo tempo, havia a presença morna de L., que S. sentia vontade de chacoalhar. No final, ficou claro que uma queria uma coisa que a outra não podia dar.

S. saiu do laboratório com um vazio imenso. Foi "super cansativo, mas bom de fazer". L. sentiu-se exausta "sem vontade de fazer nada por três dias." As duas tiveram problemas no dia seguinte. S. ficou exausta, sem ânimo para trabalhar, ao mesmo tempo em que sentia "um vulcão por dentro". L. continuou exausta, num estado de lassidão.

Na aula seguinte, fiz um relaxamento completo nas alunas deitadas no chão e segurando a máscara sobre o diafragma, fazendo respiração abdominal profunda. Após o relaxamento, escolhi três delas e coloquei-as na frente do espelho para fazer a seguinte experiência: olhar para a sua imagem e a das outras e estabelecer um clima de cumplicidade através do espelho. Uma vez o clima instalado, as três saem do espelho e continuam se relacionando no palco.

As três entraram num clima lúdico, mexendo uma nos ca-

belos da outra, rindo bastante e comunicando-se com a platéia, que estava sentada no chão, encostada na parede. Meu objetivo era que surgisse, num dado momento, uma cena com personagens, mas o que aconteceu foi uma improvisação livre, sem personagens delineados e sem interpretação.

Na avaliação que se seguiu, M., S. e V. relataram o clima de brincadeira vivenciado por elas e induzido por M. V., que usa uma máscara dourada, ao abrir os olhos, viu a auréola dourada de seus cabelos (Cada uma ficou de olhos fechados diante do espelho, antes de começar o exercício). Olhou para S., que parecia uma boneca, enquanto M. tinha uma cara de moleque traquinas que contagiava as outras.

M. sentiu uma leveza muito gostosa e teve vontade de fazer traquinagens. S. achou muito gostoso o que se passava entre as três e, dessa vez, não apareceu a personagem angustiada dos laboratórios anteriores. Ela receava que isso acontecesse, mas foi contagiada pela personagem de M., que deu o tom do exercício. A agressividade sentida por S. manifestou-se em forma de brincadeira. Era como se fossem "um bando de amiguinhos que não se misturavam com os outros" - a platéia.

Perguntei se havia surgido alguma preocupação em fazer uma cena. M. disse que olhou em volta e sentiu falta de objetos, o palco estava muito vazio. Decidi, portanto enfatizar esse ponto

para as três alunas seguintes, que foram para o espelho fazer o mesmo exercício.

Q., T., e L. começaram a se relacionar no espelho, mas logo ficou evidenciado que T. e Q. estavam integradas e L. um pouco distanciada. Ao saírem do espelho, T. e Q. estavam brincando e sendo observadas por L., que desenvolveu um personagem bronco, pesado, que gostava de observar as duas ao invés de participar. O posicionamento dramático das três acabou por arrefecer os esforços de T. e Q. de criar novas brincadeiras e a improvisação terminou sem um desfecho. Terminou pelo cansaço.

Na avaliação T. e Q., ambas queixaram-se do distanciamento de L., que se sentiu rejeitada pelas outras duas, tendo chegado a cogitar a idéia de abandonar o jogo. A dificuldade de comunicação era evidente e o conflito dramático, que poderia ter surgido entre as duas brincalhonas e o bronco, não aconteceu. T. e Q. teimavam em "enturmar" L, mas não conseguiam, porque faltava a maleabilidade de jogar com os elementos de que dispunham. Hipóteses foram levantadas. M. disse que a Máscara "puxava" muito e levava-a perder os parâmetros. Q. discordou, alegando que estava muito mais consciente nesse exercício do que quando de seu primeiro laboratório.

No consenso final, as alunas colocaram a necessidade de um roteiro a ser seguido, quando se usa essa Máscara numa impro-

visação.

Concluí que o clima ritualístico dos laboratórios e o conteúdo caótico de emoções e conteúdos internos que foram detoados ainda estavam muito presentes, dificultando o sentido de organização necessário para se elaborar uma cena.

Era preciso deixar a poeira baixar e retomar o timão dos navios que abandonaram o cais, quando decidimos ir às últimas conseqüências com a Meia Máscara Neutra.

Na aula posterior, após o aquecimento, dei um exercício individual em que cada uma escolheria uma determinada profissão com seus gestos específicos.

Na primeira fase do exercício, a aluna apenas escolhe um lugar e começa a fazer os gestos. Na segunda, faz a mesma coisa, mas acrescenta um novo componente, que é um determinado estado de espírito que vai modificar o ritmo da personagem. Na terceira fase, tudo é igual, mas acontece um incidente que modifica o ritmo e o estado de espírito da personagem-profissão.

S. foi a primeira. Estava numa cozinha, movimentava-se e fazia gestos de uma cozinheira. Os gestos não eram precisos e não houve mudança de ritmo. Expliquei mais uma vez as fases do

exercício. C. foi a segunda. Fez uma vendedora de Yakult, que ela viu perto da casa dela, mas isso só ficou claro durante a avaliação. A personagem não tinha consistência, ritmo e credibilidade.

Parei a aula e perguntei o que estava acontecendo. Porque a minha proposta não tinha sido entendida? S. e C. admitiram que não havia entendido. Observei que S. não estava fazendo uma cozinheira; estava cozinhando e, portanto, não tinha a "deformação corporal" que uma cozinheira de muitos anos de profissão tem. C. também incorreu no mesmo erro com sua vendedora de Yakult. D. levantou a hipótese de que a Meia Máscara não tem nada a ver com gestos realistas e fazê-los seria como uma "profanação". A maioria concordou e discutimos qual seria a gestualidade dessa Máscara. Seria o realismo ou o fantástico e o absurdo?

Percebi que, mesmo com um roteiro a seguir, as alunas tinham dificuldades de improvisar. Pareciam ter perdido por completo essa capacidade. O que fazer?

Dei outro exercício no qual duas personagens se encontram presas num elevador e lutam para sair. Não se conhecem, ficam desesperadas e, finalmente, quando o elevador se abre, elas encontram um ambiente fantástico lá fora e vão explorá-lo. Fiz isso para escapar ao realismo e procurar outra linguagem.

Q. e D. foram fazer o exercício. Passaram por toda a angústia de ficarem presas, tentaram escapar, não se comunicaram

verbalmente. Quando a porta se abriu, D. não percebeu e acabou indo atrás de Q. para um lugar estranho, cheio de teias de aranha. O exercício terminou.

Durante a avaliação, D. e Q. disseram que se sentiram à vontade e não tiveram dificuldade de encontrar uma linguagem para a Máscara. Sentiram-se, porém, bloqueadas quanto à fala. Tiveram medo de que a voz saísse falsa.

Não chegamos a uma conclusão. Algumas acharam que deveríamos pesquisar o realismo e voltar ao primeiro exercício. Outras acharam que não.

Resolvi dar-lhes uma tarefa: preparar dez arquétipos em casa para serem apresentados como uma **performance** em aula. Escolhemos a bruxa, a prostituta, a mãe, o pai, o louco, o velho decrepito, a criança, a sacerdotisa, o urbano, a amorosa e o rural.

Elas, obviamente, não prepararam nada e apresentaram os arquétipos numa seqüência, individualmente. Antes de passarmos à **performance**, dei um exercício de soltura, sem máscara, chamado "troca de canal", o qual consiste em duas alunas ficarem ajoelhadas no chão e começarem a improvisar todo o material de televisão: novelas, noticiários, comerciais, enlatados americanos etc. Num dado momento, digo: "Troca o canal" e elas têm que improvisar outra coisa. Isso se repete muitas vezes, obrigando-as a

improvisar até à exaustão. O exercício deu certo e serviu como uma preparação para a seqüência de arquétipos.

Cada uma colocou a máscara e começou a improvisar a lista de arquétipos. Depois, fiz com que repetissem a seqüência mais rápido, sem intervalo entre eles. Por exemplo: a postura do velho já se adapta à da prostituta que, por sua vez, parte para a sacerdotisa etc.

Os arquétipos saíram muito bem, com improvisação, vocalização, gestos realistas e abstratos. Parecia que, finalmente, a dificuldade de improvisar com a Meia Máscara havia acabado. Todas nós ficamos satisfeitas, pensando na possibilidade de polir e elaborar esses arquétipos, transformando-os numa **performance**, para ser apresentada num espaço teatral alternativo.

Na aula seguinte, repetimos o trabalho dos arquétipos com as alunas que haviam faltado. O material apresentado por elas não foi muito diferente do das anteriores. Na verdade, elas estavam fazendo estereótipos ao invés de arquétipos.

Resolvemos eliminar alguns deles e deixar apenas a mãe, a bruxa e a louca. Passamos ao trabalho mais aprofundado da mãe, para sair do estereótipo das mães modernas e buscar algo mais visceral.

O processo de trabalho foi o seguinte: cada uma ia para o espelho, colocava a máscara e fazia uma pequena cena. A seguinte repetia o que a outra havia feito e acrescentava a sua versão e, assim por diante, até que tivéssemos uma mãe feita por oito atrizes.

M., que estava grávida foi a primeira; ela apenas acariciou sua barriga com uma mão e apoiou a outra nas costas. Em seguida veio V., que massageou seu ventre com movimentos para baixo. L. ficou de cócoras e teve um parto doloroso, com um grito engasgado na garganta que não saiu; segurou o bebê e deitou-se. A seguinte ajeitou o bebê no chão, ouviu um ruído e protegeu o bebê com os braços. A outra amamentou-o e, assim por diante, até a cena ficar completa. O resultado foi bom, os gestos foram orgânicos, ditados pela Máscara. A escolha da Máscara foi muito feliz: resolvemos trabalhar com três Máscaras que considereei apropriadas para o papel de mãe, bruxa e louca.

Passamos à bruxa. O processo foi assustador e hilariante. A bruxa está bem calcada no inconsciente coletivo e tem uma empatia total com os espectadores. Conseguimos um resultado muito bom, passando apenas uma vez. A Máscara adaptou-se à bruxa como uma luva.

Na aula seguinte, decidimos trabalhar a bruxa para uma **performance** e fizemos uma passada a frio, sem máscara. Antes, tivemos um aquecimento mais violento e fiz o exercício do "possuí-

do", que consiste em duas alunas segurarem, pelos braços, uma outra que vai saltar, corcovear, como se estivesse possuída pelo demônio.

Nesse exercício, ela solta todos os músculos e sente-se profundamente relaxada, no final. Depois, fiz com que todas pulassem como se "tivesse baixado a pomba gira", liberando sons e emoções. Assim, preparamo-nos para refazer a bruxa.

Nosso objetivo era limpar os gestos e adquirir precisão nos detalhes realistas, tais como segurar o corvo, mexer no caldeirão com a colher, manipular, os frascos etc. Filmamos a versão final em **video tape**, para podermos analisar os detalhes.

Passamos à louca. A Máscara escolhida adaptou-se muito bem à personagem. Seguimos o mesmo processo de cada uma acrescentar sua versão, repetindo o que a colega anterior havia feito. O resultado foi muito assustador: catártico para ela; incômodo para os observadores.

Na avaliação, as alunas colocaram que foi muito difícil, uma vez começada, parar a improvisação. Estava "tudo nublado, tudo embaralhado, não tinha nenhuma forma;" "você sabe que tem um perigo horrível, mas não sabe o que é;" quando comecei, não tive vontade de parar e precisei voltar para o espelho para que ele funcionasse como uma quebra, um corte;" "quando você vê, parece

pesado; ao fazê-lo, você vê que não é", "é tão interno e tão convulso, tem tanta coisa junta, é muito livre, não dá para conduzir, não tem objetos, é uma maçaroca", "é prazeroso, mas havia dor", "um sentimento desencadeia o outro; mal dá para lidar com dois e vem uma avalanche ao mesmo tempo", "a sensibilidade do louco é tão aguçada que não consegue se firmar no aqui, no real".

Todas concordaram que seria muito difícil fazer a cena sem a Máscara e o espelho, pois a Máscara "chamava a liberdade", "ao olhar para o espelho, a Máscara já estava sugerindo", "o olhar das pessoas na Máscara determinou o tempo e o ritmo delas", "ela dá uma oportunidade diferente", "ela propicia à coisa o fluir com mais facilidade", "a Máscara da bruxa é, vocalmente, diferente da Máscara da louca" "a Máscara da louca é um vulcão que sai pelo nariz e boca" e "ela te dá muitos estímulos".

A discussão sobre as Máscaras nos levou à conclusão de que a Meia Máscara Neutra tira a pessoa do eixo, levando-a a se abrir a qualquer identidade que venha depois. Tira a identidade para abrir caminho para outra.

Com a Meia Máscara, há também perda de identidade e abertura de "um leque de identidades". T. sente que agora tem facilidade maior para ousar, com a Máscara, qualquer coisa que seja, por mais imperfeita que possa ser. Com a Máscara, "não existe nenhum impulso censurado". A Máscara da louca nunca poderia ser a

da bruxa e vice-versa. Cada uma tem sua identidade.

Após isso tudo, senti que o processo da Meia Máscara havia sido devidamente absorvido pelas alunas. O começo, que foi uma viagem muito subjetiva, começou a ter elementos concretos. Da despersonalização dos primeiros laboratórios, que despertaram conteúdos muito internos e, algumas vezes, dolorosos, passamos para a fase de personalização através dos arquétipos, nos quais as alunas usam o seu interior para criar algo fora delas mesmas.

#### 2.4.2 - Avaliação do Ritual de Iniciação

A razão de se incluir o Curso de Meia Máscara Neutra neste trabalho é resultante de uma necessidade de alerta às pessoas que, eventualmente, possam vir a manipulá-las, sem maiores informações.

Essa máscara, na formação de Copeau, destinava-se a explorações verbais após o contato com a Máscara Neutra. Nesse curso acabei dando demasiada ênfase ao aspecto da magia da Meia Máscara Neutra, reforçando isso com o uso de mandalas, mantras e luz de refletores, além de minha própria postura enquanto professora do grupo. Foi uma tentativa de submeter as alunas ao meu controle, por meio da Máscara.

Para a minha insatisfação, verifiquei que várias alunas

recusavam-se a tirar a máscara, quando eu assim o pedia, choravam e sofriam de efeitos secundários no dia seguinte, tais como sudorese, pressão oscilante, vômitos (como no caso de Q.) e febre.

Vejamos o que aconteceu nos laboratórios individuais: V. não quis abandonar a cadeira quando lhe pedi e recusava-se a obedecer ao meu comando. Sentiu-se paralisada e não queria voltar a ser ela própria.

No laboratório de S., ela ficou sem nome, totalmente aprisionada no espelho, querendo atravessá-lo. Não conseguia associar sua pessoa com a imagem no espelho.

L. Perdeu-se no laboratório e não achou uma personagem; era um "animal acuado e preso". Achou a máscara triste e não queria ficar triste. Perdeu sua identidade no processo.

Q. encontrou várias personagens, a mais forte sendo a de um menino travesso. Relutou muito para voltar à cadeira.

D. tornou-se uma personalidade narcisista, encantada pela sua imagem. Não queria contato com as outras. Seu nome era Landa da Grécia. Não havia, para ela, limites entre a máscara e a sua pele.

T. transformou-se numa coruja, sem saber de onde vinha.

M., a que estava grávida, transformou-se numa criança brincalhona. Era isso que ela estava vivendo naquele momento e para isso estava se preparando: ter um filho. Foi para ela até uma vivência agradável. Para um bebê que nasce, tudo é novidade e descoberta. Para as outras alunas, no entanto, o processo de desligarem-se de si mesmas e perderem o controle foi muito assustador.

Temos que considerar a situação que a pessoa está vivendo naquele momento, a estrutura da personalidade de cada uma. Devido a uma série de fatos, o desligar-se de si mesma pode ser insuportável e altamente perigoso, na medida em que o processo possibilita também o surgimento de componentes da personalidade com as quais a aluna não está querendo lidar.

Posso deparar com alguém que está vivendo uma certa agressividade naquele momento e que está mantendo esse fato bloqueado dentro de si. Na medida em que libero isso, posso desencadear uma agressividade muito grande no grupo.

Trata-se de um método que não é para todo mundo. É apenas para pessoas que consigam lidar objetivamente com desligar-se de si mesmas, sem maiores complicações. A Máscara pode propiciar a formação de uma Torre de Babel de códigos muito especiais de cada uma das alunas.

Nos laboratórios de duplas no espelho, ocorreu, no caso

de Q. e V., um rompimento de convenção, estabelecida por mim, de comunicação **através do espelho**, a qual evita o contato físico. Transformaram-se em dois animais: um grande e poderoso e outro mais frágil. Seguiram-se uivos, gritos, choros, gargalhadas e dores nas pernas. Ficaram doentes no dia seguinte e houve dificuldades na avaliação, o que fugiu totalmente aos meus objetivos.

No caso de M. e T., houve vagidos, gritos, aprisionamento no espelho e agressividade. M. quase dá um soco no espelho e tive que interromper o laboratório. Na avaliação, constatou-se que houve uma rejeição de uma pela outra e uma conseqüente auto-rejeição.

O laboratório de D. e C. começou com brincadeiras, passando pela agressividade, onde entraram o cuspe e o tapa. Eram como dois bichos se acuando, com medo de enfrentar a "entidade" que tomou conta de cada uma delas.

O último laboratório em duplas, o de L. e S., ficou com um clima pesado no ar pelo fato das duas não conseguirem se comunicar. O choro trancado e o medo de falar foram os temas do laboratório, como se a "fala cortasse o clima". L. e S. tiveram problemas no dia seguinte: lassidão e torpor, "um vulcão por dentro".

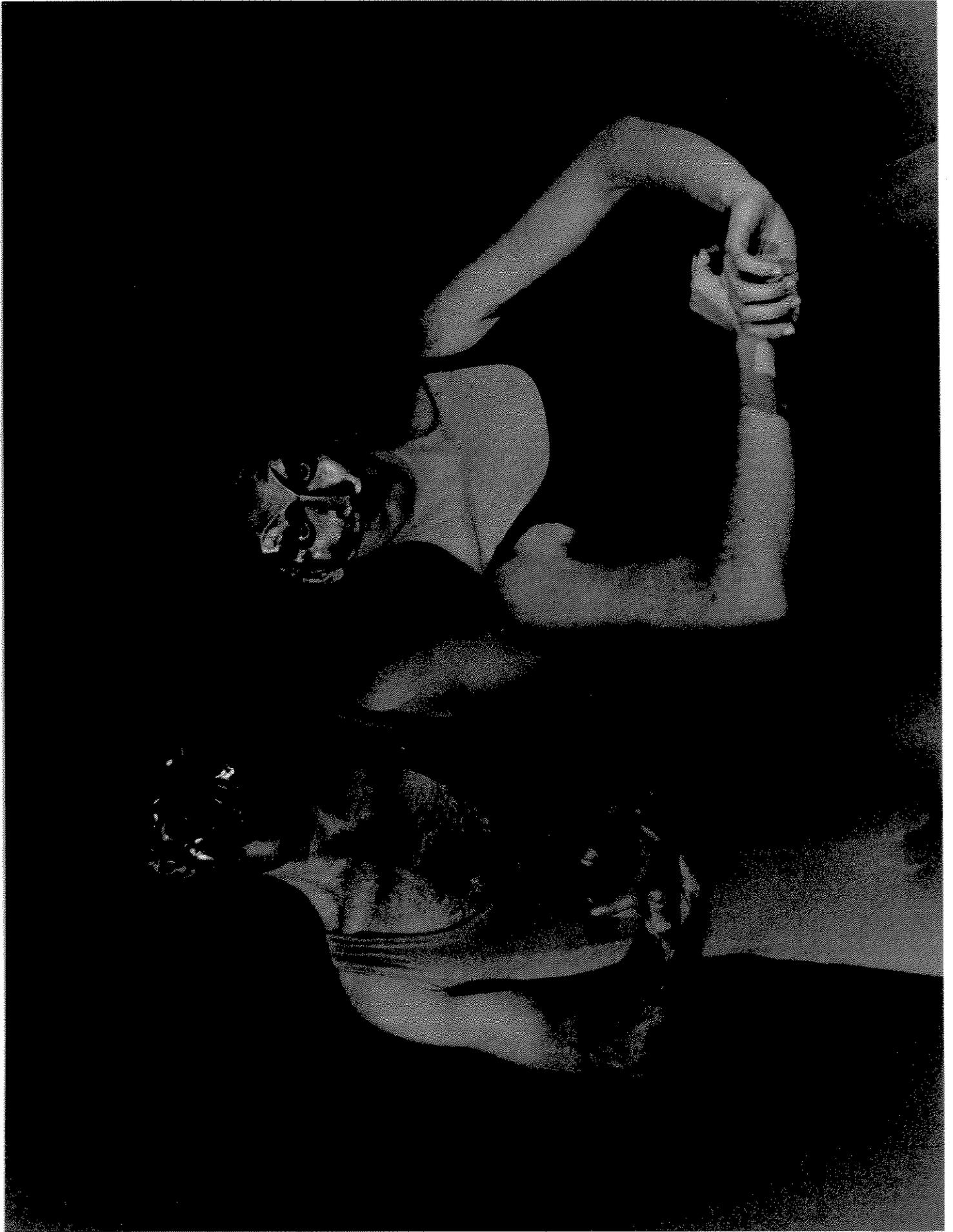
Na realidade, o que aconteceu nos laboratórios de du-

plas no espelho foi um grande susto, de pessoas que se sentiram muito sozinhas, muito abandonadas, por não encontrarem apoio. Senti isso e intervi várias vezes para interromper esse doloroso processo.

Percebi que o que ocorria era um momento de desestruturção de duas pessoas colocadas frente ao espelho, que precisavam de um elemento para se estruturarem e não o conseguiram. Encontravam apenas parceiras que estavam mais desestruturadas ainda. Foi como se as duplas estivessem contaminando-se por falta de um cais, por falta de um apoio que talvez eu não tenha dado.

Ao utilizarem padrões de comunicação não habituais - o epidérmico, o físico e o dramático, perderam-se ao abandonar o cais. Em muitos momentos, assemelhavam-se a navios perdidos pelo caminho que nos dispuséramos a percorrer, por desejar ir fundo na Meia Máscara Neutra. Navios que vivenciaram sua própria despersonalização e a do outro também.

Passando o tempo, cheguei à conclusão de que essa foi uma viagem subjetiva. Somente depois que chegamos a uma fase de personalização, ao encontrarmos os arquétipos, pudemos, através deles, utilizar os conteúdos interiores de cada aluna para criar algo fora delas mesmas e, assim, obtermos um resultado teatral.





### CAPÍTULO 3

#### A MÁSCARA EXPRESSIVA OU AS ONDAS DO MAR

A máscara possibilita ao ator experimentar, em sua forma mais alarmante, a química da representação.

Michel St. Denis

Após o treinamento com a Máscara Neutra, no qual o ator eliminou tiques nervosos, maneirismos e vícios que carregou consigo para a Escola de Arte Dramática, chega o momento de explorar um estágio diferente no seu treinamento.

No estágio anterior, ele aprendeu a desenvolver seu potencial expressivo, encontrando respostas mais criativas para os estímulos que foram dados pelo Máscara Neutra; seu corpo tornou-se mais flexível, seus gestos mais orgânicos e seu gestual, mais econômico. Até o presente momento, ele trabalhou com uma máscara simétrica, sem definição de idade ou sexo, emoção ou personalidade.

A técnica dos três segundos tirou-lhe a afobação e propiciou-lhe um estado de calma para executar as ações pedidas pela Máscara Neutra: ações claras, arquetípicas, sem conflito in-

terior ou psicologismo, como se estivesse na placidez do fundo do mar.

O ator está pronto para criar uma personagem completa, agora que se tornou uma tábula rasa, sem a interferência de sua **persona** social. Ele está pronto para "calçar" a Máscara Expressiva, que permite que ele seja qualquer pessoa e, ao mesmo tempo, seja ele mesmo. O anonimato propiciado pela máscara dá, ao ator, uma sensação de liberdade para mergulhar fundo em seus recursos psicofísicos, liberando a imaginação, para que ele possa ousar ser outra pessoa. Como afirma Eldredge: "Com a Máscara Neutra procuramos o único; com a Expressiva, os muitos". (ELDREDGE, 1975: 201).

Através da segurança que a máscara lhe dá, o ator pode desenvolver, sozinho, sua capacidade de criação de personagem, tendo como árbitro a própria máscara. Cabe ao professor criar um ambiente cheio de estímulos, que propiciem várias escolhas, nas quais ele se desbloqueia e encontra novos caminhos para sua imaginação.

A Máscara Neutra tinha uma fixidez e simetria de traços que limitavam as escolhas do ator. Contrariamente, a Máscara Expressiva deve ser assimétrica e sugestiva, a fim de criar múltiplas possibilidades para o ator elaborar sua personagem, adaptar seu físico à máscara e aumentar seu vocabulário expressivo e po-

tencial de caracterização.

Para melhor descrever a diferença entre a Máscara Neutra e a Expressiva, uso as palavras de Bari Rolfe, discípula de Copeau:

"É muito mais fácil lidar com a Máscara Expressiva do que com a Neutra, pelo fato de aquela ter pontos de referência que são familiares a todos nós; nela pode-se reconhecer elementos de caracterização, de comédia, de maneirismos pessoais e de conflito interno. Além disso, trabalhar com essa Máscara é mais fácil devido à preparação oferecida anteriormente pela Máscara Neutra."  
(ROLFE, 1977:27)

O "conflito interno", ao qual Bari Rolfe se refere, vai depender da sensibilidade do escultor ao confeccionar a máscara. É imprescindível que ela tenha um determinado nível de ambigüidade em seus traços, para que o ator possa preenchê-los, usando a sua imaginação. Com isso, quero dizer que a Máscara Expressiva não pode ser totalmente acabada no que diz respeito à caracterização. Não se trata de um velho ou de um jovem, de uma personagem que está alegre ou triste.

O escultor deve deixar algo incompleto, assimétrico, ambíguo, algo que fuja de um estado emocional muito cristalizado

na máscara, a fim de que o ator tenha mais possibilidades de alimentar os estímulos e as incongruências inerentes à elaboração de sua personagem. A analogia com as ondas do mar, essa bela imagem de Jacques Lecoq, expressa essas incongruências, essas discrepâncias, que são características da Máscara Expressiva.

Sobrancelhas arqueadas, conjugadas com a boca de cantos caídos, o lado direito mais protuberante que o esquerdo, olhos cínicos, aliados a uma boca sorridente; esses são os traços pedidos por uma Máscara Expressiva.

Se ela for definida enquanto personalidade, o que teremos será mera caracterização superficial do ator, resultado da falta de interação do escultor da máscara com o professor ou o diretor que a encomendou. Se ela fora suficientemente ambígua, o ator terá um campo muito maior de trabalho individual para "preencher" as lacunas da máscara, corporalmente.

A Máscara Expressiva entra em ação do mesmo modo que a Neutra: reagindo ao mundo exterior. A diferença é que a Máscara Neutra era "inocente", sem idéias preconcebidas, sem um passado que a fizesse reagir de um determinada forma, enquanto a Máscara Expressiva reage ao ambiente como uma personagem que tem idéias próprias, passado, presente e expectativas de futuro. Seus movimentos denotam sua experiência de vida, a qual determina também seu ritmo interno. Partindo do universal, chegamos ao particular,

ao microcosmo da Máscara Expressiva, em outras palavras do fundo do mar às ondas do mar.

A Máscara Expressiva pode ser uma máscara inteira, sem as grandes aberturas para os olhos, características das neutras. Ela tira do ator a palavra, o campo visual e a mobilidade facial, fazendo com que os sentimentos só possam ser expressos através do potencial expressivo do corpo. Pode ser também uma meia máscara que permite a exploração verbal e libera a parte inferior do rosto do ator, o qual vai complementar as feições da máscara.

Nesse estágio do treinamento, o problema da liberação da voz se coloca em primeiro plano.

Bari Rolfe (**Washington University**) e Jacques Lecoq (**École Jacques Lecoq**) usam Máscaras Expressivas inteiras e só permitem a vocalização num estágio posterior, com a meia máscara da **Commedia dell'Arte**. Libby Appel (**Goodman School**) usa máscaras inteiras, com a boca suficientemente ampliada para permitir o som e a articulação, cobrindo o orifício da boca com gaze preta para esconder as feições do ator. Isso quer dizer que cada discípulo de Copeau usa uma técnica diferente, de acordo com sua personalidade.

Quanto a mim, utilizo dois tipos de Máscaras Expressiva: a inteira com abertura para a boca e a meia máscara. Acho im-

portante que o ator possa liberar a voz, mesmo que não chegue, de imediato, ao som articulado.

Para mim, a voz é um elemento tão importante quanto os outros no processo de caracterização de uma personagem e, por essa razão, estimo a possibilidade do som durante o treinamento com a Máscara Expressiva.

### 3.1 - Treinamento: Apresentação, Manipulação e Ritualização.

O ritual de iniciação feito por mim, em sala de aula, segue os mesmos passos do primeiro ritual, apoiado em Jean Dorcy, que vimos no capítulo da Máscara Neutra.

Feita a apresentação de um modelo usando a Máscara sob a luz de um refletor, crio um ambiente cheio de estímulos como figurinos, acessórios, praticáveis e objetos para que o aluno possa "recheiar" a personagem. Ao "calçar" a máscara, que é o primeiro estímulo, é preciso dar tempo para que ela execute o seu trabalho e para que o ator decifre todas as suas incongruências, antes de adotar uma determinada postura.

Para se dar um exemplo de como a Máscara dita suas próprias regras para o ator, vejamos o seguinte caso: um ator "calçou" uma máscara que tinha um queixo autoritário e protuberante e uma boca tímida. Reagindo ao impacto visual no espelho e seguindo as minhas orientações, a Máscara se "introjetou" no ator e ele se projetou através dela. Em outras palavras, o ator trabalhou a Máscara deixando que o queixo protuberante forçasse sua cabeça para a frente.

Para haver uma compensação e restabelecer o equilíbrio, o corpo respondeu ao impulso encolhendo o peito para trás, buscando seu centro gravitacional que, nesse caso, era a pélvis. Os

braços colocaram-se na frente do corpo para expressar a timidez da boca contraída. Em seguida, muito lentamente, outros estímulos, tais como guarda-chuvas, casacos, chapéus, relógios etc, foram colocados diante dele. Antes de tudo, porém, com os ajustes de postura, o ator reagiu aos estímulos das feições da Máscara organicamente e não como um estereótipo, encontrando o embrião de sua personagem.

O treinamento anterior com a Máscara Neutra ajudou-o, desenvolvendo a flexibilidade de seu corpo e a prontidão para reagir ao impacto visual da Máscara no espelho, física e emocionalmente.

Nesse estágio de iniciação, o professor deve alertar o ator para que evite movimentos rápidos e abstenha-se de impor seus movimentos à Máscara, deixando-se levar por ela ao invés de tentar assumir o controle de imediato.

A indução do professor, como já disse anteriormente, é pela via negativa: dizendo-se ao aluno o que não deve fazer, chega-se, por eliminação, ao que é apropriado. Igualmente importante é a fórmula matemática de "menos é igual a mais". Quanto maior for a contenção gestual no início do trabalho, mais tempo terá a máscara para guiar o ator durante a caracterização.

O treinamento com a Máscara Expressiva será mais fácil

se o aluno já tiver assimilado uma série de regras com a Máscara Neutra. Ele sabe que a máscara amplia tudo que o rodeia: pequenos movimentos, manipulação de objetos, acessórios etc.

Neste momento, recorro, novamente, às regras de St. Denis, as quais se aplicam ao estágio anterior e posterior do trabalho com máscaras em geral.

O professor deve, a princípio, alertar o aluno de que, com a máscara no rosto, tecnicamente:

"1 - O menor movimento da cabeça, uma volta sutil, um olhar para cima, tudo isso conta.

2 - Movimentos bruscos ou violentos impedem a platéia de "ler" o momento, claramente." (SAINT-DENIS, 1982: 172-173)

Durante o meu ritual de iniciação, depois que o aluno encontrou o "embrião" de sua Máscara, já se vestiu e apossou-se de um determinado objeto, deve seguir evitando o "dramático". Isso quer dizer que ele pode apenas movimentar-se pelo espaço diante do espelho, executar ações simples, andar, sentar, manipular um objeto, tudo isso sem nenhum conteúdo emocional. Ao se defrontar com os estímulos, o aluno é encorajado a reagir tanto vocal quanto fisicamente.

À medida em que o treinamento individual prossegue, elabora-se o conteúdo interno da personagem, a qual começa a se comportar de uma forma peculiar que é apenas sua, confrontando-se, no início, com atos do cotidiano não dramático, formando, assim, seu esqueleto. Mais tarde, a Máscara passa a defrontar-se com as suas angústias, suas relações com os outros, suas manias e idiossincrasias.

Levará algum tempo para que o aluno encontre a roupa certa, o objeto significativo do qual não se separa e sem o qual sua personagem não se completa (com a bengala de Charles Chaplin). O restante, o detalhe, virá depois, quando começar a se relacionar com as outras personagens, durante o trabalho em duplas e as improvisações coletivas.

A escolha da máscara apropriada é de extrema importância e o professor deve ter um número suficiente delas à disposição dos alunos. O figurino deve ser variado, com roupas antigas, chapéus, fitas, bengalas, guarda-chuvas e, até mesmo, instrumentos musicais.

Esses elementos devem ser combinados a fim de criar figurinos realistas e não-históricos. Da mesma forma, os alunos devem criar personagens contemporâneos, do dia-a-dia e não personagens de grande dimensão dramática, como Hamlet ou Medéia.

Figurinos e acessórios devem estar à disposição do ator

para estimular e ampliar seus meios de expressão e não para criar fantasias. O que conta é a sua criatividade na escolha e na elaboração desses elementos. Roupas e acessórios devem ser um prolongamento da personagem.

A Máscara é sempre o árbitro do ator, mas, em se tratando de Máscaras Expressivas, o figurino e o acessório são igualmente importantes no processo de criação. Às vezes, o corpo do ator não reage à Máscara de imediato e só vai reagir depois, quando dispuser de um acessório. É necessário experimentar tudo.

Segundo St. Denis: "...Nunca se sabe o que vai provocar o nascimento de uma personagem e o que vai alimentá-la internamente. Alguns alunos reagirão, em primeiro lugar, a uma máscara; outros, a um acessório; outros, a uma peça de vestuário". (SAINT-DENIS, 1982: 182).

É importante conscientizar o aluno de que a caracterização não é um processo intelectual. Ela deve ser resultado da inspiração no momento, com todos os erros e acertos.

Nesse aspecto, apóio-me mais uma vez em St. Denis, que encorajava seus alunos a descobrir e observar antes de partir para uma elaboração:

"Sem pensar ou planejar nada, deixo todo o meu ser rea-

gir ao estímulo do acessório: uma frigideira pode se transformar numa coroa; um par de tesouras pode ser usado como uma luneta; um charuto pode se transformar numa seringa hipodérmica nas mãos de um médico louco etc(..) o pensar vem bem mais tarde. A forma entra no trabalho somente nos estágios finais." (SAINT-DENIS, 1982: 182)

Após a elaboração da personagem, o ator está pronto para falar e se relacionar com os outros. Antes disso, é necessário que o ator faça a sua "contra-Máscara", ou seja, que atue com ela e contra ela. Existe um conflito entre o corpo do ator e a Máscara e um outro conflito dentro da própria Máscara.

A Máscara Expressiva, por isso mesmo, permite uma complexidade de caracterização, não encontrada nas outras Máscaras, devido à sua ambigüidade. Atuar com a Máscara é alinhar seu corpo com as feições da máscara ou, então, deliberadamente, criar uma disparidade entre o corpo e a máscara, atuando contra ela. Assim, uma velha autoritária pode se tornar uma jovem tímida, um vagabundo pode ser um vendedor atarefado.

A mesma Máscara permite uma segunda caracterização totalmente diferente da primeira ou a mesma Máscara pode mostrar um determinado aspecto que estava oculto. Por exemplo, uma prima-dona cheia de si quando está em cena, pode, antes de entrar no pal-

co, revelar seu medo e sua fragilidade. Este é um dos primeiros exercícios que os alunos fazem, depois de se adaptarem às feições da Máscara Expressiva.

Bari Rolfe explica como um indivíduo pode ter duas caras ou uma característica secreta que só vemos com o passar do tempo:

"Uma Máscara ou uma pessoa causa uma certa impressão, à primeira vista. Quando, mais tarde, com o passar do tempo, podemos conhecê-la melhor, quando nos damos conta de que as coisas não são o que parecem, estamos na presença de uma Máscara e uma contra-Máscara." (ROLFE, 1977: 133)

É este aspecto do comportamento humano que o ator deve captar para desenvolver a habilidade de representar as várias máscaras que temos dentro de nós, a bela e a fera, o médico e o monstro e Cyrano de Bergerac com sua alma poética e sua face grotesca.

A função da Máscara Expressiva é abrir a caixa de Pandora, liberando as várias Máscaras que estão esboçadas numa só. Primeiro, confrontando-nos com ela, preenchendo suas lacunas com o corpo, a voz, as roupas e os acessórios. Depois, explorando-a mais a fundo, atuando contra ela.

Após essa fase preparatória, os exercícios são ritualizados diante do espelho e o ator passará para jogos em dupla e improvisações coletivas, como será visto a seguir.





### **3.2 - Oficina de Máscara Expressiva com o Grupo do Festival de Teatro Amador - Blumenau**

Fui convidada pela Prefeitura Municipal de Blumenau, Santa Catarina, para ministrar uma Oficina de Máscara Expressiva. O grupo era formado por 15 alunos de contextos diferentes, não somente atores, mas também diretores, cenógrafos, maquiadores, dramaturgos, vindos de várias partes do Brasil. Nesse curso, foram utilizadas máscaras inteiras com um grande orifício para a boca. A oficina foi realizada em julho de 1989.

#### **1ª Aula\***

##### **Aquecimento: CORRIDA**

Os alunos correram pela sala em várias direções: para a direita, para a esquerda, para a frente e para trás, alternando a caminhada em ritmo lento e rápido. A seguir, individualmente, pularam corda e rastejaram como cobras.

##### **Exercício de concentração e imaginação**

Cada aluno pensa num círculo e, individualmente, vai

---

\*O aquecimento e o exercício de concentração e imaginação são feitos sem a máscara.

delinear no espaço movimentos circulares com o corpo. Depois que tiver esgotado todas as possibilidades, começa a trabalhar em dupla com a mesma proposta. Por fim, passa a trabalhar em grupos de cinco pessoas. O mesmo pode ser feito tendo como ponto de partida uma linha reta.

### **Máscara: Processo de Iniciação:\*\***

Falei sobre a Máscara Expressiva e seus objetivos: revelar as várias personagens que temos dentro de nós e expressar o conflito interior inerente à própria máscara.

Chamei a atenção para a ambigüidade das feições da máscara que deixa ao ator a possibilidade de preencher as lacunas da máscara com seu corpo e sua voz. Pedi a um aluno que "calçasse" uma e se movimentasse pela sala, sendo observado pelos outros sob a luz de um refletor. A Máscara mudava de expressão à medida em que ele se movia, ficava em pé, sentava-se, movimentava a cabeça e andava pelo espaço. Enquanto isso, os outros alunos se expressavam em voz alta e faziam anotações em seus diários.

Depois desse primeiro contato, o aluno "descalçou" a máscara. Coloquei as outras no chão para que todos pudessem ob-

---

\*Este processo é realizado com os alunos mascarados.

servá-las atentamente, sempre respeitando o tempo de três segundos. A seguir, os alunos experimentaram as várias máscaras espalhadas pelo chão e escolheram uma.

Feita a escolha, sem pressa ou afobação, cada aluno foi para um canto da sala e iniciou o toque com as mãos sobre as feições da máscara, cheirando-a, sentindo sua textura e meditando sobre ela. Esse contato durou um longo tempo e, assim, eles puderam familiarizar-se com a máscara que iriam usar.

A primeira impressão que tiveram foi que ela era distorcida em suas feições, grotesca, alegre e triste.

## **2ª Aula**

### **Aquecimento: TEMPERATURAS**

Andando pelo espaço, os alunos imaginam que o chão onde pisam está ficando morno, cada vez mais quente, o que os obriga a pular e saltar. O chão vai esfriando, gradativamente, até ficar completamente gelado. Após essa caminhada, eles dão saltos, tentando apanhar um objeto imaginário no teto e, depois, viram cambalhotas.

### **Exercício de Concentração: O ESPELHO**

Dividir a classe em duplas, que devem ficar espalhadas

pela sala. Dois alunos colocam-se frente a frente; um deles é o motor e o outro deve imitar seus movimentos como um espelho. Por exemplo: se o motor vira-se para a direita, o outro aluno deve virar-se para a direita também e assim por diante.

Trocam-se as posições e depois que as duplas estiverem afinadas, não há mais espelho ou motor; os alunos devem executar o mesmo movimento em perfeita sincronização. A seguir, um dos alunos passa a ser o motor novamente, só que o espelho se revolta e não o obedece mais, surgindo daí uma improvisação.

#### **MÁSCARA: PROCESSO DE INICIAÇÃO**

Uma vez feita a escolha da máscara, peço a um voluntário para vir em frente do espelho e repete-se o ritual de iniciação feito com a Máscara Neutra.\* Quando o aluno estiver pronto, diante do espelho e com a máscara, peço-lhe que ajuste seu corpo às suas feições distorcidas, localizando o ponto de equilíbrio de onde saem todos os movimentos.

Em seguida, peço-lhe que se movimente simplesmente executando ações comuns, tais como: sentar, andar, pegar um objeto etc.

---

\*Ver curso de Máscara Neutra - Capítulo 2 p. 62

Depois, sempre voltado para o espelho, peço-lhe que represente um rei, um mendigo, um capitão do exército, uma moça tímida, um homem zangado, uma mulher feliz etc. Para terminar, peço-lhe que exprima, com o seu corpo, o que está sentindo naquele momento.

Observação: Esse processo, da primeira e segunda aula, é muito demorado, principalmente se a classe tiver vinte ou mais alunos, durando, na prática, de três a cinco aulas.

### **3ª Aula**

#### **Aquecimento: CONFRONTO DE FORÇAS**

Divide-se a classe em dois grupos mistos, em fila indiana, e estica-se uma corda de maneira que cada um dos dois grupos segure uma das pontas. Cada grupo deve puxar a corda na sua direção. Os pés devem estar plantados no chão e as pernas uma na frente da outra, sendo que uma está flexionada e a outra, alongada.

Quando o grupo oposto puxar a corda, as pernas dos elementos do outro grupo invertem de posição, ou seja, a que estiver alongada ficará flexionada e vice-versa. O exercício tem um ritmo próprio que é o "vai e vem".

#### **O balão inflável:**

O aluno, à medida em que vai inspirando o ar, infla o corpo com um balão, até chegar ao ponto máximo de expansão. A seguir, vou furando cada balão e eles vão relaxando cada parte do corpo até que fiquem completamente murchos, como um balão vazio.

### **Exercício de concentração: A MÁQUINA COLETIVA**

Cada aluno faz parte de um mecanismo que movimenta uma máquina. Um por um começa a se movimentar individualmente, até que a máquina esteja funcionando em sua totalidade. Ela pode andar mais rápido, mais devagar ou ficar enferrujada por falta de óleo.

O importante é que cada movimento esteja sincronizado com o outro, a fim de que a máquina não pare. Cada mecanismo da máquina possui um som diferenciado que os alunos vão emitir individualmente.

### **Máscara: CARACTERIZAÇÃO E ENTREVISTA**

Terminado o ritual de iniciação, os alunos voltam ao espelho com suas máscaras. Nessa aula, solicita-se, ao aluno, que busque, no guarda-roupa da escola, panos, trapos, roupas, chapéus, bengalas, panelas e instrumentos musicais. A seguir, cada um vai para a frente do espelho e começa a escolher seu vestuário.

O importante é que ele encontre um acessório que complemente sua indumentária e do qual não possa se separar. A partir da escolha das roupas e dos acessórios, o aluno se aquece diante do espelho, depois o abandona e anda pela sala. O resto da classe fica sentado em círculo, observando-o.

O aluno que estiver caracterizado senta-se no meio do círculo e os outros lhe fazem perguntas (por exemplo: nome, de onde veio, onde está agora, em que ano, onde trabalha, o que gostaria de fazer nas horas de folga, o que tem de mais atrativo, mais interessante, menos interessante, se tem algum talento especial, por que escolheu essa roupa, se pode fazer algo para os outros verem, como cantar, dançar, qual o seu desejo secreto etc.).

Em seguida, todos os outros vão para o espelho, caracterizam-se e passam pelo mesmo processo.

Observação: Por ser um processo individual, no qual os alunos são observados e trabalhados um a um, deve-se contar com a possibilidade de que essa fase pode estender-se pelas aulas seguintes. Para efeito de organização, continuarei a respeitar a contagem anterior.

#### **4ª Aula**

**Aquecimento:** JOGO DO ESTIMULADOR

Tendo o grupo à sua frente, um aluno, que é o líder, passa vários estímulos para todos. Por exemplo, com um chicote imaginário, ele faz com que todos pulem do chão; em seguida, imitando o vento, sopra uma brisa suave sobre eles; depois, dirige uma rajada de metralhadora, uma ventania, uma ducha de água fria sobre eles; pode, ainda, atirar fogo no grupo.

O grupo deve reagir aos estímulos passados pelo líder. Sucessivamente, muda-se o líder e os estímulos também.

#### **Exercícios de Concentração: O BASTÃO**

Em pé, os alunos formam um círculo e eu entrego um bastão para um deles, que vai para o centro, devendo encontrar um uso não-convencional para o objeto. Depois disso, passa o mesmo para o próximo aluno, que encontra uma outra função para o bastão, até que todos passem pelo centro do círculo e cada um encontre um uso específico para o objeto.

#### **Máscara: FORMAÇÃO DE UM ARQUÉTIPO**

Existe uma única Máscara que deve ser animada por todos os atores. Ao "calçá-la", cada um vai acrescentando um dado importante para a personagem e o outro retoma, contribuindo com uma informação nova.

É importante frisar que o referencial é a Máscara e que cada um deve adequar sua interpretação em função dela, ou seja, a Máscara é como se fosse um arquétipo, cujas dimensões se ampliam na medida em que cada ator empresta um pouco de si a ela.

Observação: No início desse exercício, os atores não estão caracterizados. O primeiro ator, vestindo apenas uma malha, traz consigo um acessório qualquer; o outro acrescentará mais um elemento do vestuário e assim, gradativamente vai se compondo uma personagem.

## **5ª Aula**

### **Aquecimento: JOGO DE ELEMENTOS**

Caminhando pelo espaço, cada aluno imagina que está carregando uma pedra muito pesada, em seus ombros. Com essa pedra, terá que andar e dançar, trocando-a de ombros, colocando-a na cabeça, nos quadris, enquanto o resto do corpo - que estiver livre - continua movimentando-se.

Aos poucos, o peso da pedra vai diminuindo, ela se transforma numa bola e, depois, num balão, que ele vai chutar para o alto, não o deixando cair no chão.

### **Exercício de Concentração: A CARETA**

Peço aos alunos que façam careta com o rosto e complementem-na com o resto do corpo. Depois, gradualmente, solicito que conservem a careta do corpo, eliminando a do rosto.

Pode-se também dividir o corpo em duas partes: da cintura para cima, os movimentos são retos; da cintura para baixo, sinuosos. O mesmo pode acontecer verticalmente, usando-se o lado direito para movimentos circulares e o lado esquerdo para movimentos retilíneos.

Em dado momento, as duas partes começam a brigar entre si e uma delas sairá vencedora.

#### **Máscara: A PLANTA E O ANIMAL**

Coloco duas Máscaras que não se conhecem dentro de um compartimento de trem. Uma delas tem como característica uma planta e a outra, um animal. Lentamente, à medida em que a viagem prossegue, as características da planta e do animal tornam-se mais fortes e, em consequência, uma quer subjugar a outra. No desenrolar da luta, que deve ser feita sem violência, uma das Máscaras será vencida.

#### **6ª Aula**

**Aquecimento: POTE DE COLA**

Andando pelo espaço, os alunos imaginam que estão dentro de um pote de cola, movimentando-se com dificuldade e esbarrando uns nos outros. Sempre com cola no corpo, eles devem executar tarefas difíceis, tais como: andar agachados, pular obstáculos, pular corda, rastejar, correr e saltar.

### **Exercício de Concentração: FAIXAS DE ENERGIA**

Num grupo de sete, os alunos combinam com antecedência uma improvisação curta e cada um escolhe a faixa de energia em que vai atuar (forte, mais forte, regular, fraco, mais fraco e inércia total).

Durante a improvisação, o aluno deve executar suas ações, quaisquer que sejam, dentro da faixa que escolheu. Assim, por exemplo, se houver um incêndio, aquele que escolheu a inércia vai ser devorado pelo fogo ou salvo pelo mais forte. Se, durante a improvisação, o aluno se desconcentrar e passar para outra faixa estará automaticamente excluído do jogo.

### **Máscara: FICAR GRUDADO**

Cada aluno, um de cada vez, encontra um espaço. Imagina que está só em casa e aproveita para executar tarefas cotidianas e domésticas. Enquanto trabalha, uma parte de seu corpo fica grudada numa parede ou numa mesa: pode ser o pé que se enganhou,

seu traseiro que grudou em alguma lugar.

O importante é achar a parte do corpo que ficou grudada e tentar libertá-la como puder. Entretanto, a cada tentativa de desgrudar uma parte de seu corpo, outras ficarão grudadas.

Outro aluno vem e observa. Aquele que está grudado, disfarça o melhor que pode e tenta continuar sua tarefa original, a despeito das partes grudadas, usando outras partes do corpo de forma não-convencional, manipulando-as com o queixo, dedos dos pés ou qualquer parte do corpo que estiver livre.

O fundamental é convencer aquele que o observa de que tudo está dentro da normalidade, apesar da ridícula posição em que se encontra. No final do exercício, de repente, uma das partes, que estava grudada, desgruda-se e o aluno tenta encontrar uma solução para desvencilhar o resto do corpo.

Observação: A proposta deste exercício é expandir o vocabulário da Máscara, lidando com circunstâncias ilógicas e despertando um potencial cômico quando resolve problemas extremos. Esse exercício foi adaptado de Libby Appel (APPEL, 1982:88).

## 7ª Aula

### Aquecimento Específico

Os alunos vão aquecer várias partes do corpo. Começam massageando o couro cabeludo e levantando as sobrancelhas; depois, soltam o pescoço, girando-o para a direita e para a esquerda, movimentando os ombros, braços, cintura, quadris, pernas e pés. A seguir, dão pulos no ar e correm pela sala, procurando sempre um espaço vazio.

### **Exercício de Concentração: PÓLOS POSITIVO E NEGATIVO**

Cada aluno escolherá um pólo. O positivo tem calor, energia, atitude para fora. O negativo é frio, fraco, para dentro. Tudo que o positivo fizer, fará em termos de ação e emoção e o negativo fará o contrário. Prosseguindo o jogo, o positivo tocará o negativo com a mão na testa. O negativo absorverá a energia e, assim, trocam-se os papéis.

### **Máscara: A TROCA**

Coloco dois alunos com Máscaras devidamente caracterizadas na frente do espelho, sentados no chão. Pouco a pouco, através do espelho, as Máscaras estabelecem contato visual, desenvolvendo uma improvisação com começo, meio e fim.

Congela-se a ação e os alunos trocam as Máscaras. A partir daí, eles devem criar nova improvisação, baseada nas Máscaras que estão usando. Não é necessário dar continuidade à cena

anterior, pois assim os alunos têm que recorrer à sua imaginação para criar novos personagens.

## **8ª Aula**

### **Aquecimento: SARRAFO**

Dois atores, um em frente do outro e de joelhos, dão-se as mãos. Em fila indiana, os outros pularão por cima dos braços estendidos, devendo aterrizar num colchão dando uma cambalhota; a seguir, voltam para o final da fila a fim de recomeçar o exercício. Enquanto isso, os atores que fazem o obstáculo vão se levantando, aumentando a altura do sarrafo, até ficarem em pé.

### **Exercício de Concentração: O OBJETO**

Os alunos se dividem em duas filas paralelas. O primeiro elemento de uma das filas inicia criando uma mímica que expressa um objeto imaginário e leva-o até o primeiro da outra fileira. Este desenvolve outro objeto a partir daquele que recebeu e o entrega para o elemento que está na outra fila em sua frente, sempre em zigue-zague.

Observação: O importante é receber do outro o objeto tal qual ele é, fielmente, e só depois modificá-lo.

### **Máscara: AS SIAMESAS**

Dois alunos, juntando um dos lados do corpo no outro como se fossem um só, ficam com duas cabeças, cada um com um braço e uma perna soltos; a partir dessa posição, vestidos e caracterizados, devem encontrar uma forma peculiar de se movimentar no espaço.

Observação: As personagens grudadas são as mesmas que foram criadas na 3ª aula.

A princípio, cada uma fala uma língua diferente. No decorrer da improvisação, eles terão duas opções: separar-se ou continuar juntos encontrando uma forma única de expressão.

## **9ª Aula**

### **Aquecimento: CONCENTRAÇÃO E CONFIANÇA**

Cada aluno vai para um canto da sala e se aquece, individualmente, aproveitando o material que foi dado nas aulas anteriores. Uma vez aquecidos, devem fazer um exercício de concentração e confiança.

Num círculo de cinco pessoas, um aluno ficará no meio e, conservando a coluna reta, joga-se para trás e para frente, sendo amparado por aqueles que estão no círculo. O importante é que os componentes do círculo transfiram o peso do colega de um

para o outro, não o deixando cair. Este que está no centro, deve permanecer relaxado, de olhos fechados, mantendo a coluna reta.

### **Exercício de Concentração: A CHAMADA**

Todos os alunos, em pé formam uma roda e cada um recebe um número. Coloco-me fora do círculo e vou chamando os números; aquele que tiver seu número chamado deve cair para trás e os dois que estiverem ao seu lado devem segurá-lo pelo lado e pelas costas.

O importante é que cada um memorize o seu número e o de quem está ao seu lado para que não deixe o companheiro cair.

### **Máscara: AS FAMÍLIAS**

Dividir a classe em grupo de cinco pessoas. Cada grupo constitui uma família que, com antecedência, irá combinar uma improvisação livre.

Essa improvisação deverá ter três acontecimentos contudentes. Por exemplo, a mulher está com o amante no quarto e seu marido chega; este atira e mata o amante; os filhos presenciaram o fato e fogem assustados.

Durante a improvisação, cada aluno deve dizer uma frase

que nada tem a ver com a situação, por exemplo: "Não pise no meu rabo". "O trem já passou", "Sou louco por você" etc. A frase deve ser sempre a mesma, o que muda é a entonação.

## 10ª Aula

### **Aquecimento:** JOÃO SEM CASA E CAMINHADA NEUTRA

Os alunos entram nos círculos, desenhados, no chão, com giz; porém, um dos elementos fica sem "casa". Dado o sinal, todos trocam de círculo e, conseqüentemente, um dos alunos sobra. Repetido o jogo várias vezes para estimular a competição.

Com os olhos fixos no horizonte, braços relaxados ao longo do corpo e joelhos levemente flexionados, os alunos começam a caminhar pelo espaço. Iniciam tocando o chão com o calcanhar, depois com a planta do pé e, a seguir, com os artemhos.

Nesse aquecimento, que também é um exercício de concentração, os alunos desligam-se do ambiente em que se encontram e esvaziam a mente de pensamentos. A caminhada neutra deve durar uns vinte minutos, até que todos estejam relaxados.

### **Concentração:** PASSADO, PRESENTE E FUTURO

Dou, aos alunos, dez minutos para que combinem uma im-

provisação com começo, meio e fim, que se passa no passado, presente e futuro.

Em grupos de cinco, vão para o centro do círculo e começam a improvisar o mesmo tema na era das cavernas, no presente e na era da ficção científica. Os alunos devem se concentrar para que a improvisação, as relações e as falas continuem as mesmas nas três épocas, o que muda é o cenário, o figurino e os acessórios.

#### **Máscara: TRABALHO FINAL**

A classe se divide em grupos e, fora do horário de aula, escolhe trechos de peças, contos e poemas, que são ensaiados e apresentados como avaliação final.

Como sugestões para a escolha de tema, cito: "As criadas" de Jean Genet, "O médico e o monstro" de Robert Louis Stevenson, "Pássaro do Poente" de Soffredini, e "Alice no país das Maravilhas" de Lewis Carrol.

Os alunos devem preparar as cenas, vestindo-se e caracterizando-se de acordo com as personagens do tema escolhido; devem criar cenários e elementos de cena, podendo optar por usar ou não.

As cenas devem durar aproximadamente quinze minutos, com começo, meio e fim.

Observação: Nessa aula, como em todas as outras em que os alunos fazem uso da palavra ou som, eles devem utilizar a técnica da triangulação, que já foi descrita no trabalho com a Máscara Neutra.

É preciso esclarecer que todos os exercícios práticos sem máscara foram coletados por mim, durante minha carreira como docente, alguns no Brasil e outros nos EUA e na França.

Os exercícios que têm o subtítulo **Máscara** foram adaptados dos estágios práticos nesses países e de livros como **Behind the Mask** de Bari Rolfe e **Mask Characterization** de Libby Appel. São exercícios específicos para serem feitos com a Máscara Expressiva.

A seguir, transcrevo fielmente os depoimentos fornecidos pelos alunos da Oficina. Os relatos referem-se às impressões vivenciadas, por eles, com a Máscara Expressiva.

### 3.2.1 - Depoimentos dos Alunos

**U.M:** (maquiador, 28 anos, Belém do Pará)

"O mais interessante é a despersonalização do seu eu. Existe um duelo entre você e a Máscara. Você não é mais você, seu rosto toma novas formas, muda completamente suas necessidades de expressar-se corporalmente. A Máscara pede novos movimentos, e a pesquisa desses novos movimentos é infinita. O som também se faz necessário para completar o personagem máscara.

O ator necessita muita concentração e disciplina quase severa, se realmente pretende trabalhar com a Máscara, pois quando a usamos, perdemos o recurso de utilizar a expressão facial que, de certa forma, é mais fácil de dominar, pois já conhecemos nossos músculos faciais.

O uso da Máscara acentua os exageros que cometemos. A visão fica mais crítica, pois você não está vendo você, então parece que nos desapegamos daqueles famosos sentimentos narcisistas, e passamos a nos observar com mais severidade.

Existe uma certa magia quando usamos a Máscara. Parece que ela, enquanto objeto, cria um domínio sobre o ator, quase um estado de êxtase. O ator se deixa levar por um mundo de emoções novas que a Máscara proporciona, o que, em determinados níveis, chega a assustar tanto o ator quanto o espectador.

Acredito que essa magia, essa entrega, deve-se ao fato de que, quando usamos a Máscara, escondemos a nossa **persona** so-

cial, perdemos o medo do ridículo, pois não estamos preocupados com o que os outros vão pensar. A Máscara aumenta o sentido de liberdade expressiva. Ajuda a quebrar a casca que nos envolve.

As possibilidades de usar a Máscara são infinitas e complexas. Eu senti uma emoção muito forte quando fiz a iniciação. Todo o ritual é direcionado para nos levar ao êxtase. É quase como sair de você próprio, e nesse momento existe uma grande luta interior, um conflito.

Não consigo definir em palavras a emoção sentida quando foi iniciado. Minha cabeça ficou confusa e eu me amedrontei de verdade, pois você começa a querer ser a Máscara, ela começa a dominar seu corpo, paulatinamente, você vai descobrindo, através da pesquisa na frente do espelho, o que a Máscara quer ser.

Suponho que cada ator, mesmo usando máscaras iguais, terá expressões diversas, pois a Máscara pede um sustentáculo diferente para cada um. Acredito que a Máscara coloca para fora aquilo que sentimos por dentro.

Quando todos os colegas foram chamados para animar uma única Máscara, fiquei em último lugar e a personagem já estava quase delineada e me sobrou o desfecho. A personagem era um velho camponês. Fiquei inseguro, porque meus colegas haviam quase esgotado todas as características da personagem.

No momento em que coloque a máscara e as roupas, senti que a personagem tinha necessidade de usar a palavra e contar casos de sua vida. Senti que acrescentei um dado de comicidade, pois os meus colegas começaram a rir."

**C.M.:** (Atriz, 23 anos, Piauí)

"Acho que o mais importante de todo o processo tem sido a observação. Através dos exercícios da Máscara e da contra-Máscara, que foram os mais difíceis para mim, é que começo a entender um pouco como se deve lidar com ela.

Quanto a minha experiência total com a Máscara, no começo me senti atraída a fazer apenas determinados tipos de personagens: homem, velhos, monstros, seres estranhos e tristes. A Máscara me inspirava coisas tétricas e muito dramáticas, à medida em que eu me movimentava e ela mudava de expressão.

Agora consigo e tenho vontade de fazer personagens diferentes, mas nunca cômicas, porque tenho dificuldade com esse gênero.

Bem, com a Máscara me sinto mais protegida. Tenho a impressão de que não estou tão nua em frente ao público; acho que com o passar do tempo me soltei bem com a Máscara.

O exercício de que mais gostei foi o do trem com a planta e o animal dentro. Fui para o trem decidida a ser um leão e consegui me comportar no começo como um ser leonino; somente no final deixei o leão escapar e agarrei o colega que fazia a planta.

Em resumo, esse curso foi uma das experiências mais incríveis que tive com o teatro e a única crítica que tenho a fazer é que ele, infelizmente, acabou."

**A.D.:** (Atriz, 25 anos, Minas Gerais)

"Eu estava com muitas expectativas; um pouco assustada também, pois não sabia se ia dar certo. Nunca tinha feito nada com Máscara. Como atriz, sentia muita necessidade de conhecer e descobrir tudo o que eu podia ser capaz de fazer sem contar com o meu rosto. Foi maravilhoso, uma surpresa muito agradável, pois no momento de abrir os olhos e encontrar minha imagem no espelho, vi que era eu mas, ao mesmo tempo, não era.

Tive muita dificuldade, a princípio, em fazer as personagens que Beth me pedia para fazer: o rei, o mendigo, a moça tímida. Com o passar do tempo, fui me soltando e sentia que a Máscara me fazia propostas me sugeria, muito sutilmente, as posturas e as expressões do meu corpo. A cada minuto, a máscara mudava de expressão e eu encontrava algo novo para fazer.

Quando passei para a improvisação com roupas, elaborei uma violinista muito alegre que queria estar em contato com as pessoas; deparei-me com um colega que fazia um rei muito triste e me propus a alegrá-lo. Esse contato deu uma nova dimensão para a minha personagem, fazendo-me esgotar todos os recursos que eu tinha.

Foi uma experiência muito importante para mim. Nesse tempo e espaço, perdi minha estória pessoal, meus medos, inseguranças e senti que outra energia rolava dentro de mim. Foi como se tivesse perdido a memória, ser uma pessoa nova, leve, livre.

Hoje, você me ensinou algo muito bom. Agora, eu quero mais".

C.S.: (Atriz, 29 anos, Rio Grande do Sul)

"Deu um tremor, um fascínio e medo. Fascínio pela entrega a um mistério, não sabia o que ia haver com a Máscara e o medo era de me expor. Daí, aconteceu uma libertação. Quando olhei no espelho, tudo era mágico: a Máscara "falava", tinha uma expressão meio cínica, desafiadora, engraçada e sensual. Do medo inicial surgiu um impulso vital de ser o que a Máscara sugerisse.

O exercício que foi mais difícil para mim foi "as sias-mesas", pois meu parceiro era mais alto do que eu e foi difícil

manter o equilíbrio; ele era um velho como uma perna defeituosa e eu era uma criança saltitante. Conseguimos uma boa interação, pois em alguns momentos eu respeitava seu ritmo de andar e ele tentava se adaptar ao meu.

Tudo isso aconteceu, apesar de estarmos falando línguas diferentes. Conseguimos terminar o exercício, que foi conduzido com respeito por nós dois, já que optamos por permanecer grudados.

Saí do exercício com vontade de dizer isso, Beth, que está sendo uma das experiências que vão além do âmbito teatral e que sinto que o curso está me ajudando como pessoa e, conseqüentemente, como atriz. Obrigada."

S.: (Cenógrafo e ator, 30 anos, Curitiba)

"Minha experiência com a Máscara Expressiva foi particularmente interessante.

À medida em que vesti a máscara, senti-me muito mais livre para criar, "encarnar" outras vidas, outras personalidades. Não tinha mais compromisso com a minha **persona**.

Fui obrigado a reformular meu conceito de atuar, atingir um público; deixei de lado os vícios de interpretação e pas-

sei a buscar maneiras novas de comunicação. Quando Beth me pediu para fazer várias personagens diante do espelho, senti-me desprotegido, sem o apoio de que tradicionalmente lançava mão. Tornei-me novamente noviço, o que me revitalizou bastante.

No exercício proposto, que era ficar grudado na parede e nos objetos, fiz uma dona de casa que começa a apreender uma faxina. A princípio, meu braço direito ficou grudado na vassoura, depois meu pé esquerdo no balde, meu joelho no esfregão e meu nariz no espanador. Com estes obstáculos, obstinei-me a continuar a faxina como se nada de anormal tivesse acontecendo.

Chegou um outro colega para me observar, continuei espanando os móveis com o nariz, varrendo o chão com o braço direito e ajoelhando-me esfregava o chão com o joelho. Para não despertar suspeitas, fiquei cantando alegremente. Tive que desenvolver um jogo corporal, inusitado, para ir me desvencilhando dos objetos aos poucos, sempre cantando, para impedir que meu colega me fizesse perguntas. O exercício, pelo seu absurdo, ficou cômico e despertou muitas gargalhadas.

O importante para mim foi descobrir as infinitas possibilidades impostas pelos obstáculos externos e perceber, pelos outros, que minha Máscara mudava de expressão."

E.: (Atriz, 22 anos, Rio de Janeiro)

Primeira pré-informação: me haviam dito, quando procurei saber sobre você, que você é uma bruxa, que viajou o mundo todo coletando material para o seu trabalho e que havia estado com tribos africanas aprendendo rituais!!! Que o seu trabalho parte da localização de pontos energéticos no corpo, que vão realizar o trabalho da personagem.

Desculpe falar tudo isso. Claro que com o real rolam os folclores juntos! Estou louca para trabalhar!

As sensações: após a vertigem da queda, quando meu tronco ficou inclinado para baixo, ao me olhar no espelho, a primeira pergunta que ocorreu foi "quem é essa?"

Quando foi pedido que se fizesse a postura corporal solicitada pela Máscara, esta foi quem conduziu o corpo para um tipo meio nordestino, meio morador na zona norte do rio, vinte anos, um metro e sessenta e cinco de altura, magérrimo, desconfiado e um pouco impaciente, que se perguntava, o tempo todo, o que estava fazendo lá.

Depois, ao experimentar os movimentos em pé, percebi que também havia uma mulher e, talvez, outro homem. Houve um momento em que deu vontade de ser pássaro - o rosto, às vezes, tinha ares de pássaro aguçado e contante, igual a um condor no ar.

Veio vontade de gritar selvagem (não tenho bem certeza), de chorar também.

Escolhi como tema a troca de Máscara. Minha personagem era uma mãe de família de quarenta anos, aproximadamente, muito séria e compenetrada. Meu parceiro era um cantor de ópera, obcecado pela sua arte. Sentados na frente do espelho, começamos a nos comunicar; eu expressando minha preocupação com os filhos e ele cantando óperas. A princípio, foi difícil estabelecer um diálogo, depois eu comecei a me envolver pelo seu canto e, juntos, começamos a cantar uma cantiga de ninar.

Trocamos as Máscaras e foi difícil para mim assumir o cantor de ópera, pois minha voz estava bloqueada. Ele, como dona de casa, tornou-se uma figura maternal e começou a me dar segurança contando histórias, incentivando meus dotes artísticos, até que fui capaz de cantar uma canção. Senti uma "coisa" estranha ao colocar sua máscara e o mesmo aconteceu com ele. À medida em que o exercício prosseguia, fomos relaxando e creio que atingimos o objetivo do exercício, que foi muito difícil."

### 3.2.2 - Avaliação do Ritual de Iniciação

Analisando o depoimento do aluno U.M. verifiquei que: "O ator se deixa levar por um mundo de emoções novas proporcionadas pela máscara, o que, em determinados níveis, chega a assustar

tanto o ator quanto o espectador." Isso acontece porque o vocabulário corporal muda completamente, já que é levado pelas emoções que a Máscara desperta.

A tendência dos atores, ao usar a Máscara Expressiva, é extravasar o conteúdo inconscientemente, colocando para fora personagens grotescas e até mesmo violentas. Isso acontece quando fazemos improvisações em duplas e coletivas, mas essa é uma fase necessária para o início do trabalho, que deve funcionar como uma forma de catarse.

Como disse U.M., em seu depoimento: "... é como quase que sair de você próprio e, nesse momento, existe um grande luta interior, um conflito(..) uma despersonalização do eu."

Acentuando seu lado inconsciente, a aluna C.M. começou a fazer velhos, monstros, seres estranhos e tristes: "a máscara me inspirava coisas tétricas e muito dramáticas..."

É importante deixar que o conteúdo inconsciente venha à tona, no primeiro estágio, para que os alunos possam, depois, responder às exigências da Máscara Expressiva, a qual carrega em si inúmeras personagens.

Mais tarde, com o desenrolar do trabalho, para que o ator não caia facilmente no clichê, ele deve desenvolver uma se-

vera auto-disciplina a fim de encontrar respostas criativas durante os exercícios.

Temos que levar em conta que a placidez da Máscara Neutra cedeu lugar a uma máscara de traços conflitantes, que despertou emoções e contradições intensas no ator.

Ficou claro para mim, nesse curso de dez dias, que a parte técnica (angulação da máscara, economia gestual e triangulação) foi muito bem assimilada pelos alunos.

Conforme disse S., o principal fator para ele, no curso, foi "a falta de compromisso com a **persona**" e a "liberdade para encarnar outras vidas e outras personalidades".

Isso é algo que ele não estava habituado a fazer e que deve ter sido extremamente prazeroso: sair de si próprio e, levado pela multiplicidade de expressões da máscara, habitar outras plagas, sabendo que, ao tirá-la, recuperará a sua **persona** social.

A Máscara funcionou para todos como um elemento concreto de auto-liberação. A aluna A.D. diz que "perdeu sua estória pessoal, seus medos e inseguranças".

A liberação do material inconsciente é fundamental no primeiro contato com a Máscara Expressiva. Suas feições grotescas

e o conflito interno que carrega propiciam a liberação de "demônios interiores".

Quando estes vão embora, começamos a procurar o conteúdo teatral nos exercícios que se seguem e a controlar o binômio **máscara + corpo** para a criação de personagens. A lição dessa Máscara é justamente demonstrar que não há limites para a criatividade do ator.

Ao tirar a Máscara, ele terá aprendido, no seu fazer teatral, que muitas são as personagens que o habitam. Terá assimilado também que, se elas estiverem represadas, deve fazer, adequadamente, o uso do instrumento máscara, a fim de que ele funcione como uma válvula de escape temporária, que o ajudará em sua formação.

Acredito que, além da parte técnica, nesse curso, os alunos aprenderam que a liberação do material inconsciente, o controle do potencial expressivo e, principalmente, a ritualização da colocação e retirada da Máscara foram os elementos principais que contribuíram para o nascimento das personagens.





## CAPÍTULO 4

### A MÁSCARA DA COMMEDIA DELL'ARTE: UMA PROPOSTA DE MÉTODO PARA A FORMAÇÃO DO ATOR

"Adotamos a máscara, vivemos com a máscara e finalmente nos tornamos a máscara".

Paul Valéry

A Máscara da **Commedia dell'Arte** foi amplamente utilizada por Copeau e seus discípulos e é considerada como uma das Máscaras mais importantes para o treinamento do ator.

Em meu método didático, utilizo a Máscara da **Commedia dell'Arte** depois das Máscaras Neutra e Expressiva, por achar que o ator já teve a sua voz bloqueada o suficiente e está, nesse momento, preparado para enfrentar o desafio de "reviver" a personagem que está cristalizada na máscara.

Esta máscara possui regras fixas de conduta, que o ator, através de minha indução, vai descobrir, durante os laboratórios de interpretação.

Ela se constitui um desafio para o ator que, através dela, amplia a capacidade de improvisar, aprimorar o jogo corporal e vocal, aprende a usar a técnica para fazer a máscara mudar de expressão e, finalmente, desenvolve a capacidade de interpretar uma ampla gama de personagens.

Antes de entrar nos detalhes do método de Copeau e de seus discípulos, explicarei, brevemente, o que foi a **Commedia dell'Arte**, conforme Pierre L. Duchartre, um dos grandes teóricos da área:

"É preciso que se entenda, desde o princípio, que **Commedia dell'Arte** foi, naturalmente, um gênero de teatro bem distinto de qualquer outro(...) O termo **Commedia dell'Arte** significa uma forma de comédia, a qual, em oposição a outras comédias escritas, não era e nem poderia ser representada a não ser por atores profissionais." (DUCHARTRE, 1966: 19-20)

Traçar as origens da **Commedia dell'Arte** é tarefa difícil, porque, além de faltarem documentos escritos, existem controvérsias entre os diversos autores sobre a sua origem.

Pode-se afirmar que foi uma forma de teatro improvisado e não escrito que se desenvolveu na Itália, no século XVI. E também chamada **commedia delle maschere** (pois máscaras tem nela uma grande importância), **commedia a l'improvviso**, **comédie italienne** ou **commedia a sogetto\***.

Havia, nessa forma de teatro, muita música, muito can-

---

\***Sogetto** significa argumento, assunto.

to, muita dança e, principalmente, o trabalho corporal, fundamentado no ator profissional. O termo **dell'Arte** é usado em contraposição à comédia erudita (forma de teatro escrito e representado por amadores, inspirado em temas clássicos) e, conforme Duchartre, designa uma forma de teatro sem texto, que se utiliza apenas de um roteiro de ação.

O mais importante, para este trabalho, é saber que as máscaras exerciam papel fundamental nessa forma de teatro. Assim, o próprio termo **Commedia delle maschere**, sinônimo de **Commedia dell'Arte**, como já vimos, confirma tal importância.\*\*

Meu texto comportará a descrição e o estudo de algumas dessas máscaras, que são:

- 1) **Pantaleão**: Também chamado "o Magnífico" em seu período de esplendor, representa o veneziano decadente, roído por sua avareza e dotado de veleidades amorosas, as quais não correspondem ao seu físico. A **commedia dell'Arte** é cruel com a velhice, a qual é sempre motivo de chacota. A função de Pantaleão, no palco, é despertar o riso com seus discursos absurdos, suas

---

\*Para maiores informações sobre a **Commedia dell'Arte**, veja-se: Pierre Louis Duchartre, Constant Mic, Donato Sartori, Fernando Taviani e Mirella Schino.

querelas, suas quedas ridículas e todas as desgraças que caem sobre ele.

Sua máscara é marrom ou acinzentada, as linhas das sobrancelhas são protuberantes, projetando-se para fora, dando-lhe uma expressão inquiridora e patética. Tem sobrancelhas grisalhas e, às vezes, um bigode.

**2) O Doutor:** O Doutor Balanzone mistura seu latim "macarrônico" com seu dialeto bolonhês. Reflete o gosto popular da época pelos erros clássicos em latim e os "qüiproquós" que deles se originavam.

Tratava-se de um pedante, geralmente doutor em leis ou medicina, que se dispõe a casar a filha com um pretendente velho e rico.

O Doutor usa uma máscara, geralmente negra ou avermelhada, que cobre somente sua testa e seu enorme nariz.

**3) Capitão:** O Capitão Matamoros é um soldado, um es-

padachim, que gosta muito de descrever suas glórias nas batalhas. Porém, mostra-se covarde na hora de testar sua coragem. É galanteador.

Sua máscara é negra ou marrom, com sobancelhas cerradas. Tem um grande nariz fálico, traço mais importante de sua máscara.

Seu nome é uma sátira que os italianos, na época, faziam aos espanhóis, dos quais não gostavam. Matamoros remete-nos à invasão da Espanha pelos mouros.

**4) Brighella:** Depois dos senhores da *Commedia dell'Arte*, vêm os criados ou **zanni**, como eram chamados.

Eram camponeses simples, originários de Bérgamo cuja ingenuidade era frequentemente ridicularizada.

Brighella, um dos numerosos **zanni**, tem uma máscara ameaçadora, de olhos oblíquos e cínicos, nariz em forma de gan-

cho, pode ter bigodes e barba e a cor de sua máscara, geralmente, é verde oliva. É violento e capaz de fazer as piores tramóias para prejudicar os outros.

**5) Pulcinella:** Pulcinella não é sempre criado. Pode ser dono de albergue, padeiro, camponês ou comerciante. Sua máscara é de cor escura, tem muitas rugas na testa, olhos pequenos e oblíquos e um nariz em forma de gancho, como um papagaio.

**6) Arlequim:** Dada a importância de Arlequim na metodologia de Copeau, transcrevo, por completo, a descrição dessa máscara, feita por Duchartre:

"A máscara autêntica de Arlequim consistia em uma meia máscara e um lenço preto em volta do queixo. As sobrancelhas e a barba eram espessas e cobertas com cerdas duras. A testa era fortemente delineada, com rugas que acentuavam o arco das sobrancelhas, ligeiramente zombeteiras. Os olhos eram pequeninos buracos e o conjunto dava uma curiosa expressão de astúcia, sensualidade e espanto, o que era, ao mesmo tempo, perturbador e atraente. O enorme quisto sob o olho, a protuberância

na testa e a cor negra completavam a impressão de algo selvagem e diabólico. A máscara sugeria um gato, um sátiro e uma espécie de negro retratado por pintores da Renascença. De fato, as potencialidades latentes na máscara de Arlequim são várias e sem fim." (DUCHARTRE, 1966: 135)

Embora na **Commedia dell'Arte** os amorosos não usem máscaras, utilizo uma meia máscara neutra para eles, com fins de treinamento.

Os amorosos, que formam um bonito casal, funcionam como um contraponto para os defeitos e vícios dos outros personagens. São perfeitos, falam em versos no dialeto toscano e estão sempre em apuros, pois seus pais, geralmente Pantaleão ou o Doutor, arranjam casamento para eles com pretendentes velhos e ricos.

Os amorosos dependem dos **zanni** e **servettas** para movimentar seu correio amoroso, marcar encontros etc.

Sues nomes, inspirados nas atrizes e atores que os representavam, são, entre outros, Florindo e Isabella. A **servetta**, geralmente criada de Pantaleão ou do Doutor, chama-se Esmeraldina.

#### 4.1 - Formação do Ator com a Máscara da Commedia dell'Arte nas Escolas de Bari Rolfe, Jacques Lecoq e Mazzone-Clementi.

Para que meu trabalho seja situado dentro da filosofia de treinamento das diversas Máscaras, menciono, antes, a metodologia dos principais discípulos de Copeau e, a seguir, exponho meu próprio método em teoria e prática.

Trabalhar com a Máscara da **Commedia dell'Arte** é difícil porque ela "... não ri, não chora, não exprime nenhum sentimento determinado, como acontece com a maior parte das antigas máscaras gregas, romanas, japoneses, chinesas ou javanesas. Ela tem uma expressão indefinível, cheia de possibilidades e impossibilidades, como a Mona Lisa, que cada geração interpreta diferentemente.

Falamos de arte de 'animar a máscara' como se ela fosse uma pedra preciosa trazida à luz, porque a sensação que cada máscara exprime muda de acordo com o ângulo do qual é vista, e conseqüentemente, pode variar dos mais extraordinários efeitos cômicos às mais perturbadoras e trágicas emoções.

A partir dessa expressão indefinível, o ator, através de seu jogo corporal, pode tirar partido disso com um movimento do corpo incessante, estudado e perfeito a ponto de fazer de seu corpo um outro rosto. Um poeta grego, Nonnus de Panópolis, assim

se exprimiu ao descrever os mimos de Teodósio: 'Havia gestos que têm uma linguagem, mãos que têm uma boca, dedos que têm uma voz'." (DUCHARTRE, 1966: 42)

Como vimos, a habilidade corporal é imprescindível no treinamento do ator com Máscaras, quando este se dedica a estudar a **Commedia dell'Arte**. Por essa razão, em todas as escolas dos discípulos do Copeau, o trabalho corporal apurado e o treinamento circense são requisitos básicos, antes de se passar para o treinamento da **Commedia dell'Arte**.

É importante ressaltar que não existiu em Copeau, com sua **troupe Les Copiaux**, nem existe junto a nós, seus discípulos, a tentativa de reviver as técnicas dos atores da comédia, como ela era no século XVI e XVII, porque nada sabemos sobre elas: não existem documentos a respeito.

O que Copeau tentou fazer, sem obter muito sucesso, foi, a partir da **Commedia dell'Arte**, recriar uma forma de teatro que ressaltasse os defeitos e as fraquezas humanas, da mesma forma que as **troupes** italianas o fizeram.

As pesquisas feitas têm muito mais a ver com a relação máscara-ator, dentro de uma convenção teatral que tem regras estabelecidas. Tais regras são baseadas no conhecimento que se tem

da personagem, conhecimento esse tirado dos quadros que retratam os grandes atores da **Commedia dell'Arte**, imortalizados por pintores da época, tais como Callot. Essas regras estabelecidas não fogem, porém, de uma filosofia de treinamento, na qual existe a absorção da máscara pelo ator e a projeção dele mesmo através da máscara.

Para os discípulos de Copeau, movimentos, vocalização e gestos são limitados na máscara, o que não significa que a criação individual do ator esteja bloqueada.

O treinamento é feito pela via negativa: o ator coloca a máscara, começa a movimentar-se no espelho procurando adaptar a expressão fixa da máscara a seu corpo, deixando-se absorver por ela e, quando faz um gesto ou movimento que não é apropriado, o professor aponta a incongruência e sugere um outro caminho para o ator pesquisar.

As limitações impostas funcionam como um desafio para a criatividade do ator que, depois de passar por uma série de "nãos", vai descobrir, por si mesmo, como animar a Máscara que está usando, de forma apropriada, em termos de expressão corporal e vocal.

Os discípulos de Copeau, como Rolfe (USA) e Lecoq (França), são muito rígidos no que se refere à exatidão com que os movimentos e vocalizações devem ser realizados pelos alunos. A

forma desses movimentos e vocalizações é fruto da pesquisa que cada um deles fez a respeito da **Commedia dell'Arte**. Bari Rolfe acha que a **Commedia dell'Arte** não pode mudar. Lecoq considera-a como uma das linhas fronteiriças do teatro, junto com a tragédia grega, o teatro clássico japonês e a pantomima branca.

Assim, apesar das restrições impostas, cada ator vai fazer de sua personagem uma criação individual: dois Doutores nunca são iguais, mas são sempre pedantes; dois Pantaleões podem ser opostos em sua criação, entretanto jamais deixarão de ser avarentos.

Assim é a filosofia de treinamento dessas escolas dirigidas por discípulos de Copeau: regras fixas, fruto da pesquisa feita pelo professor e aplicação dessas regras nos atores que, através delas, são encorajados a criar um resultado personalizado.

Considero os métodos de Bari Rolfe, Lecoq e Mazonne-Clementi um pouco rígidos quanto às regras estabelecidas e procuro dar, na metodologia aplicada por mim, mais liberdade ao ator, durante sua pesquisa da personagem.

## 4.2 - Meu Método

Meu método, nascido do trabalho com mestres diferentes, os quais citarei a seguir, é uma combinação da via negativa com laboratórios de construção de personagens. Interagindo com o ator, usando o espelho e levando a classe a participar, consigo que os alunos façam tudo o que é necessário para o bom andamento do trabalho.

Meus mestres foram, nos EUA, Constance Vallis-Hill (discípula de Pierre Lefevre da Juilliard School - Drama Division), Renée Citron (discípula de Lecoq na França), Mario Gonzales e Takashi Kahawara (antigos discípulos de Lecoq que desenvolveram uma pesquisa de treinamento com máscaras, juntamente com Ariane Mnoushkine, em Paris).

No Brasil, trabalhei com Franchesco Ziggrino (discípulo de Lecoq) e Cassio Scapin (discípulo de Giovanni Calló).

Em nenhum momento de meu aprendizado, parti de informação teórica a respeito das personagens da **Commedia dell'Arte**. Todas elas foram encontradas a partir de uma pesquisa corporal, guiada pelos meus mestres. Passo até afirmar que meu "saber livresco" atrapalhou-me, ao invés de ajudar.

Ao adaptar esse método de formação da **Commedia dell'Ar-**

te para **atores** brasileiros, parto do princípio de que tudo que tem que vir para o ator, a nível de informação, está **contido na própria máscara** e na **indução do laboratório**. As personagens têm um padrão determinado de comportamento, que está contido na descrição das **máscaras**. O contexto no qual elas se relacionam com o ambiente é que muda.

Nesse sentido, é adequado pesquisar Pantaleão nas ruas, observando um velho comerciante, assim como Arlequim está muito próximo de nós nos camelôs e trombadinhas que estão pela cidade.

A inversão dos sexos também é trabalhada. Madame Pantaleão pode ser a velha fofoqueira e maldosa, o capitão Matamoros tem sua correspondência feminina nas policiais que guardam as ruas e caçam bandidos, tendo o seu lado coquete também.

Enfim, há toda uma galeria de tipos que nos rodeiam e que retêm muitas das características das personagens da **Commedia dell'Arte**.

#### 4.2.1 - O processo psicofísico do ator com a máscara da **Commedia dell'Arte**

Dentre todas as Máscaras até agora analisadas, esta é a que tem o maior impacto psicológico no ator.

É através dela que ele se despersonaliza, com maior profundidade, e utiliza todos os seus recursos físicos e emocionais para poder animar esse objeto de couro, que aperta seu rosto e zomba dele com sua expressão indefinível.

O ritual de iniciação, a indução quase hipnótica do professor, a interação com outras pessoas que o estimulam e ameaçam, tudo isso contribui para que o ator chegue a um estado de transe mais profundo do que com outras Máscaras.

O clima ritualístico que se cria na sala de aula é mais intenso que os outros. Os alunos pressentem que vão fazer parte de um ritual diferente do das outras Máscaras. Sentamos todos em círculo, de mãos dadas, com a máscara a ser trabalhada no centro do círculo.

Começamos com uma respiração profunda e entoamos mantras para criar um campo energético onde a máscara está. A repetição constante do mantra induz a um estado quase hipnótico.

Quando sinto que os alunos estão preparados, abro o círculo em volta do espelho, onde o aluno vai trabalhar, e este começa a sua meditação com a máscara, em meio ao silêncio total, tendo o espelho na sua frente e os colegas em volta dele. É dentro desse campo magnético que tudo vai acontecer.

Nesse processo psicofísico, que é a parte mais importante de meu método com a Máscara da **Commedia dell'Arte**, utilizo as linhas das próprias máscaras para chegar à postura, voz e comportamento adequados.

Baseio-me no trabalho feito por Phillippe Hottier, ator francês que trabalhou com Ariane Mnouschkine na peça **L'Âge d'Or** e que transpôs as linhas da máscara de Pantaleão para seu corpo, atingindo com esse método as posturas, os pensamentos e atitudes de Pantaleão.

A importância da descoberta de Hottier vem do fato de que esse procedimento pode ser aplicado a qualquer máscara da **Commedia dell'Arte** com muito sucesso.

Depois que o ator se encontra num estado próximo do transe, digo-lhe que se concentre no nariz de Pantaleão, por exemplo. Meu processo é idêntico ao de Hottier, no que se refere ao ato de vestir a máscara de Pantaleão. Diz ele:

"Esqueço que isto é um nariz. É uma forma dinâmica, cônica, que aponta para a frente. O ponto de energia está lá no alto e eu vou situá-lo no meu corpo: aí, bem embaixo do esterno. Aplicarei em mim a força que está embaixo, quer dizer a do nariz de Pantaleão. Ela vai forçar minha bacia para a frente. Se eu conservar essa

postura por muito tempo, meus joelhos vão se dobrar. Eu vou cair, se não contrabalançar essa força (por exemplo, com a força das arcadas das sobrancelhas da máscara, jogo meus ombros para trás; portanto, enquanto uma força vai me empurrar para a frente, a outra vai trabalhar meus ombros para trás).

Nessa posição, tenho dificuldade de falar porque a base pressiona os pulmões e os ombros estão bloqueados. Devo modificar meu modo natural de falar. É preciso, então, respirar de outra forma e, fazendo isso, minha voz se modifica, fica mais grave. A base da 'voz' de Pantaleão está nascendo." (HOTTIER, 1985: 235-236)

Tendo aplicado esse método de Hottier com bons resultados, posso afirmar que, quanto mais orgânico o processo, quanto mais se apoiar sobre a máscara, quanto menos souber sobre a personagem no estágio inicial, mais convincente será o trabalho do ator com a Máscara da **Commedia dell'Arte**.

O mesmo pode ser feito com a máscara de Arlequim, colocando-se o nariz de porco na base do esterno.

Passo, agora, à descrição dos laboratórios de iniciação com as Máscaras, na parte prática da minha metodologia de trabalho.

Este ritual de iniciação é um pouco diferente daquele que utilizo para as outras Máscaras. O primeiro estágio consiste em, como nas outras Máscaras, deixar o aluno meditar um longo tempo com a Máscara de Pantaleão, por exemplo.

O aluno, diante do espelho, toca a máscara esente o seu cheiro, o que é agradável, pois a máscara é de couro e sabe-se que esse material tem um impacto psicológico, sobre o ator, mais forte do que o **papier mâché**.

Depois, sempre observando a técnica dos três segundos, o aluno olha seu rosto e a máscara, consecutivamente, inspira colocando a máscara no rosto e inclina-se para baixo.

Peço a ele que relaxe e visualize a cor da máscara de Pantaleão. Quando o aluno sobe e ficar ereto na cadeira, deixo que explore a máscara por algum tempo. Depois, começo a interagir com ele.

Devo esclarecer que nada falo a respeito de Pantaleão, para não induzir uma caracterização artificial. Digo-lhe apenas que transporte as linhas da máscara para seu corpo, conforme expliquei na página anterior: o nariz na base do esterno e as arcadas das sobrancelhas nos ombros.

Tenho comigo roupas velhas semelhantes a da personagem

e alguns acessórios como uma bengala e uma bolsa de dinheiro, cheia de moedas, que começo a sacudir na frente do aluno.

Os estímulos que dou começam a mudar a atitude dele. Aos poucos, ele vai vestindo as roupas, apóia-se na bengala, enquanto faço barulho com as moedas na bolsinha.

Quando ele esboça um movimento para pegá-la, não deixo e fico contando as moedas. Pergunto se ele quer o dinheiro. Ele diz que sim. Começo a barganhar: só dou as moedas em troca de alguma coisa, ou dou-lhe apenas uma moeda.

Sem perceber, o aluno começou a falar comigo e sua voz está modificada. Se eu pedisse que ele falasse espontaneamente, ele teria um bloqueio vocal.

Finalmente, dou-lhe a bolsa, que ele agarra com rapidez. Vou atrás dele com o resto da classe, pedindo-lhe o dinheiro. Depois, corremos atrás dele e lutamos pela posse da bolsa e da bengala. Chamo-o de "velho caquético e miserável".

Escolho uma aluna bem bonita para interagir com ele e pedir-lhe mais coisas. Geralmente, ele fica dócil com as mulheres e agressivo com os homens. Sem bengala e sem dinheiro, ele tem que pedir, implorar para que os objetos sejam devolvidos. Fica tentando barganhas, já que, com violência, nada consegue. Assim,

vai se de lineando o esqueleto da personagem.

Depois, fico "boazinha" com ele, digo-lhe que tem muito dinheiro e pergunto onde ele o guardou. Ele se nega a responder, pois tem ódio de mim. Ameaço pegar a bolsa de volta e assim vou fazendo, até que esteja cansado, curvado e com vontade de ficar sozinho com os seus pertences.

Esse laboratório, geralmente, dura trinta minutos. Na hora de terminar, chamo o aluno pelo nome, volto ao meu tom de voz monocórdico e peço-lhe que se sente na cadeira, tire a máscara e olhe bem para o seu rosto. Estamos ambos encharcados de suor após esse grande esforço.

Faço-lhe uma massagem nas costas, deixo-o descansar e depois pergunto como se sentiu, de que gostou mais, o que lhe desagradou. Só depois disso falo de Pantaleão para ele e para o resto da classe.

O ritual de Arlequim é um pouco mais complicado. Aplico a mesma técnica de absorção das linhas da máscara pelo corpo do ator: o nariz de porco fica na base do esterno, dando flexibilidade à coluna, centralizando sua energia no ventre e no sexo. As linhas curvas das sobrancelhas e face devem ser centralizadas no peito, ombros e quadris.

Primeiramente dou um aquecimento bem violento com cam-

balhotas, saltos, estrelas, exercícios do gato etc. Após o relaxamento, escolho um aluno que vai para a cadeira começar o ritual.

Meus estímulos são diferentes. Geralmente, fico comendo um pedaço de doce ou chocolate, sem dizer nada até que ele o peça. Digo que só dou se ficar num pé só e fizer uma ponte com as costas terminando num salto e numa reverência. Ele faz e ganha o petisco. Fico muito dócil e carinhosa com ele, digo-lhe que é meu gato e acaricio suas costas até fazê-lo ronronar.

Depois, faco-lhe cócegas, digo-lhe que estou triste, choro até ele chorar comigo. Cócegas novamente. Dou a ele um bastão que o agrada muito e, com o auxílio da classe, tiramos o bastão à força e dou-lhe três minutos para recuperá-lo.

A classe está instruída para passar o bastão de mão em mão e colocá-lo em lugares difíceis para que o aluno fique num frenesi de movimentos, até recuperá-lo. Digo, ao aluno, que o bastão é mágico e que pode fazer o que quiser com ele. Sugiro que trabalhe com as mulheres, dividindo-as em dois grupos: um chora e outro ri. Ele deve correr de um grupo a outro, chorar com o primeiro e tocá-las com o bastão até que parem de chorar. Depois, deve correr para o segundo, que está rindo, rir com elas e usar o bastão para fazê-las chorar.

Nesse ínterim, o outro grupo já começou a chorar. Arlequim corre de lá para cá, rindo e chorando, até ficar exausto. Depois disso, ganha uma prenda de uma das alunas, que começa a flertar com ele, dizendo o quanto é bonito e corajoso. Quando ele se distrai, ela pega outro aluno, mais alto e mais forte que ele, e começa um namoro. Ele fica com ciúmes e não sabe o que fazer.

Cochicho no seu ouvido que vá por trás do rival e passe-lhe uma rasteira, a fim de recuperar a moça. Se conseguir, ganha um beijo da namorada. Se falhar, o rival o persegue e ele (Arlequim) tenta se esconder atrás das mulheres. O laboratório termina com um número circense que ele tem que executar para a platéia.

É muito difícil trabalhar a Máscara de Arlequim devido à sua complexidade. Se o aluno é ágil, perceptivo e de reflexos rápidos, é certo que vai assimilar as características mais conhecidas de Arlequim. O treinamento é realizado no sentido de fazê-lo executar o maior número possível de **lazzi\*** e acrobacias, dando-lhe, sempre, estímulos diametralmente opostos.

Com Matamoros, ajo como se eu fosse um sargento do exército e ele um espadachim. Luto esgrima com ele, coloco-o em

---

\***Lazzi** significa virada, truque; um dos principais recursos dos atores italianos, do qual dispunham toda vez que a cena começava a se arrastar ou sua eloquência terminava, ou, ainda, durante os intervalos, enquanto a **troupe** descansava; cena de acrobacia, bofetadas, acidentes cômicos ou absurdos.

estado de alerta, digo-lhe que transporte o nariz sobre o peito para projetá-lo para a frente. Depois, mudo para uma atitude bem feminina, digo que estou em apuros e que ele tem que me ajudar.

Subitamente, escolho três alunos bem fortes para lutar com ele e acabar com a sua empáfia. Ele foge, recebendo auxílio das mulheres. Volto ao sargento de novo e passo-lhe um sermão pela sua covardia, obrigando-o a fazer uma ginástica bem complicada, sem deixar cair o chapéu de plumas, a espada e o manto. Em seguida, deixo-o com as mulheres para levantar a sua moral e praticar a galanteria.

Falo uma mistura de "portunhol" o tempo todo, até que ele vá assimilando o discurso do Capitão.

Após o trabalho individual com cada máscara, começo o trabalho em duplas, colocando Pantaleão e Arlequim juntos, diante do espelho, para que iniciem um relacionamento. Quando sinto que estão começando a "pegar" a personagem, vou induzindo-os a sair do espelho e deixo-os no meio da sala, onde há uma nota de dinheiro em cima de uma cadeira. Espero para ver o que acontece.

Seguindo o trabalho de duplas, os alunos fazem improvisações curtas com dois ou mais personagens. Nesse estágio, dispomos de um figurino variado que permite aos alunos fazerem improvisações à italiana ou modernas, escolhendo tipos populares que

fazem parte do nosso inconsciente social coletivo, desde que conservem as características das suas personagens, que foram trabalhadas no ritual de iniciação.

A ênfase é dada à capacidade de cada um de criar o maior número possível de **lazzi** durante as improvisações.

#### 4.2.2 - Técnicas para a improvisação de **lazzi**

Há uma série de exercícios propiciatórios para desenvolver a destreza vocal, acuidade mental (para invenção rápida de falas), prática de acidentes cômicos, personagens e emoções.

A máscara tem, propositadamente, um elástico apertado para fazer pressão no maxilar inferior do ator, obrigando-o a articular e enunciar com clareza. Exercícios que "enrolam" a língua, tais como "um tigre, dois tigres, três tigres comeram um prato do trigo" e outros mais complicados\*, são ótimos para a articulação e velocidade da fala.

Para desenvolver a acuidade mental, aconselho os seguintes exercícios:

- a. contar piadas em trinta segundos;

---

\*Por exemplo: "Embaixo da pia tem um pinto; pinga a pia, pia o pinto" ou "Num ninho de mafagafos quatro mafagafinhos têm; quem os desmafagafizar primeiro, bom desmafagafizador será."

- b. olhar as manchetes de jornal e, rapidamente, inventar uma piada curta para cada manchete;
- c. escrever, em pedaços de papel, várias palavras pouco usadas, colocá-las num chapéu e sortear uma delas, improvisar, imediatamente, uma estória cômica de três minutos baseada na palavra, mesmo sem conhecer seu significado;
- d. selecionar uma série de ditados e adágios populares e improvisar uma estória de cinco minutos, ilustrando as origens imaginárias desses epítetos (CRAWFORD, 1983: 172-173). Tradução livre.

Para a realização dos exercícios c, sugiro palavras como "emulação", "estafilino", "oligúria", "trigônia", "caiabi", "Huastecas" etc. Para o exercício d, os ditados: "Lé com lé, cré com cré", "Muito riso, pouco siso", "Quem cochicha, o rabo espicha", "Quem reclama, o rabo inflama" e "Queixavas-te que não tinhas sapato, até que encontraste um homem que não tinha pés."

Os exercícios de **lazzi** são:

- a. praticar uma variedade de brigas, tais como brigas de travesseiros, de bolhas de sabão e de penas;

- b. praticar atividades cômicas duplicadas, tais como beber água de dois copos ao mesmo tempo, comer com dois garfos na mesma mão, fumar dois cachimbos simultaneamente, escovar os dentes com duas escovas, escrever com duas canetas na mesma mão e ao mesmo tempo etc. (CRAWFORD, 1983: 174). Tradução livre.

Os exercícios de acidentes cômicos são:

- a. sentar numa cesta de ovos;
- b. escorregar numa casca de banana;
- c. escovar os dentes com bálsamo "Bengüe";
- d. sentar num cactus;
- e. enxaguar a boca com loção após barba;
- f. rir e morder a língua;
- g. chutar uma bola de boliche, pensando que é uma bola de futebol;
- h. passar laquê de cabelo nas axilas, pensando que é desodorante. (CRAWFORD, 1983: 174). Tradução livre.

Outra técnica que costuma ser eficiente é fazer inversão de papéis masculinos e femininos. Exemplo: aluno representar monólogo cômico como Esmeraldina e aluna criar monólogo com a máscara de Pantaleão. Com essa inversão de papéis, pode-se partir para a criação de personagens - tipos mais atrevidos e exagerados que passam por uma gama maior de emoções.



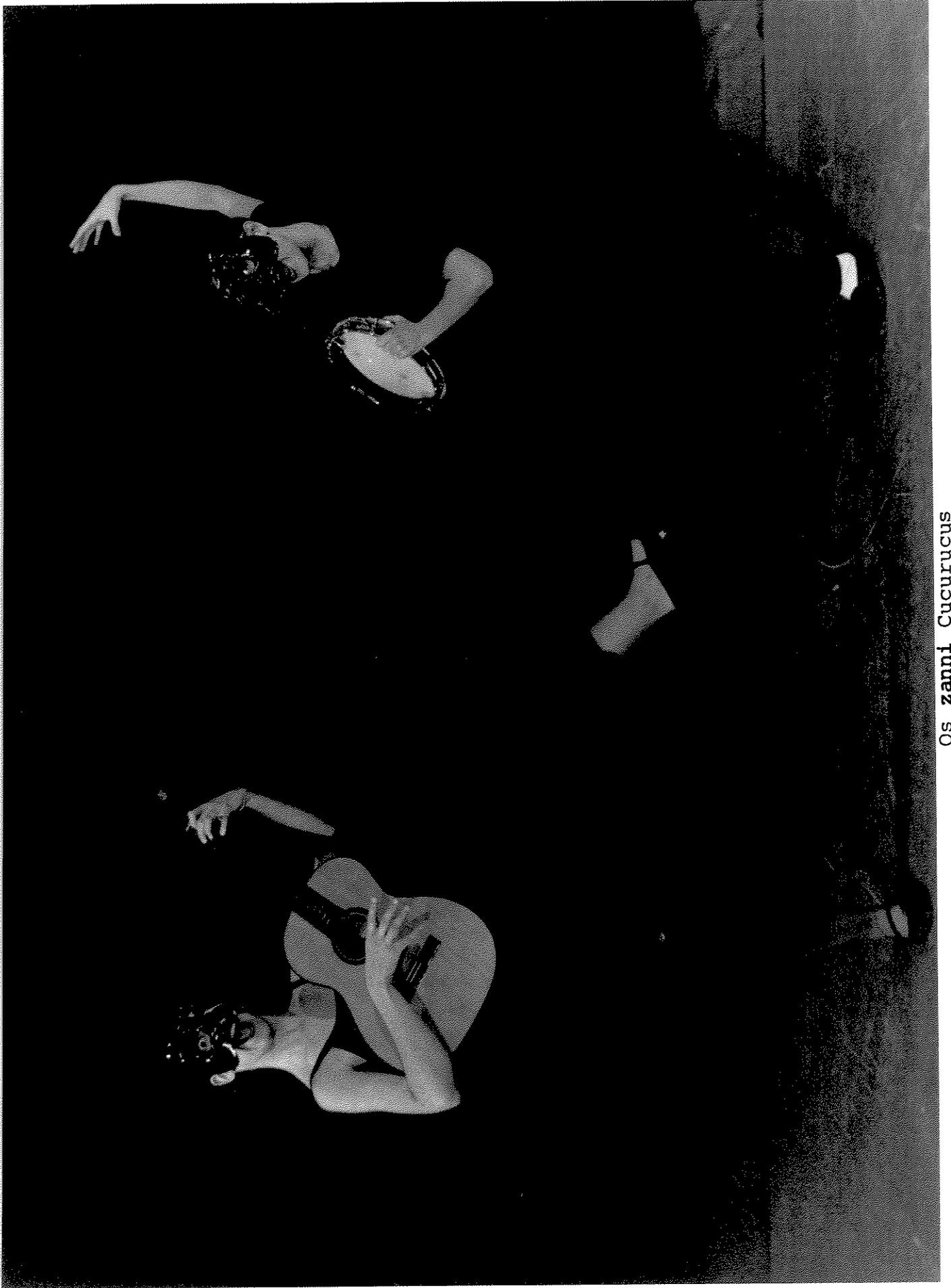
Doutor Baloardo



Pantaleão e Arlequim



Capitão Matamoros, Amorosa e Amoroso



Os zanni Cucurucus



Os zanni Cucurucus



Amoroso, Arlequim e Pantaleão

Em cima da esquerda para a direita:

- . Amoroso
- . Amorosa
- . Pantaleão
- . Capitão Matamoros

Em baixo da esquerda para a direita:

- . Cucurucu
- . Arlequim
- . Cucurucu





Fragmento de um canovaccio

Técnicas circenses de bofetadas, acrobacias e exercícios de **clowns** também podem ser utilizadas.

Passarei, agora, a descrever o curso de **Commedia dell'Arte**, a fim de complementar a prática da minha metodologia.

#### 4.2.3 - Curso de máscara da **Commedia dell'Arte** com o grupo de alunos do 2º ano do Depto. de Artes Cênicas da Unicamp

Este curso foi ministrado para vinte e cinco alunos, na faixa etária dos vinte e dois a vinte e cinco anos, em 1987.

Comecei a primeira aula com uma breve introdução teórica sobre a **Commedia dell'Arte**, o significado do nome, sua importância no século XVI na Renascença Italiana como forma de arte cênica, a organização das **troupes** que tinham número determinado de personagens, e atores que se especializavam numa só personagem durante a vida inteira.

Expliquei a divisão das personagens em grupos, tais como os senhores (Pantaleão) e os **zanni** (Arlequim), os enamorados (Isabella) e as **servettas** (Esmeraldina).

Não falei muito sobre as personagens para, segundo o meu método didático, evitar que os alunos se introjetassem na máscara

com atitudes superficiais e apriorísticas. Só depois dos laboratórios, o aluno tem acesso à informação completa sobre todas as personagens. Antes do laboratório, tudo o que eles sabem é que Arlequim é criado de Pantaleão, que Pantaleão é avarento, que o Capitão Matamoros é um covarde galanteador, que o Doutor é um pedante etc.

Em seguida, depois de aquecimento com rolamentos e cambalhotas, formei um círculo diante do espelho e chamei um voluntário para introjetar a máscara de Pantaleão. Uma aluna se apresentou e partimos para fazer a Senhora Pantaleão. Achei boa a inversão de sexos pois isso permite descobrir algumas características de Pantaleão que não aparecem quando é feito por um homem.

O laboratório feito diante do espelho levou tempo, com a aluna sentada segurando a máscara e explorando-a. Ela se familiarizou com o cheiro, a consistência do couro - um dado novo para ela, as rugas de expressão etc.

Depois, deixei que ela a colocasse no rosto e fechasse os olhos, como na Máscara Neutra, com a cabeça pesada inclinando o tronco para a frente indo até o chão. Levantou com a contagem regressiva de sete a zero, utilizando a técnica da Máscara Neutra.

Quando ela abriu os olhos, deixei que ficasse um longo

tempo olhando-se no espelho, mexi em seus cabelos, despenteando-os. Havia um divórcio entre a parte superior do rosto e a parte inferior. Ela mexia os lábios e fazia caretas.

Quando ficou em pé, toquei em seu esterno, disse-lhe que seu nariz estava lá e empurrei-a para a frente. Após isso ter acontecido, suas pernas se dobraram e ela caiu no chão. Levantei-a e tentamos de novo, usando agora as arcadas das sobrancelhas para levar seus ombros para trás.

Assim, com duas forças opostas - nariz para a frente e ombros para trás - ela consegue se equilibrar na postura de Pantalão e modifica sua maneira de andar, com o ventre projetado para a frente.

Dei-lhe um anel que ela agarrou com força e disse-lhe para tentar com o resto da classe uma barganha por algo mais valioso. Ela saiu do espelho trôpega, virou-se para o resto da classe, sentada em círculo atrás dela, e começou a barganhar tentando um misto de sedução e agressividade. Voltou com uma porção de coisas.

Tentei recuperar seus objetos, mas foi em vão. Ela ficou agressiva procurando se defender de mim. A voz começou a sair devagar, a princípio um grunhido e depois uma linguagem ininteligível. Não saiu dela nenhum som articulado, mas sua voz tinha mudado. Ao tirar a máscara, seu rosto estava transtornado e teve

dificuldade em relatar o processo.

Na segunda aula, fizemos o laboratório de Arlequim. K. foi a voluntária. Noto uma certa ansiedade na classe na hora de decidir quem vai para o espelho. É um receio natural, pois as máscaras estão ainda mitificadas. Com bem observou um aluno "Essas máscaras me dão medo. Um medo infantil; de criança em carnaval."

O laboratório de K. com a máscara de Arlequim foi igual ao do começo do processo com a Máscara Neutra: longa meditação com a máscara, depois, em pé, toquei seu esterno dizendo que o nariz de porco era uma mola.

Ela começou a se movimentar pulando para a frente. Toquei nas reentrâncias superiores da máscara e, em seguida, em seus ombros; fiz o mesmo com as linhas dos quadris. Ao tocá-la, mandava que olhasse para as linhas da máscara e a parte do corpo tocada por mim. Sua postura mudou, começou a pular projetando braços e pernas para a frente e para trás, quebrando a coluna, saltando, dando cambalhotas e correndo pela sala.

Dei-lhe dois adágios populares para interpretar em três minutos sem falar: "A hidra, dríade e o dragão, ladrões do dromedário do druída foram apedrejados." "O roto esfarrapado ri; o torto do atarracado, mas não ri do morto o aparvalhado." Ela

saiu-se relativamente bem executando com grande esforço para se fazer entender. Quando perdia a postura, eu a envivava ao espelho para "recarregar as baterias".

Terminou o laboratório exausta. Ficou meia hora com a máscara, obedecendo a estímulos, tais como fazer metade da classe rir e a outra metade chorar, inverter o processo; enfim, executar todas as ações que já descrevi anteriormente, quando falei a respeito do ritual de iniciação da Máscara da **Commedia dell'Arte**.

No final, K. estava cansada, mas muito seduzida pela Máscara. Achou o laboratório difícil de fazer e ficou contente por ter posto à prova seu potencial de acrobacia e inventividade.

O laboratório do Capitão Matamoros desta vez foi feito por um aluno. Depois do ritual de colocação da máscara no espelho, quando ficou em pé, toquei seu nariz fálico e disse-lhe para projetá-lo no seu plexo solar como uma alavanca que inflava seu peito. As arcadas superiores das sobrancelhas empurravam seus ombros para trás.

Sua postura ficou muito imponente com a capa e espada que estava usando. Primeiro, lutou esgrima comigo, depois, levou-me ao jardim para um passeio e começou a tentar seduzir as mulheres da classe.

No começo, não procurou medir forças com os homens. Acentuou mais a agilidade corporal, o jogo com a capa e a espada, e a voz que saiu com um sotaque espanhol num tom mais grave.

Dei-lhe como tarefa improvisar com voz e corpo a descrição de batalhas em cidades remotas como Constantinopla, Veracruz, Toledo, Albatroz etc. Para cada nome, ele tinha que improvisar o relato de suas façanhas, o número de inimigos que matou, os troféus de guerra, as conquistas amorosas, tudo isso com acrobacias, rolamentos e grande agilidade corporal, sempre usando a capa e espada que lhe dificultavam os movimentos.

A função do laboratório foi a de moldar um espadachim ágil e loquaz, inflando seu ego e depois mandando-o desafiar os homens para um duelo. Escolhi três alunos maiores do que ele e, como eu esperava, ele começou a luta, mas depois fugiu inventando um pretexto para se refugiar num canto da sala. Seu lado verborrágico, galante e loquaz foram os traços mais marcantes de seu laboratório, bem como o contraste de sua empáfia com sua covardia.

J., o aluno que fez Matamoros, tirou a máscara cansado, porém satisfeito, querendo mais. Ficou meia hora com a máscara.

Depois dos laboratórios, onde os alunos e alunas fizeram *lazzi*, o tempo todo, sem perceber; parti para a elaboração de

**canovacci\*** usando a técnica de triangulação, a qual já foi explicada no capítulo 4.

O mais importante nessa técnica é que a atenção da platéia é focalizada na ação daquele que fala, já que os outros estão olhando para ele. Como tudo é feito muito rapidamente, a platéia nunca perde a ação no palco, surgindo assim uma empatia palco-platéia de imediato.

Uma vez colocados os quatro pilares da prática da **Commedia dell'Arte**, os laboratórios de personagens, os **lazzi**, os **canovacci** e a triangulação, é importante inculcar nos alunos o significado de uma interpretação não-realista.

A ação deve ter gestos, poses e atitudes exageradamente grandes ou mesmo exageradamente pequenas. O importante é inculcar o sentido da farsa, as **gags** cômicas, a velocidade e a clareza do gestual, mostrar que o excesso de palavras não deve sobrepujar a ação que deve ser clara e precisa, com a economia de gestos que a Máscara Neutra já mostrou.

É necessário rigoroso treinamento corporal e prontidão física para reagir não realisticamente aos estímulos, sem se

---

\***Canovacci**, plural de **Canovaccio**, é o roteiro de ação, o resumo do argumento, indicando as entradas e saídas das personagens, o esqueleto do enredo. Fica pregado na parede e é feito pelo "**capo cômico**", o diretor de argumentos.

apoiar demasiadamente nos elementos de cena que devem ser poucos, uma vez que tudo é centrado no ator. Fundamental é ir até o extremo de cada ação não deixando dúvidas, para a platéia, quanto à intenção.

Dada a importância do ator na *Commedia dell'Arte*, é preciso evitar qualquer tipo de competição como "roubar a cena". Todos os atores, enquanto não estão em foco, através da técnica de triangulação, estão atentos ao que os outros fazem, a fim, de centralizar a atenção da platéia para o jogo da ação que passa de ator para ator. Como num texto escrito, o ator deve falar, gesticular e colocar um ponto final na ação quando "passa a bola" para o outro.

No decorrer do curso, durante os aquecimentos, dei aos alunos estímulos variados, como por exemplo: andar em cima de ovos; colocar laquê nas axilas e, em seguida, executar um trabalho braçal; fazer Arlequim gargarejar usando loção de barba e, em seguida, ter que responder a um interrogatório feito por Pantaleão; Pantaleão esquecer os óculos na testa e procurá-los em toda a parte, escorregando em casca de bananas.

Nessa fase, procurei dar aos alunos a oportunidade de criar seus próprios *lazzi* e *canovacci* para tornar estes mais interessantes do ponto de vista da originalidade, usando roupas e elementos de cena. A estrutura cênica de um *canovaccio* é a se-

guinte:

- 1) Dar três passos neutros entrando em cena e, em seguida, virar-se para a platéia apresentando-se com uma reverência;
- 2) Olhar para quem entra depois, para que ele ou ela possa fazer o mesmo;
- 3) Executar o roteiro de ação;
- 4) Ao sair de cena, virar-se para a platéia fazendo outra reverência;
- 5) Durante toda a cena, respeitar a triangulação.

Para treinar a triangulação, comecei com um exercício muito simples, que descrevo a seguir:

- a) Dois alunos, em frente à platéia, fazem uma "viagem" fechando os olhos, baixando a cabeça e percorrendo mentalmente seus corpos dos pés à cabeça.

Começando com os pés, a cabeça vai se levantando à medida em que o corpo é percorrido. Ao terminar a viagem, as cabeças estão levantadas;

- b) Depois que o aluno percorreu o corpo todo, com a cabeça ereta ele abre os olhos e vira a cabeça para olhar para o companheiro.

Se este ainda estiver viajando de olhos fechados, ele espera até que o outro abra os olhos;

- c) Quando o outro abrir os olhos, olha para o companheiro e constata que está sendo olhado.

Sendo o último a voltar da "viagem", é ele que tem a "bola" e vai começar o exercício;

- d) Aquele que começa olha para a platéia e depois "passa a bola" para o outro. Este recebe a "bola" e olha para a platéia; e assim por diante, conforme expliquei no capítulo da Máscara Neutra com o Grupo **Maschere**.

O mesmo exercício é feito com três pessoas, colocadas lado a lado diante da platéia. Faz-se a viagem, o último a abrir os olhos começa e pode olhar tanto para aquele que está ao seu lado, como para o outro que está no lado oposto, sendo que o do meio deve seguir o olhar daquele que está com a "bola".

Os alunos tiveram muita dificuldade em assimilar essas

regras e, no princípio, erravam tudo, assustavam-se com as minhas palmas.

Veja-se o depoimento de um deles:

**M.C.:** "Senti, no exercício de triangulação de dupla, que o ritmo tem que ser trabalhado jogando a bola para o outro, prestando atenção no olhar e dar tempo de corrigir se errar.

Cada pessoa tem um ritmo (lento, rápido). Prestei atenção e vi que as pessoas precisam se programar para se colocar melhor.

Hoje foi a minha vez de fazer o exercício de dupla. Me perdi no olhar, não olhava para a platéia, foi muito rápido. Quando se joga a bola para o companheiro, tem que ter uma intenção (sub-texto), isso facilita para a platéia compreender. Tem que se saber o porquê da triangulação."

Veja-se o que diz outra aluna sobre a triangulação:

**A.C.:** "Iniciei a triangulação com P. para quem eu passava a bola e de quem eu pegava a bola para passar ao público.

1º Momento: P. para mim e eu para o público.

2º Momento: P. para o público e eu para P.

3º Momento: Não pode haver nunca P. e eu para o público

e eu e P. nos olhando sem ninguém para jogar a bola para o público.

O que eu pude perceber no exercício de triangulação em dupla é que (pelo menos, no início) ele será melhor tanto quanto maior for o conflito entre as personagens. Dá mais força fazer com que os personagens tenham uma grande motivação para lançar a bola para o outro e para o público."

Depois de bem assimilada a técnica de triangulação, os alunos partiram para a elaboração de seus próprios **canovacci**. Paralelamente, esculpiram suas máscaras com a professora Helô Cardoso do Depto. de Artes Cênicas da Unicamp.

O trabalho final consistiu na apresentação de **canovacci** com grupos de dois, três ou quatro alunos com figurinos, objetos de cena a toda uma pequena produção. Pude concluir que, nesse curso de um semestre letivo, os elementos principais que são os laboratórios, os **lazzi**, triangulação e a elaboração de **canovacci** foram bem assimilados pelos alunos.

Outra técnica que usei foi filmar os alunos em **video tape** e depois passar o filme para que os atores analisassem sua **performance**, erros e acertos.

Vejamos agora o que os alunos disseram sobre sua experiência com a máscara da **Commedia dell'Arte**.

#### 4.2.3.1 - Depoimentos dos Alunos

S.B.: "Arlequim nasceu em Bérgamo, na Itália. Os nascidos na parte alta são espertos.

Os nascidos na parte baixa são tolos, mas Arlequim percorreu o mundo.

#### Características:

- faminto;
- apaixonado pela servetta;
- criado de Pantaleão ou da enamorada;
- trampolim entre os enamorados;
- tem salário miserável e está sempre com fome.

#### Sua máscara

- as duas linhas superiores das sobrancelhas configuram os ombros, o que permite uma soltura de braços;

- as duas linhas da bochecha vão para a virilha, o que lhe facilita os saltos;

- o nariz de porco vai para o esterno e servirá como uma mola para a soltura.

A partir destes dados e da confecção da máscara de Arlequim (que me proporcionou uma aproximação com a personagem), comecei a trabalhá-lo. Muito me auxiliou, nesse processo de descoberta de como trabalhar as molas do corpo da personagem, o trabalho de "segmentação da coluna" que estou fazendo com o professor Burnier (aulas de mímica).

- 1 - Trabalhei o Arlequim muito positivo, usando o peito sempre para a frente;
- 2 - Os braços estavam sempre soltos, e mesmo quando ele estava parado os braços nunca estavam em posição de repouso, mas em prontidão para o movimento;
- 3 - As pernas foram trabalhadas como se realmente fossem molas. Para tanto usei a posição quase em **plié**, que é o que permite a impulsão e a chegada ao solo. Dessa forma, Arlequim estaria sempre preparado para saltar (fugindo de uma surra ou partindo para uma investida) ou para **abaixar-se** (da mesma forma, para fugir à surra ou fazer uma elegante mesura);
- 4 - Os pés procuraram a noção do desequilíbrio, propiciando o movimento, portanto, estavam quase sempre numa postura preparatória de um passo para a fren-

te (para enfrentar) ou para trás (para fugir);

- 5 - Entretanto, o que foi mais marcante no trabalho foi o movimento da pélvis. Todo o movimento do meu Arlequim partia da pélvis, e isto era acentuado principalmente quando ele pedia dinheiro. Desta forma, era como se, junto com a mão que pedia, ia simbolicamente também o gesto da fornicção, que era o que Arlequim fazia com quem conseguisse tappear.

Como a pélvis é o centro de equilíbrio entre as pernas e o tronco (braços), eu a liberei e deixei-a quase com 'vida própria', tentando dar a mobilidade corporal de Arlequim. O centro de equilíbrio 'desequilibrava' a personagem e assim tornava-a mais ágil;

- 6 - A cabeça valorizou a máscara na medida em que a tornou facilmente identificável. Foi usada também para a triangulação, que ora era valorizada (quando a bola estava comigo), ora abria espaço para a outra máscara (a do companheiro que estivesse com a bola).

Fiz com o Arlequim dois *lazzi*: um com um casal de ena-

morados, onde, através de artimanhas, ele tira dinheiro dos dois apenas para unir os que "já estavam juntos" (M. e P.).

O outro foi com Pantaleão (A.M.), que, como patrão de Arlequim manda que este lhe consiga encontro com uma jovem. Arlequim, para fisgar uns cobres do seu patrão, vai disfarçado de mulher no lugar da esperada donzela.

Este exercício foi ótimo, porque me deu a chance de trabalhar a "máscara do mascarado", ou seja, travestir o travestido. Apresentar foi fantástico. Pela primeira vez, eu senti uma emoção de **atriz** e não de pessoa no trabalho com Máscara.

Adorei ter escolhido o Arlequim e fiquei muito satisfeita com esse primeiro resultado. Senti apenas não ter podido apresentar antes para observar as críticas, tentar corrigi-las e reapresentar, mas acho que não vai acabar aí a minha experiência com o Arlequim.

Espero muito poder reencontrá-lo um dia..."

S.: "Desde o começo, senti que queria fazer o Pantaleão(...) dei voltas, olhei, peguei a máscara do **Dottore**, mas não teve jeito, o Pantaleão era mais forte.

Comecei o improvisado e, logo de 'cara', percebi que mi-

nha boca ajudava a compor a máscara, mas meu corpo parecia não se encontrar com meu rosto. Comecei a me movimentar, tudo muito consciente. Senti que meu corpo era jovem demais para o Panteão(..) sentia-me cansado e suave muito no rosto.

Quando fomos para o espelho, para retornarmos ao início do ritual, senti vontade de não parar e não parei, me perdi. Senti vontade de bater em todo o mundo, de abrir a porta e sair correndo.

Não queria voltar. Mas voltar de que? Onde eu estava? Pensar em tirar a máscara era difícil, pois sentia que ela me protegia e, ao retirá-la, meu rosto sairia junto.

Minhas colegas me amparavam, mas eu senti falta da Beth. Para voltar a tirar a máscara, foi importante que ela me mostrasse que a máscara era de couro(..) sentir a diferença entre o couro e a pele."

K.: "A Máscara me é fascinante. Retorno à Itália da época dos reis, príncipes, nobres, clero poderosíssimo e, principalmente dos artistas de rua. Feiras, peixes, comida em abundância, frutas rolando pelas ruas, feirantes. Um cheiro de suor, comida podre, gentes sem banho, gentes com vitrines de joalheria(..)

O ritual de conhecer a Máscara é essencial. Cheirar, passar pelo rosto, sentir a energia. Respeito e responsabilidade pela Máscara.

A respiração profunda, o cérebro completamente oxigenado. Um vácuo de pensamentos na cabeça. Uma vontade muito grande de ficar cheirando tudo. A língua vem para fora, numa ânsia de querer beijar, uma vontade libidínica. Pantaleão tem as pernas curvadas em **demi-plié**, a pélvis é jogada para a frente (é a sua tara).

Algo interessante: tenho miopia (seis graus) e não tive problemas em enxergar. Diria até que não tive miopia durante o laboratório. Não posso explicar isso, é muito louco (...)

A voz saía e eu não sabia de onde vinha. Meu Deus! São orgasmos múltiplos fazer o Pantaleão. Quando tirei a máscara, estava exausta, letárgica, plenamente satisfeita, realizada (...) exaurida.

Ao sair da sala, não tinha perdido a pélvis e a coluna de Pantaleão e o ficar cheirando tudo. Não conseguia deixar o corpo em posição normal. Na hora de dormir, sentia-me muito cansada e com muitas dores no joelho e região pélvica. É muito lindo, emocionante, uma vida descoberta, um renascer de uma vida artisticamente artística."

#### 4.2.3.2 - Avaliação do ritual de iniciação

Quando essa Máscara é introduzida em sala de aula, ela traz consigo toda uma convenção do teatro da Renascença italiana, o que assusta um pouco os alunos.

No princípio, para eles, coloca-se o desafio de "resuscitar" personagens fixas, cujas máscaras são fortemente expressivas, de linhas marcantes.

Outros pedagogos de formação de atores com máscaras, como Takashi Kawahara, fazem um pequeno treinamento com máscaras de animais, antecedendo a máscara da *Commedia*. Assim, temos a máscara de gavião ou de coruja, para Pantaleão; a de macaco, para Arlequim etc.

Quanto à minha formação, utilizo as linhas da máscara transpostas para o corpo do ator, sem me remeter a essa pesquisa da animalidade de cada personagem. Seguindo essa metodologia, o processo de absorção da máscara pelo ator é muito mais forte, levando-o a um estado próximo do transe.

A participação da classe é fundamental, neste processo, para que o aluno, "calçando" a máscara, tenha a impressão de estar numa rua, cheia de estímulos visuais, olfativos e corporais, conflitos e vivências.

Através dos relatórios dos alunos, como S. e K., é possível perceber como se chega a um estado de transe hipnótico e possessão com a Máscara da **Commedia dell'Arte**.

O relatório de S. mostra como ele sentiu dificuldade de "voltar" e, principalmente, "voltar de quê?". Para S., a Máscara de Pantaleão era mais interessante do que ele e o protegia. A retirada da máscara o assustava, devido à "sensação do nada" que estava vivenciando na fase final do ritual de iniciação. Tive que mostrar-lhe que a máscara era um mero artefato de couro da boca para cima e que, da boca para baixo, não era mais Pantaleão, era S. Isso reduziu consideravelmente o nível de sua ansiedade.

A seguir, S. deitou-se em posição fetal, no chão, com lágrimas nos olhos e suor no rosto.

Para a aluna K., o processo de incorporar a mesma Máscara foi diferente. K. ficou atenta a sensações importantes com "a respiração profunda" e "o cérebro completamente oxigenado". K. tem controle sobre o que está acontecendo, ao mesmo tempo em que se deixa levar pela Máscara: "Algo interessante: tenho miopia (seis graus) e não tive problemas em enxergar(...) não posso explicar, isto é muito louco(...) a voz saía e eu não sabia de onde vinha."

O trabalho das linhas da máscara sobre o corpo deixa

resquícios depois da iniciação: "Ao sair da sala, não tinha perdido a pélvis, a coluna de Pantaleão e o ficar cheirando tudo."

O encontro de Pantaleão com K. foi muito muito intenso: "Meu Deus! São orgasmos múltiplos fazer o Pantaleão. Quando tirei a máscara estava exausta, letárgica, plenamente satisfeita, realizada (...) exaurida."

Nos depoimentos de S. e K., pode-se notar que os conteúdos internos dos alunos fluem com grande intensidade, mas são delimitados pelo que a personagem pode ou não pode fazer. Ao contrário da Máscara anterior, a Expressiva, que é multifacetada nas suas possibilidades, a da **Commedia dell'Arte** tem um nome e uma linha de atuação limitada. Por outro lado, a criatividade do ator anima a máscara. S. e K. fizeram Pantaleão, como resultado eram dois Pantaleões diferentes, porém com as mesmas características de avareza, libidinagem, esperteza e ingenuidade.

Em contraponto, o depoimento de S.B. mostra uma assimilação bem racional, ao fazer a máscara de Arlequim, com completo domínio de si mesmo e associação com outros trabalhos que fazia em outras disciplinas. Na descrição de sua experiência com a máscara, não há vestígio de descontrole emocional e dificuldades de se abandonar a postura da personagem.

A Máscara da **Commedia dell'Arte** solicita uma enorme prontidão física e rapidez mental de assimilar estímulos, por

parte do ator. A mesma prontidão é exigida por quem conduz o processo, no sentido de estar atento ao que se faz e ao que é obtido enquanto **produto teatral**. Não se pode esquecer que cada ator ou aluno tem um ritmo interior, que deve ser respeitado, dentro das linhas de assimilação de cada Máscara.

Com a **Commedia dell'Arte**, entramos na veia cômica no campo da atuação. A comicidade se obtém a partir da forte comunicação com a platéia que o ator passa a ter devido à técnica da triangulação. Ele percebe que o que faz com seriedade, e mesmo aquilo que faz sem se dar conta, é cômico, devido ao fato de que a máscara que está usando traz em si o germe do teatro da Renascença italiana.

## CAPÍTULO 5

### O NARIZ DE CLOWN - A MENOR MÁSCARA DO MUNDO

O ator trabalha com um diretor e cenógrafos. O **clown** trabalha com seus inimigos; ele mesmo e o palco.

Jacques Bioulès

#### 5.1 - O clown: Conceito e Técnica

Chega agora o momento final do aprendizado do ator com máscaras: é quando ele usa como proteção apenas um nariz vermelho. Esse apêndice, que Jacques Lecoq chama em seu treinamento de "a menor máscara do mundo", deixa o resto da face completamente descoberta e modifica o rosto de tal forma que transforma as feições do ator, acrescentando-lhe um dado novo: o da estupidez, o do ridículo.

Esse dado será reforçado pela maquiagem e pelo figurino que vão aproximar, cada vez mais, a figura do ator ao grotesco. É com essa realidade que o ator-**clown** vai ter que conviver e dela terá que tirar o melhor partido para si; tudo em função da necessidade de despertar o riso, fazendo coisas sérias que se tornam cômicas, seja pela repetição mecânica ou pela ruptura de uma lógica preestabelecida.

Os conceitos de repetição e quebra da lógica podem ser encontrados no ensaio de Henri Bergson sobre o Riso, mas a comi- cidade do **clown** se baseia em muito mais elementos. (BERGSON: 1983)

Federico Fellini, que sempre foi fascinado pelos **clowns**, encontrou no **Dicionário Moderno**, de autoria de Alfredo Panzini, seu conterrâneo, a seguinte definição: "**CLOWN** - palavra inglesa (pronuncia-se "cláun") que quer dizer rústico, rude, torpe e indica quem, com artificiosa torpeza, faz o público rir. É o nosso palhaço." (FELLINI, 1974: 105)

O **clown** é uma personagem à parte. Dentro da hierarquia da sociedade, ele não sabe lidar com o cotidiano, não consegue se adequar à lógica das leis que regem o mundo. Ele as inverte na sua luta com os embates do dia-a-dia, revelando suas fraquezas e vivendo num mundo de opressores e oprimidos. Essa luta, que pode ser trágica, desperta o cômico, pois os dois elementos andam muito próximos.

Como ocorre a transformação do ator em **clown**? Como pode ele revelar o seu **clown**, o palhaço que está embutido dentro dele? Para encontrar o germe do **clown**, é preciso descobrir as nossas falhas como seres humanos e tudo aquilo que nos torna ridículos aos olhos dos outros.

Quando transformamos essas deficiências pessoais num

produto artístico, sem ocultá-las, ao contrário, trabalhando com elas, então conseguimos que os outros incidentalmente riam de nós.

O segredo do **clown** é: seja você mesmo, descubra o seu lado estúpido e patético que nunca acerta as coisas. Devemos começar do nada, da imobilidade, da timidez que se revela ao nos sentirmos expostos aos olhos do mundo e, nesse processo, temos como proteção - ou revelação - apenas um nariz.

Ao falarmos do **clown**, lembramos suas origens que se encontram no circo, o qual tem como uma das suas grandes tradições os **Irmãos Fratellini**, três irmãos italianos radicados na França, que influenciaram Jacques Copeau, na década de vinte, quando fundou sua escola do **Vieux Colombier**. Copeau considerava-os como os herdeiros naturais da **Commedia dell'Arte**.

Os Fratellini tinham como marca registrada dois tipos de palhaço: o primeiro, o **clown branco**, criado por François Fratellini, era muito elegante, inteligente, usava trajes cintilantes e tinha o rosto pintado de branco como um Pierrot. O segundo, conhecido como o **clown Augusto**, era um bufão com roupas coloridas e esfarrapadas, nariz vermelho, tímido, atrapalhado, destinado a levar tombo e pontapés.

Segundo Fellini, "Os Fratellini foram os que introduzi-

ram também o terceiro personagem, o '**contre-pitre**', parecido com o **augusto**, mas que se aliava ao patrão. Era o vigarista de rua, o espião, o alcagüete de polícia, o liberado a se mover nas duas zonas, a meio caminho da autoridade e do delito." (FELLINI, 1974: 107)

No entanto, apenas os **clown Branco** e **Augusto** saíram do espaço do picadeiro, influenciando o cinema ao inspirarem personagens como Charlie Chaplin que, sem nariz, incorporou o universo do **clown Augusto**. São **clowns** também os Irmãos Marx, O Gordo e O Magro e Buster Keaton. No teatro, vemos também figuras de **clowns** como Pozzo e Lucky em "Esperando Godot" de Samuel Beckett.

Enfim, a figura do **clown**, principalmente o **augusto**, sozinho ou acompanhado por um **clown branco**, extrapolou o picadeiro, invadindo o cinema, o teatro, o café-teatro e as ruas. Como explicar esse interesse contemporâneo pelo **clown**?

Na opinião de Jacques Lecoq, "Desde os anos sessenta, manifestou-se um interesse pelo **clown**. Mas o **clown** não está mais ligado ao circo (...) muitos jovens desejam ser **clowns**. Ser **clown** é uma tomada de posição em relação à sociedade; é ser um personagem à parte e, ao mesmo tempo, ser reconhecido por todos. As pessoas manifestam um grande interesse pelas coisas que o **clown** não sabe fazer. Mostrar as falhas do **clown**, (...) é aceitar-se tal como se é." (LECOQ, 1987: 117)

A técnica do Nariz de **Clown** é uma forma específica de representação ensinada nas escolas que oferecem treinamento de ator com máscaras. Embora tenha sido bastante influenciado pelos Irmãos Fratellini, Copeau não explorou muito a fundo essa máscara.

Foram seus discípulos, tais como Jacques Lecoq, Renée Citron, Mario Gonzales, Takashi Kawahara (em Paris), Bari Rolfe e Mazzone-Clementi (nos EUA), que levaram adiante as pesquisas com o nariz vermelho e foi assim que tomei conhecimento delas.

É importante assinalar que não se deve confundir essa técnica específica com o ensinamento tradicional das escolas de circo, que formam palhaços para o picadeiro, embora muitos exercícios de Nariz de **Clown** sejam inspirados em **gags** de palhaços com cambalhotas, saltos, técnicas de estapeamento etc.

Para desenvolver o seu **clown**, o ator deve ter passado por todas as outras Máscaras e o fio condutor que o orientou desde a Máscara Neutra, que foi a primeira, continua valendo para o Nariz de **Clown**, que é a última. Quero enfatizar com isso que na minha pedagogia, o aspecto da ritualização dessa Máscara é o mesmo das outras.

O ator passa por um processo iniciático\* com o Nariz de

---

\*"processo iniciático" é o termo que se aplica ao ritual que o neófito desempenha ao entrar para uma sociedade secreta.

**Clown**, que é uma espécie de confronto consigo mesmo, diante do espelho. Ao invés de ter uma personagem cristalizada em suas mãos, como acontece com a Máscara da **Commedia dell'Arte**, ele tem uma bola vermelha no nariz, alterando suas feições. Para complementar esse plano visual, como já dissemos anteriormente, ele vai utilizar-se da maquiagem e do figurino.

Em suma, ele vai criar uma personagem definida a partir de **dados específicos de sua persona não social**, ou seja, ao invés de mostrar o lado inteligente, ao contrário, é justamente o lado frágil e oculto que vai ser trabalhado por ele e pelo professor, o qual passa a assumir uma outra postura didática que muito se assemelha à crueldade pois, ao invés de ajudar, coloca dificuldades para o ator.

A proteção que vem do nariz vermelho é a permissão que o ator tem para abrir as suas couraças sociais. Sem a proteção do nariz, talvez isso fosse impossível.

Durante o processo didático do Nariz de **Clown**, invertem-se as regras do jogo e o professor assume a postura de um diretor de circo, colocando dificuldades para o **clown** o qual ao tentar superá-las, mete-se em situações ridículas, despertando o riso.

Por outro lado, o professor assume também uma postura

construtiva junto ao ator, ajudando-o com sugestões para conduzir e melhorar seu **clown**. Trata-se de um jogo de dualidades.

Para se entender melhor a relação ator-diretor no processo de Nariz de **Clown** ou **clownerie**, temos que nos remeter à dupla já existente, o **clown branco** e o **augusto**.

Existe entre os dois um jogo de forças, um jogo de opressor e oprimido que simboliza o microcosmo do **clown**. Como bem definiu Fellini: "O **clown branco** e o **augusto** são a professora e o menino, a mãe e o filho arteiro(...) São, em suma, duas atitudes psicológicas do homem, o impulso para cima e o impulso para baixo, divididos, separados." (FELLINI, 1974: 106)

O **clown branco** funciona como um trampolim para o **augusto**: o **branco** dá a deixa, colocando o **augusto** numa situação difícil e este dá o tom da graça tentando superar o obstáculo.

No processo iniciático dos **clowns**, surgirão **augustos** e **brancos**, dependendo da personalidade de cada ator. O orientador exerce metaforicamente a postura do **clown branco**, quando se comporta como um diretor de circo chamado Monsieur Loyal, que é o nome que se dá tradicionalmente ao mestre do picadeiro.

Despótico e autoritário, ele é o primeiro embate que o **clown** tem com a realidade da opressão: sua condição torna-se a de um **augusto** que tem que fazer o diretor do circo rir.

## 5.2 - Curso de Nariz de Clown com o Grupo de Alunos do 1º, 2º, 3º e 4º Anos do Depto. de Artes Cênicas da Unicamp.

Este grupo é composto por vinte alunos, na faixa etária de dezessete a vinte e cinco anos, e o curso (extra curricular) foi realizado em maio de 1989. Para uma melhor compreensão do processo cito clowns que criei para um grupo de teatro em 1973.

### 5.2.1 - Processo iniciático do Clown: Faça-me rir

O primeiro exercício chama-se "faça-me rir". O diretor assume uma postura ambígua: ele não diz que está funcionando como um clown branco, mas na verdade está. O ator tem que saber quem está falando, se é o professor ou o diretor do circo.

Esse fato exige um estado de alerta o tempo todo, pois trata-se de um jogo muito sutil de troca de papéis: o diretor fala com a voz da opressão (clown branco) e o professor com a voz da indicação (orientador). Cabe ao ator diferenciar entre as duas enquanto ator e **augusto**.

Os exercícios mexem muito com a vaidade do ator, seus melindres e suas idiossincrasias. O professor tem que trabalhar esse material com muito cuidado, para não criar bloqueios. O **augusto** pode desenvolver uma relação de ódio com o branco e uma amizade com o professor durante esse processo.

A primeira reação do ator é de surpresa e tensão, pois o professor de Máscara sempre agiu de uma determinada forma com as outras Máscaras, indicando o caminho pela via negativa, ou seja, dizendo ao ator o que não devia fazer, de forma suave, induzindo-o pelo rumo certo, auxiliando-o nos tropeços do caminho. Agora, ele acrescentou um dado novo: o da opressão.

Durante o processo de construção dos **clowns**, essa atitude do professor é desejável e deve ser exercida de acordo com o grupo. Alguns alunos vão apresentar mais resistências, outros vão colaborar. **Augustos** e **brancos** vão se definindo.

Na dupla Gordo e Magro, por exemplo, Oliver, o Gordo, é um **clown branco**. Ele é mais antipático, mais azedo e cria problemas para Stan, o Magro, que é **augusto**. Temos maior simpatia pelo Magro e achamos que ele sempre tem que sair das dificuldades. Na relação a dois, o Gordo geralmente dá a deixa para o Magro levá-la ao extremo.

Entretanto, a dupla, como um todo, está em confronto com a realidade externa, a qual faz o papel de **clown branco** imediato, colocando ambos, Gordo e Magro, em situação difícil; nesse momento, eles são **augustos**.

Voltando ao processo iniciático do **clown**, o professor, na primeira aula, vai providenciar um espelho pequeno e colocar-se atrás dele; cada aluno vai para a frente do espelho que

reflete apenas o seu rosto, coloca o nariz na testa, encontra um som qualquer e emitindo esse som, traz a bolinha vermelha da testa para o nariz. Fica um longo tempo se olhando no espelho.

O professor diz: "Não perca a sua imagem" e tira o espelho da frente do ator. Este se assusta e se movimenta de todas as maneiras para recuperar o reflexo do seu rosto. O professor coloca o espelho em cima, em baixo e dos lados e o ator tem que se contorcer para poder se ver o tempo todo. Cada **clown** passa pela mesma experiência. Depois, o professor diz: "Sou um diretor de circo e tenho uma vaga para quem me fizer rir."

Como vimos, o professor está estabelecendo um elemento de surpresa e vigilância para o ator: ele não sabe o que vai acontecer. Sentam-se todos os **clowns** em semicírculo, o diretor no meio e cada um vai para o centro fazer o que foi determinado: "faça-me rir", sem o nariz ainda.

É um exercício absolutamente desconcertante, porque o **clown** começa a usar todos os recursos de que dispõe para provocar o riso. Porém os recursos revelam-se totalmente ineficientes e criam uma situação constrangedora, para o **clown**, a qual pode até se tornar cômica, mas o riso geralmente não acontece. São raros aqueles que conseguem cumprir os objetivos do exercício.

Esse é o confronto inicial do **clown** com a realidade: a

sua primeira sensação é a de completa falta de recursos para lidar com dados reais, nesse exercício individual, em frente ao diretor e ao resto da classe.

A seguir, com o **clown** usando o nariz, o diretor do circo repete o mesmo exercício e acrescenta novos dados: "Você está desempregado há muito tempo. Sua última chance é essa vaga no circo. Você tem que me fazer rir." Agora, o **clown** tem que lidar com a urgência, a necessidade, o que torna a situação ainda mais desesperadora.

Para dar um exemplo desse processo iniciático, tive um aluno que, para me fazer rir, escolheu ser um fumante. Seu objetivo era fumar um cigarro, mas a sua **clownerie** não funcionava, não tinha mote para se sustentar. Sugerí, enquanto professora, que ele era um soldado, estava numa guarita e o seu cigarro havia caído no chão. Quando ele tentou pegá-lo, eu, como **branco**, disse: "Você não pode ser visto, pode ser alvejado." Para complicar ainda mais, quando finalmente começou a fumar, eu lhe disse que só poderia fumar com um pé só.

Essa interação do diretor de circo com o **clown** já é em si um espetáculo. Todo ensaio de **clownerie** consiste em ver um **clown branco** e um **uaugusto** se relacionando. Isso cria um meta teatro. Aos poucos, os alunos começam a identificar minha postura no confronto que têm comigo e dirigem-se a mim como atores e co-

mo **clowns**.

### 5.2.2 - Formação do **Clown**

Após a iniciação de todos os que passaram pelo "faça-me rir", sem nariz e com nariz, nas aulas seguintes que duram aproximadamente quatro horas, seguem-se outros exercícios para que cada aluno comece a elaborar o seu **clown** com mais detalhes.

Descreverei, a seguir, o procedimento que utilizo em minhas aulas. Minha metodologia está apoiada em técnicas que aprendi com Mario Gonzales (discípulo de Copeau, que utiliza bastante o espelho) e nas técnicas de Jaques Lecoq (que não usa o espelho), as quais chegaram até mim reelaboradas pelos discípulos deste último, que são Francesco Ziggrino e Cássio Scapin.

A partir da experiência com esses mestres, desenvolvi, nos meus cursos de Nariz de **Clown**, um método que é bastante flexível pois pode e deve ser adaptado às necessidades e dificuldades de cada grupo.

Como já disse anteriormente, é preciso ter muito cuidado ao trabalhar com o material bruto que os alunos deixam aflorar depois de terem oferecido muita resistência. É preciso também chegar à situações limite, encostá-los na parede e lidar com os seus melindres.

na sua roupa.

A personagem criada tem um nome, que é escolhido pelo ator. Muitas vezes, sugiro outro nome em função do que ele deixou aflorar durante o exercício, passando este a ser o definitivo, mesmo que o ator não goste.

O **clown** deve criar para si uma estória de vida muito simples, sem que ela esteja muito claramente situada no tempo e espaço, pois o **clown** é uma personagem sem passado nem futuro, baseada nas inadequações do ator com o cotidiano.

Essa personagem está ali, apareceu não se sabe de onde e passa do riso às lágrimas, sem interrupção. Tem que mostrar uma falha de caráter, uma dificuldade ou uma inadequação. Por exemplo, um padre que sofre de gagueira na hora do sermão; uma hipnotizadora profissional que é vesga e não consegue se concentrar; um jogador de futebol com as juntas enferrujadas, um cantor de ópera que tem os dentes pretos e não pode abrir muito a boca; uma dançarina de dança do ventre que é sexagenária, tem um defeito na coluna e uma perna mais curta que a outra; uma freira que está possuída pelo diabo e usa um chicote para atacá-lo quando ele chega inesperadamente, no momento em que ela tenta converter alguém; uma garçonete alcoólatra que equilibra, de forma precária, a bandeja com os copos ao servir os clientes.

Geralmente, utilizo uma câmera de filmar para acrescentar um dado contemporâneo à relação "eu e os **augustos**" (atores)". Nesse momento, sou uma diretora de circo e estou fazendo testes cinematográficos com os candidatos para ver se, além de me fazerem rir, são fotogênicos.

Esse recurso funciona como um fator a mais de intimidação e também como uma extensão do espelho pois, assim, os atores poderão se ver mais tarde e acompanhar a sua evolução com maior objetividade.

Devo esclarecer que o espelho pequeno é usado apenas uma vez nesse processo; depois do "faça-me rir", ele não é mais utilizado.

O primeiro exercício do "faça-me rir" é feito com roupas confortáveis (malhas, **collants**). No segundo, cada ator vem maquiado e com uma personalidade definida, vestindo um figurino indicativo dessa personalidade, a qual é uma criação do próprio ator e vai sofrer mudanças, sugeridas por mim no decorrer do processo de construção do **clown**, para que se depure bem claramente quem ele é. A maquiagem e a escolha da roupa são atividades prazerosas.

Na maioria das vezes, aparecem **clowns augustos** que, mesmo sendo esfarrapados, têm uma estética própria, um raciocínio

Estes são exemplos de alguns **clowns** com os quais trabalhei, em 1973, ajudando a enfatizar as falhas básicas ou "trágicas" que os acompanhavam.

Ao descobrir o defeito de cada um, criei, de imediato, situações delicadas para que os mecanismos defeituosos se manifestassem e sugeri que formassem duplas para apresentarem um número criado por eles.

Se o resultado fosse bom e me fizesse rir, eu os contrataria para o circo. A freira e a garçonete bêbada improvisaram uma **gag** de conversão religiosa onde a freira (**augusto**) tira o vício do álcool da garçonete (**branco**). Durante a apresentação, fiz intervenções como **clown branco**: inverti a situação e disse à garçonete para embebedar a freira. A freira se recusava. Então gritei: "O diabo apareceu." A freira ficou possuída, arrancou o hábito, o crucifixo e começou a beber cachaça e cantar obscenidades.

Depois, anunciei: "O dono do bar está chegando." Tanto a freira como a garçonete tentaram se recompor, a primeira chicotando-se para se punir, a segunda tentando equilibrar os copos com uma mão e fazendo o sinal da cruz com a outra e tudo virou uma grande confusão. Fiz com que repetissem esse número até à exaustão, e assim formou-se um **sketch**.

**Sketches de clown** são como os **lazzi** da **Commedia dell'Arte**. Os atores principiam com um objetivo definido que é criar um acidente cômico. Partindo disso, eles usam todo o material que descobriram enquanto **clowns brancos** e **augustos** e se relacionam usando os empecilhos dados por mim (que funcionam como **clown branco**)

A outra possibilidade existente a de que os atores funcionem como **augusto** e **branco** na relação: o **branco** tentando superar o **augusto**. Os atores dão várias voltas e retornam ao objetivo original complementando o **sketch**.

Como acontece no treinamento da Máscara da **Commedia dell'Arte**, onde alguns atores vão se direcionar melhor fazendo ou um Arlequim, ou um Pantaleão ou um Brighella, no Nariz de **Clown** posso ter **brancos** ou **augustos**. Meu desejo é que se formem **augustos** em maior número, pois esses são mais fáceis para o professor trabalhar.

É muito difícil lidar com os **clowns brancos**, quando eles atuam em duplas. Apresentam-se de forma agressiva, mal humorados, cruéis e sugerem uma certa antipatia ao público. Quando me deparo com **clowns brancos**, procuro sempre fazê-los contracenar com **augustos**, a fim de estabelecer uma certa harmonia.

Isso pode acontecer no primeiro exercício ou então se

revelar quando os **clowns** começam a ser apresentar em duplas. Nessa fase, explico a diferença entre os dois **clowns** para os alunos e digo: "Você é um **clown branco** e você, um **augusto**."

### 5.2.3 - Exercícios em sala de aula

Os alunos se aquecem primeiramente com roupas confortáveis. Esse aquecimento consiste em exercícios de alongamento e coordenação motora.\* Duram, aproximadamente, uma hora. Depois segue-se uma outra hora de massagem e relaxamento.\*\* Os alunos têm que estar bem aquecidos para a fase seguinte que é a de técnicas circenses: cambalhotas, saltos, estrelas, acrobacias etc.

Geralmente, trabalho com um profissional de circo que ensina essas técnicas durante as primeiras aulas.

Após o aquecimento, os **clowns** vestem o figurino e aplicam a maquiagem e o nariz e fazem uma caminhada pela sala na meia ponta, na borda interna ou na borda externa do pé, com a barriga para fora, para dentro, experimentando várias formas de andar, estufando o peito, correndo, indo devagar, esticando braços, pernas.

---

\*Esses exercícios constam nos seguintes livros: (ANDERSON: 1983), (FELDENCRAIS: 1977) e (LABAN: 1978).

\*\*Na parte relativa à massagem e relaxamento (LAWRENCE & HARRISON: 1983)

A partir do momento em que colocaram o nariz, passo a dar indicações como Madame Loyal, diretora do circo, e os **clowns** recebem-nas ao pé da letra. Em outras palavras, quando digo "estique-se", um **clown** vai esticar os suspensórios; outro, a bainha da calça; outro, a gravata e assim por diante.

Todo **clown** tem em si a capacidade de exagerar tudo que faz e a ingenuidade de tomar as coisas ao pé da letra. Se eu disser "ande", ele fica andando indefinidamente até que eu mande parar. Se eu disser "o sol vai se levantar", ele corre para empurrar o sol para cima. Se eu disser "A noite caiu", ele deita-se de costas no chão e tenta segurar a lua e as estrelas com as mãos e os pés.

Na caminhada dos **clowns**, cada um vai descobrir o seu jeito de andar, o seu ritmo peculiar de se mover. Coloco obstáculos no chão como escadas, colchões e praticáveis, que devem ser transpostos. Existem obstáculos de outra natureza, tais como: para ir ao banheiro o **clown** deve andar num pé só. Os **clowns** fumantes que ficam sentados longo tempo observando os exercícios dos outros também devem ficar nessa posição.

Voltando à caminhada, vou dando estímulos exteriores como chuva, lama, sol ardente e tombos sucessivos, a fim de treinar a prontidão. Os tombos são muito importantes para o **clown** ficar sempre disponível pois, mesmo lentos, eles, sejam **brancos** ou **augustos**, devem ter muita agilidade. Por exemplo: voa um objeto e

o **clown** estende apenas um braço para agarrá-lo; um sapato se desprende do pé e é atirado longe, tudo num pé só. O treinamento é direcionado para o **clown** alcançar uma grande consciência corporal.

No decorrer das aulas, vou inventando passeios que resultam numa improvisação: os **clowns** estão numa igreja, num museu de arte, num cinema, num barco. Verifico como cada um se comporta, como admira um quadro, como senta em restaurante etc.

Essas caminhadas e passeios servem para o processo de construção dos **clowns**. Depois que estão cansados, faço com que se deitem e durmam. Cada um vai descobrir a sua forma de dormir e acordar. Uns dormem sentados, outros com os joelhos dobrados e alguns não conseguem dormir.

Nos intervalos das aulas, se a situação permite, levo-os para a rua. Estabelecemos um perímetro e marcamos hora e lugar para nos encontrarmos. Eles saem sozinhos com tarefas específicas: tomar um ônibus, descer, tentar falar com as pessoas e observar a reação delas. Por exemplo: A freira fala de Cristo e pede esmolas para os pobres, tendo como tarefa trazer-me o dinheiro que arrecadar. A garçonete, segurando uma bandeja com vários copos, entra em restaurantes e pede emprego. Um dos **clowns** que optou por ser **punk**, usando as suas correntes, escolhe pessoas para agredir com insultos e **slogans** nihilistas. A hipnotizadora

vesga entre nos bares e, usando o seu colar-pêndulo, tenta hipnotizar os clientes.

O resultado desses passeios na rua é surpreendente: o **clown** tem um embate com a situação externa, o qual provoca uma prontidão física, mental e emocional e o torna capaz de interagir sua imagem com a reação das pessoas comuns, sentindo-se seguro com o nariz, as roupas e a maquiagem.

Para minha surpresa, vi a freira voltar com pães, que conseguiu na padaria como doação à igreja, e m santinho, que ganhou de uma freira de verdade que encontrou pelo caminho. A garçonete não conseguiu emprego, mas conversou com outras e foi chamada para atender uma das mesas num restaurante. O **punk** teve que fugir de um grupo de rapazes que não gostavam de correntes. A hipnotizadora vesga foi admitida em todos os bares com muita simpatia e executou o seu número.

Todos os **clowns** voltaram muito alegres e com muitos dados novos a respeito de si próprios. Perceberam com clareza se eram **augustos** ou **brancos** pela empatia ou antipatia que despertaram nas pessoas.

Após o passeio, fomos todos a um restaurante almoçar. Os **clowns** estavam bem aquecidos e fizeram seus pedidos para o garçon (a freira tomou leite e o **punk** cerveja). Todos em volta

olharam para nós com um certo estranhamento, mas algumas pessoas vieram até nossa mesa perguntar qual era a peça de teatro que fazíamos.

O contato com a platéia é vital para o **clown**. Tudo o que faz é para alguém: ele precisa ser visto. Por essa razão, todos os exercícios são assistidos pelo resto da classe e o contato com o exterior deve ser estimulado durante o processo de construção do **clown**.

Descriverei, a seguir, exercícios feitos durante a primeira fase do **clown**, quando ele começa a ser construído pelo ator.

Apenas para relembrar, é importante que se diga que, na primeira parte da aula, os atores sempre se aquecem e exercitam técnicas circenses. Essa foi a dinâmica do curso que ministrei para os alunos da Unicamp.

#### 1 - Aula de jazz do clown:

O diretor do circo improvisa uma aula com alguns passos elementares de **jazz**. Os **clowns** tentam imitá-lo, levando suas instruções ao pé da letra. Quando erram, o diretor fica furioso e xinga-os. Recomeçam tudo de novo, até que o **clown** acerte o passo.

Esse exercício é, em si, uma **gag**, pois mostra o **augusto** (a classe) relacionando-se com o **branco** (diretor). Quando um passo é assimilado, cada um vai para o centro mostrá-lo.

## 2 - Aula de picadeiro:

O **clown**, quando está no picadeiro, deve agradecer ao público como se tivesse acabado de fazer algo grandioso. Quando entra no picadeiro também.

Cada **clown** vai para o centro da sala, agradece, sai, entra, agradece de novo até que todos se habituem às entradas e saídas do picadeiro, ao som de músicas circenses.

## 3 - Montagem do clown:

O exercício é feito com três **clowns**, um **augusto** e dois **brancos**. Os **brancos** começam a observar o **augusto**, que está no meio deles, e a dizer coisas pessoais a seu respeito, elogiando-o.

O **augusto** fica todo satisfeito e evidencia para a plateia a parte do corpo que está sendo mencionada. Invertem-se os papéis e toda a classe deve passar pela montagem.

## 4 - Demontagem do clown:

O mesmo exercício é feito no sentido oposto, ou seja, desmontando o **clown**. Os **brancos** devem dizer, por exemplo: "Que orelhas enormes ele tem!" e o **augusto** fica embaraçado e tem que mostrar as orelhas para a platéia. Cabe aos **brancos** encontrarem coisas bem pessoais a respeito do **augusto** para evidenciar os seus defeitos.

Dependendo da classe, o exercício da desmontagem deve vir primeiro, pois é muito vexatório, e a montagem depois, para elevar o ego do **augusto**.

#### 5 - Jantar do clown:

Pode ser feito com quatro **clowns**. O primeiro narra um luto jantar com detalhes muito apetitosos. Os outros não comem há uma semana e têm que mostrar, com o rosto e o corpo, o tamanho da fome e a quantidade e qualidade da comida.

#### 6 - Triangulação:

Nessa fase, é importante que os **clowns** comecem a trabalhar em duplas e se exercitem na triangulação com dois, três e até quatro **clowns**.

Esse recurso já foi assimilado pelo grupo na experiência com as outras Máscaras e, portanto, já fez parte da técnica

do ator. Podem-se, agora, acrescentar novos elementos, como por exemplo triangular com objetos, ou seja, "colocar a bola"\* na ponta do pé, em algum lugar do corpo, ou em algum objeto. A princípio, colocam-se dois **clowns** no picadeiro e um "passa a bola" para o outro, muito simplesmente, sem desejar que nada aconteça.

À medida em que o exercício vai se desenvolvendo, cria-se um clima de cumplicidade dos **clowns** com a platéia, o qual leva fatalmente um deles a "colocar a bola" por exemplo, em seu sapato para mostrar como ele é bonito e, nesse caso, o outro **clown** vai olhar para o sapato do primeiro.

Existindo outros objetos em cena (bengala, cadeira, banco, guarda-chuva etc), "a bola pode ser passada" para tais elementos ou, ainda, pode ser passada entre os próprios **clowns**.

Sempre seguindo o esquema de aquecimento, massagem e técnicas circenses, vou elaborando exercícios cada vez mais complicados. Nesse estágio, já se passaram algumas semanas e os **clowns** já estão quase definidos. Agora, vem o processo de depuração que tem a seguinte seqüência:

#### 1 - Volume do Movimento:

Esse exercício é feito por um **clown** sozinho, depois por

---

\*"colocar a bola" e "passa a bola" são expressões que utilizo em sala de aula para indicar que a atenção do público deve estar fixada ou no ator, ou numa parte do seu corpo, ou num objeto.

três e depois por todos ao mesmo tempo. O primeiro **clown** começa a desenvolver uma ação simples e cada movimento executado tem um som diferente. O **clown** pode não falar, mas ele usa onomatopéias, sons, para descrever as coisas. Isso dá densidade ao movimento; por exemplo, limpar uma mesa: o **clown** faz a ação e emite sons indicativos da mesma.

Na segunda fase, três **clowns** fazem o exercício, um faz o movimento; outro, o som e o terceiro, o clima. Para dar densidade ao movimento, por exemplo o de andar na chuva, um vai andar, outro vai fazer a chuva e o terceiro cria um clima de suspense.

Na terceira fase, todos os **clowns** participam: um começa a andar e o outro **clown** externo vai fazer o som que funcionará como narrativa desse movimento. Depois, o mesmo **clown** mexe um pé, a mão e assim por diante.

Cada parte do corpo mexida corresponde a um **clown**, o qual pega essa parte e a evidencia com um som. Essa orquestração vai dando densidade e volume a tudo que o primeiro **clown** faz, estimulando-o a usar a imaginação corporal e fazendo com que os outros se concentrem nele e respondam imediatamente à sua ação.

## 2 - Fila das Máscaras

Esse exercício é feito com cinco **clowns** de cada vez. 0

diretor passa para o primeiro da fila um movimento facial mínimo como um sorriso ou um choro.

O primeiro **clown** reproduz o movimento olhando para o diretor e só abandona o rosto dele quando tiver reproduzido exatamente o que viu; depois, vira-se para a platéia e mostra o movimento aumentando-o um pouco mais. A seguir, vira-se para o próximo **clown** e o mesmo processo é repetido, até chegar no último ator. Desse modo, com aumentos sucessivos, o sorriso do primeiro da fila vira uma gargalhada frenética no último. Aos poucos, foram se acrescentando movimentos de corpo assim como sons, num crescendo.

O importante nesse exercício é que todos continuem mantendo o que criaram. Não podem "deixar a peteca cair". Trata-se de um estímulo racional, claro, objetivo e técnico, que nada tem a ver com a memória emotiva e que cria um estímulo para a concentração e detalhamento facial e corporal.

É preciso observar também que a máxima do riso e do choro são iguais na sua expressão.

### 3 - Cadeira

Esse exercício deve ter dois **clowns** em pé, ao redor de uma cadeira. Ganha o emprego no circo aquele que se sentar na cadeira.

O importante, no entanto, não é ganhar a cadeira simplesmente e sim fazer com que a cena aconteça. Fica bem claro para o diretor, também, quem é **branco** e quem é **augusto**, pela astúcia e habilidade com que o **branco** tira o **augusto** da cadeira pelas dificuldades que o **augusto** tem ao tentar se manter nela.

#### 4 - Bandeja

Esse é um exercício tradicional de coordenação motora que se transforma num grande **sketch**. Não se sabe se derivou de um **gag** circense ou se já era um exercício de **clown**.

Todos eles participam munidos de bandejas com copos. Primeiro sem a bandeja, fazendo a mão direita e a esquerda passarem pela barriga, costas e lados do corpo. Depois, segurando a bandeja sem deixar cair os copos, oferecem-na uns para os outros, girando-a ao redor do corpo.

Cada um começa com a sua bandeja, passa-a pela frente, costas e depois oferece-a para outro **clown** que já lhe passou uma outra bandeja e assim por diante, até que todos troquem suas bandejas.

Dependendo da coordenação motora de cada um e do número de participantes, esse exercício pode se transformar num grande número.

## 5 - Sketch de Dupla:

Eu, como diretora de circo, digo a dois **clowns**: "Tenho uma vaga no circo e vai ganhá-la aquele que fizer o número mais interessante:" Os dois apresentam as **gags** que sabem. Pergunto: "Sabe dançar? Cantar? Quem dança melhor?"

O jogo vira uma competição. Um dos **clowns** começa, astuciosamente, a criar dificuldades para o outro. Esse vai ser o **branco**. É preciso presteza de raciocínio para criar algo mais interessante a cada minuto.

O diretor fala com os **clowns** enquanto **branco**, amarrando e cena sem "deixar a peteca cair." No final do exercício, abandona sua postura de **branco** e faz comentários e sugestões para os **clowns** enquanto atores.

Agora que os **clowns** estão depurados, começo a passar lições de casa para eles. São números, individuais e em dupla, que eles devem preparar em casa para, posteriormente, apresentarem para o resto da classe com música, objetos de cena, etc.

Nesse momento, posso abandonar a postura de **clown branco** e passar a agir como professora, dando a eles limpeza de movimentos e clareza de idéias para melhor desenvolverem a cena, aprendendo a serem dirigidos.

Quanto ao espelho, como já foi dito, ele é usado apenas no começo do processo, quando o **clown** se vê, pela primeira vez, com o nariz. Depois, disso, é abandonado e só é retomado na fase final, quando o **clown** está pronto. Nesse momento, ele fará caretas consciente do que está exprimindo com cada músculo para compor uma expressão facial.

O **clown** tem que repassar exercícios, trabalhar todos os dias. Para cada ator pode haver mais de um **clown**. O primeiro é feito em cima dele mesmo, baseado em suas deficiências e quase não fala direito. O segundo é uma criação, uma personagem. O terceiro também.

O ator que se destina a um trabalho de **clown** tem que ser **clown** o tempo inteiro. Mas, pode também o ator ter em sua formação um trabalho de **clownerie**, ou seja, conhecer algumas técnicas para fazer os outros rirem.

Para o ator que escolheu ser **clown** os **sketches** surgem a qualquer momento de sua vida: no almoço, na feira, em casa. Ele encara a realidade concreta com **clown** e começa a se relacionar com o parceiro, no exercício da **clownerie**, no meio do cotidiano, de forma bem humorada, fazendo um trabalho constante que vira uma deformação profissional.

É preciso dizer que não se ganha um diploma de **clown**. O

**clown** está pronto quando cria autonomia própria, torna-se independente do diretor e começa a se auto-reger, a ser muito sintético e preciso nas coisas que faz.

No final do curso de Nariz de **Clown**, faço com que meus alunos participem de um espetáculo teatral como **clowns**, montando cenas como as de "O Burguês Fidalgo" ou "O Doente Imaginário" de Molière.

Os atores podem fazer duas coisas: usar técnicas de **clown** para fazer Molière sem alterar substancialmente a construção das personagens ou criar uma releitura de Molière. Neste caso, o ator pode usar uma "dupla máscara"\*, ou seja, o **clown** construído, com maquiagem e figurino, que interpreta Argan na peça "O Doente Imaginário".

O treinamento com a Máscara do **Clown** abre para o ator muitas possibilidades: ele aprende o tempo rítmico da comédia, tira partido de suas imperfeições para despertar o riso e desenvolve, dentro de sua capacidade máxima, a concentração, a versatilidade de criação, a elasticidade corporal e a coordenação motora.

Com o Nariz Vermelho - a menor máscara do mundo - termina o treinamento do ator com a máscara, que o habilita a criar,

---

\*"dupla máscara" significa a máscara concreta do nariz vermelho a serviço da "máscara" de uma personagem de ficção teatral.

com maior clareza e precisão, as personagens que irá encontra ao longo de sua carreira.

Para se avaliar a dimensão que pode ter o nariz vermelho para o ator, vejamos o diálogo de Michel Serrault, que fez a incrível interpretação do homossexual no filme "A Gaiola das Loucas", com um amigo:

(Amigo) "Como ousa você, na sua idade, entrar em cena com um maiô cheio de **pâilletés**(...) e de saltos altos?"

(Michel) "Não sou eu que entra em cena."

(Amigo) "Quem, então"?

(Michel) "Você não reparou que eu coloquei um pouco de vermelho na ponta do nariz? Eu não represento um homossexual, eu represento Fratellini no papel de mulher: todas as audácias me são permitidas(...) graças a esse pouquinho de vermelho na ponta do meu nariz" (FABRI, 1982: 116)

#### 5.2.4 - Depoimentos dos Alunos

**M.S.:** (4º ano) "Como fui a primeira a ser trabalhada no picadeiro, posso dizer que adorei o sofrimento de estar disponível ao ridículo, de ficar absurdamente tentando alguma coisa para

ser amada e para provocar o riso.

Minha experiência me deixou com um gosto chato de me sentir horrorosa e, ao mesmo tempo, me senti feliz por permitir isso. - Não usar a máscara.

A partir do momento em que as pessoas foram se expondo, elas se prepararam para essa exposição - e aí eu achei que a maioria se encobriu e o ser humano ridículo de nós não veio para fora..."

### **Maria Dúbia**

L.C. (3º ano):

"O curso de **clown**:

absolutamente eu...

MEDO, VERGONHA, CHORAR...

Toda a vez que alguém me olhasse e risse de mim eu chorava.

Tudo que eu escondi para poder sobreviver,

Vontade de relacionamento livre com os outros,

Segurança do nariz.

O que é fazer rir, porquê...

perda de uma parte do medo...

SATISFAÇÃO!"

**Xotinha**

**D.R.:** (1º ano): "Comecei o curso de **clown** nesse pique, apenas **esperando** para ver que **clown** ia sair, sem nada ter em mente, sem ter nada preconcebido. Disso resultou que, no exercício de fazer **rir**, eu simplesmente não consegui fazer nada: fiquei ali, **parada** e me sentindo extremamente ridícula e idiota.

A sensação foi ruim, mas de certa forma gostei, pois senti **que** estava começando a pôr para fora esse meu dado mais frágil e **dolorido**, exatamente como é a proposta da descoberta do **clown**.

Enquanto atriz, o curso me trouxe uma visão maior quanto à **disponibilidade** para se entregar a um personagem (algo como desprezar o ego) e deu para sentir, (deu pra ter um começo de idéia) o **que** é espontaneidade e abertura num palco ou picadeiro. Se nós **permitirmos** essa abertura, ela nos levará a ter um carinho, uma "vontade enorme", uma troca linda com o público. Isso dá um **brilho** especial ao trabalho de ator/atriz. E é como uma visão que eu **acho** muito necessária para qualquer pessoa que queira se arriscar **nesse** tabalho..."

### **Vaselina**

**R.M.** (2º ano): "...o nariz me permitiu descobrir o meu ridículo, me descobrindo e me dando informações úteis para minha formação **enquanto** ator. Descobri, por exemplo, que muitos dos **personagens** feitos anteriormente por mim possuem muito deste

**clown**, dependendo muito da característica do personagem(..)

Gostei da atuação da Madame Loyal que permitiu que as pessoas se expusessem, mostrando o seu próprio ridículo frente a outras pessoas, de modo constrangedor sim, mas com total confiança nela e no grupo.

Talvez, por vezes, a Madame deveria agir com maior rigor, especialmente na fase de: "faça-me rir" sem o nariz, pois muitas pessoas se fecharam e não se permitiram se mostrar."

**Palerma.**

**R.F.** (2º ano): "A Madame me desculpe, mas eu acho a senhora muito brava. No começo do curso, foi muito CRUEL, eu tinha muito medo, depois eu fiquei amigo, né, a senhora nunca brigou comigo?!"

Madame, a senhora fuma com muito charme, sabia???(..) Bom, eu gosto muito de danças, a música de negro americano, com as bengalas e os chapéus nas mãos é super legal, BÁRBARO mesmo.

Eu estou muito feliz porque a senhora percebe quando a gente é verdadeiro e não gosta muito de gente que fica fingindo. Eu quero que a senhora goste de mim, eu tentei me comportar o máximo, de verdade, desculpe alguma coisa viu, Madame, um beijão(..)

Como ator, eu ganhei muita espontaneidade e disponibilidade, arrojo, perdi o medo de improvisar, estou mais à vontade, relaxado, livre para alçar vãos cada vez mais altos.

Valeu a força, valeu a emoção e o TESÃO."

#### **Lambadinha.**

A.C.P. (4º ano): "Quando, na primeira aula, ainda sem nariz, fomos iniciados na situação do ridículo, eu tinha proposto a mim mesma que não tentaria fazer graça nenhuma, não tentaria fazer ninguém rir; ao contrário, a própria situação imporia um desmascaramento à minha pessoa e estaria estabelecido o "meu" ridículo, e isso só já seria risível.

Mas guardei para mim o direito de levar uma arma, ou seja, iniciar com alguma coisa; escolhi utilizar o próprio espaço que era o material que me era oferecido. E, fazendo um comentário sobre o espaço, da forma mais simples minha, causei o riso.

Bom, já tendo cumprido o que me foi proposto, me retirei do exercício; e aí veio um vazio enorme porque eu havia ido um pouco preparada e não me dei a chance de descobrir o que me era mais caro: o quanto eu, sem acessório, tenho de matéria risível dentro de mim; o quão pequeno e grande, ao mesmo tempo, é o universo da pessoa.

No exercício de iniciação de **clown**, já com o nariz, embora tivesse minhas armas para situações de desespero, fui mais aberta para ser vasculhada. Fiquei surpresa comigo mesma. As armas que eu tinha levado, as coisas que eu já conhecia, foram a menor porção de matéria risível. Todos os desafios me exigiram respostas novas, reações inesperadas que, de certa forma, retiraram o meu "herói", puxando para a flor da pele o meu "homem fraco".

E por que isso é risível? Sei lá, mas quando vejo isso acontecer com outros, me vem um riso de dentro do peito."

**Arroga** (não gosto do nome).

**W.G.** (4º ano): "... A situação da exposição cômica traz o ridículo que se revela como uma verdade humana muito forte no intérprete. Por essa razão, vejo o trabalho de **clown** como uma experiência muito rica para o ator. Particularmente, encontro muita dificuldade neste trabalho. Confundo verdade com representação; confundo **clown** com personagem(..) muitas vezes sinto que represento o **Lacinho**. Isso me dói muito. Onde se encontra o meu 'alter ego?'

**Lacinho**.

**C.H.** (3º ano): "Todo mundo fica com inveja da Goiabinha porque ela ganha presente quase todo dia. E porque ela ficou mais simpática e alegre. Antes eu era muito tristona, bobona, augustona demais, credo!!

Eu descobri meu lado cômico, de piada. Chega de ser a trágica da minha turma, de fazer as pessoas chorarem. Quero ver todo mundo rindo. Estou surpresa comigo mesma..."

**Goiabinha.**

**I.B.** (1º ano): "O curso de **clown** mexeu muito comigo, com meu interior, deprimiu-me por vezes, fez muito mal para mim. Várias vezes interroguei-me se esta foi a hora certa de fazê-lo, pois tinha acabado de entrar na faculdade, ambiente diferente, longe de casa, início de amizades, longe de meus amigos que me serviam de ponto de apoio(...)

Teve dias que, sem exagero, ficava super deprimida, incriminando-me, julgando-me uma péssima atriz(...) Perguntava-me o que estava fazendo numa faculdade de Artes Cênicas (...) mas estou melhorando, porque estou tentando encontrar meu **clown** por esse caminho (pelo meu lado escuro: a melancolia).

Bem, quanto à Madame Loyal, de início, achei que ela deveria ser mais rigorosa em determinadas situações; mas depois, eu percebi que sua "calma" não era verdadeiramente uma calma, ela nos transmitia um carinho, uma amizade.

Exatamente ao perceber isso, foi que eu adquiri confiança e carinho por ela e, logicamente, consegui ir me acalmando para, posteriormente, traçar caminhos para a descoberta do meu

**clown."**

**Penico.**

**R.P.** (2º ano): "Desde que tomei contato com o meu **clown** (...)estou apaixonado por ele, o que implica estar me aceitando mais, porque o Teotônio nada mais é do que o próprio R. um pouco mais exagerado. São aspectos da minha pessoa colocados à mostra, assumidos, ao contrário do que fora do palco (na vida).

Assim, o **clown** não representa, ele é. Esta busca da verdade enquanto artista é, para mim, essencial para meu trabalho de ator.

Após começar a trabalhar o **clown**, tenho às vezes me sentido envergonhado com as coisas que faço na escola, porque me pego mentindo. Encontrar a verdade é muito difícil. Outra coisa interessante é perceber que "vira e mexe" o Teotônio aparece na vida do R.: é uma batida de cabeça; é um copo que cai; algo falado fora de hora, etc."

**Teotônio.**

**V.S.** (3º ano): "Madame:(...) queria dizer que tenho medo de que a Paralela (eu) vá embora e isso me deixa angustiada. Eu acho que se precisassem me reduzir a um mínimo essencial hoje, neste momento da minha vida, eu seria a Paralela.

Depois que eu comecei a construir a Paralela (eu), comecei a sentir coisas que eram sensações da minha infância e a lembrar cenas em recreio, corredor de sala de aula, casa de vizinhos que eu nem me lembrava mais."

### **Paralela.**

I.O. (3º ano): "Eu morria de medo da Madame Loyal quando tive que fazer ela rir. Mas eu fiquei apaixonado por ela depois que ela me ensinou a dançar. Ela era tão engraçada que me fez explodir de dar risada (...) Nossa aula de garçon foi demais.

Ai, ai, ai, como a Paralela é burra, ela deixou cair os copos umas dez vezes. Eu não. Aliás, nesse dia, desandei a falar como matraca."

### **Spuleta Plutus.**

#### 5.2.5 - Avaliação do ritual de iniciação

Como pode ser percebido, o Curso de **Clown** mexeu muito com o aspecto emocional dos alunos. Todos se cobram uma verdade cênica, uma exposição de personalidade, em si e nos outros também. Essa verdade, segundo muitos deles, é difícil de ser encontrada. Para que isso aconteça, o nariz ajuda. É uma máscara que libera esse conteúdo ingênuo de cada um.

Alguns reconhecem que foram para o picadeiro "armados",

no exercício de iniciação "faça-me rir". Para surpresa de muitos, a armadura não funcionou e "o conteúdo risível" escapou involuntariamente. Isso não impediu que se sentissem ridículos e idiotas no picadeiro.

A maioria achou que eu deveria ter sido "mais rigorosa", enquanto Madame Loyal, para que as pessoas se mostrassem mais e não se fechassem em armaduras.

A aluna A.C.P. reconhece que seu "homem fraco" veio à tona ao invés do seu "herói". Isso demonstra como o sentido de "atuar" tem a ver com a parte nobre de cada pessoa, com o poético, com o heróico. Atuar fazendo um **clown** é um enigma: é ridículo e chega até a diminuir a importância de "ser herói".

Como se processa o riso? Os que descobrem esse processo sentem-se surpresos consigo mesmos. Não sabem localizar onde está o **clown**: seria o alter-ego ou uma personagem? Alguns sabem que está neles próprios e se flagram no quotidiano descobrindo incursões dos **clowns** em atos simples como falar, andar etc.

Deve ser esclarecido que, em nenhum momento, falei o que era ser **clown**, a descoberta da inadequação, da ingenuidade de cada um ao vir para o picadeiro.

Para todos, ficou claro que é no lado menos bonito de

cada um que o **clown** se manifesta. Para alguns, como no caso da aluna mais jovem, I.B. de 17 anos descobrir esse lado teve um aspecto "deprimente". Pelo fato de não conseguir arrancar o riso de seus colegas e de ter acabado de entrar para a faculdade, ela se sentiu como "uma péssima atriz".

Isso veio comprovar minha teoria de que é preciso que os alunos passem por todas as Máscaras antes de fazer a menor delas - o nariz de **clown**.

O depoimento de I.B. mostra também que me conduzi com muito cuidado ao atuar como Madame Loyal, para que o meu lado "professora" pudesse vir à tona, despertando a confiança e o carinho dos alunos.

Creio que, pelos depoimentos dados, eu deveria ter sido mais rigorosa, mas pelo fato de ser o primeiro Curso de **Clown** que ministrei na Unicamp, tive a preocupação de não criar oportunidades para reações traumatizantes. Os alunos podem ter me achado "muito cruel" no começo, mas isso não se constituiu em obstáculo para eles.

Como diz o aluno R.P. em seu depoimento, "o **clown**" não representa, ele é"; essa constatação me leva a crer que o objetivo do curso foi entendido e as poucas indicações que dei a respeito do que significa ser **clown** foram assimiladas.

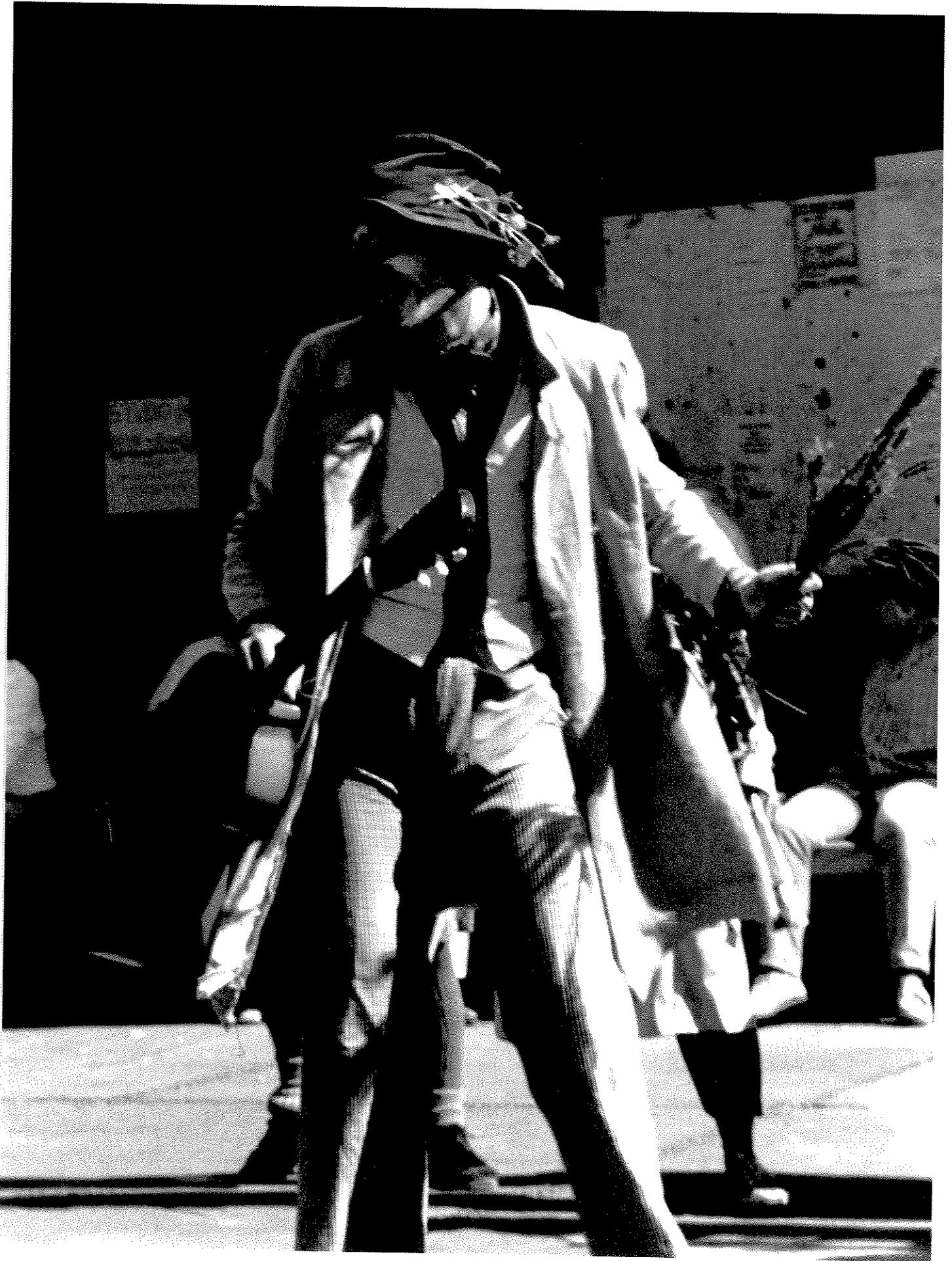
Algumas críticas foram feitas a respeito dos **clowns** de meu curso, no sentido de que todos falavam com uma voz anasalada e infantil.

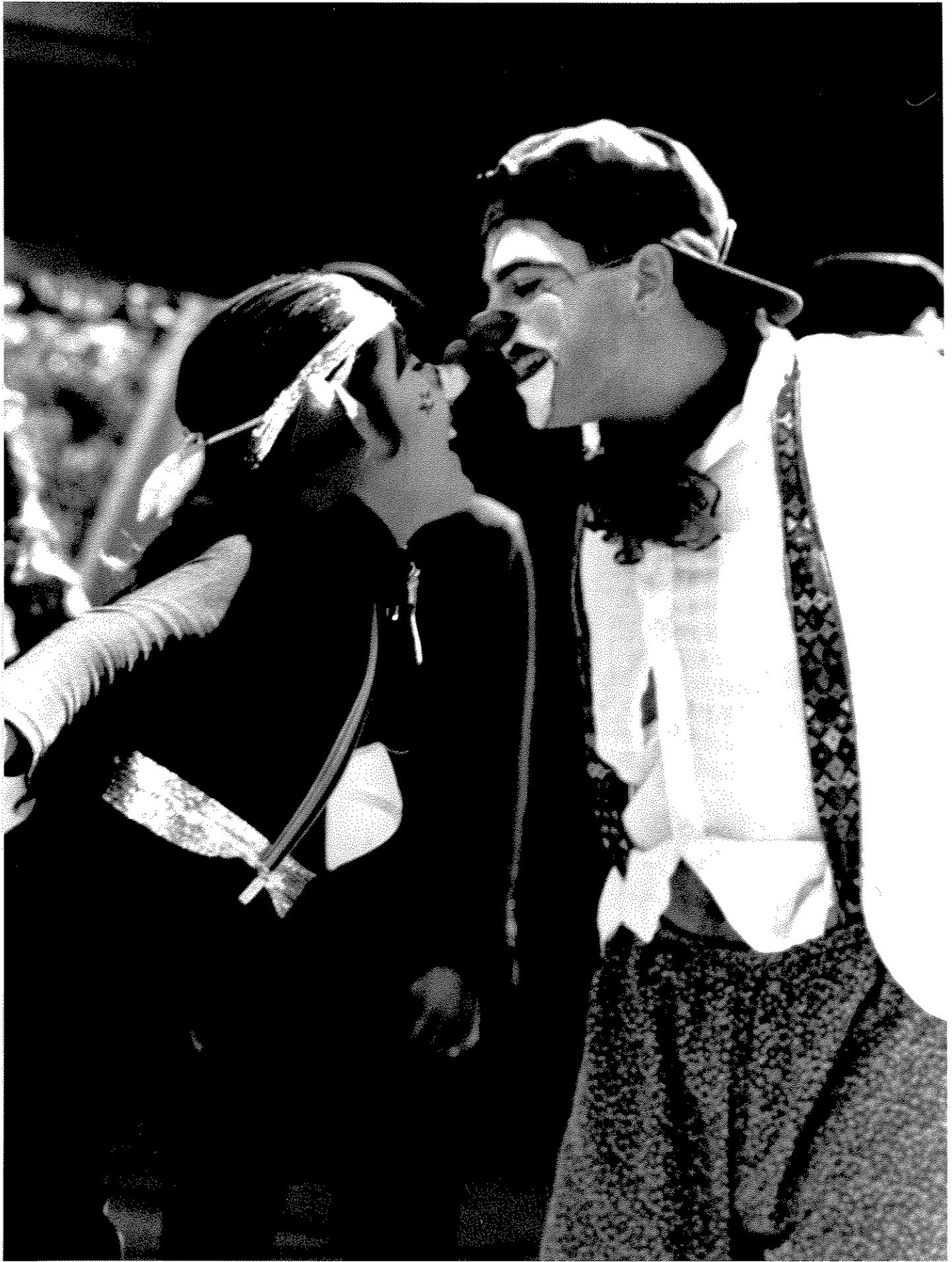
Ao analisar os depoimentos, notei que muitos se referiam a uma fase de suas vidas situada na infância e, nesse período, a ingenuidade e a carência se manifestavam com mais intensidade do que na adolescência e na fase adulta.

Ao lembrar que, para muitos, a pré-adolescência não estava longe, pelo fato de a maioria não ter ultrapassado os vinte e cinco anos, cheguei à conclusão que a regressão era cabível nesse contexto.

Creio que, para todos eles, o fato de ser **clown** significou ser verdadeiro, não fingir. Se o resultado é risível, isso quer dizer que pode ser uma agradável surpresa o fato de descobrir que fazer rir pode ser algo muito prazeroso e que o teatro, como no entender da aluna C.R., não é necessariamente "fazer as pessoas chorarem" ou "ser a trágica da turma".

Teatro é também "deixar-se ficar" no palco, simplesmente. É fazer as pessoas rirem de nossa **persona** não social - a reveladora de tudo aquilo que gostaríamos de esconder física e emocionalmente, mas que somos obrigados a mostrar, sob o aguilhão de Madame Loyal e a proteção do nariz de **clown**.











## 6 - CONCLUSÃO

### A MÁSCARA E O ATOR

"Máscaras são sonhos aprisionados e fixos."

Georges Buraud

O conceito de Máscara, com M maiúsculo, é um conceito que introduz a máscara como um objeto que muda o comportamento humano e deve ser manipulado com respeito, cuidado e competência por aqueles que a utilizam.

Antropólogos e estudiosos da Máscara detectaram que, ao colocá-la, o portador fica sujeito a estados de transe e possessão. A possessão se dá pela existência do "outro" - o animal, o mito ou o espírito que se manifesta no corpo do portador.

Esse mesmo fenômeno se manifesta em sala de aula, e, por esta razão, é necessário se fazer uso de atos simbólicos para quebrar a possessão, tal como o fazem algumas culturas tradicionais. Os atos simbólicos resultam do fato de se saber que o aluno, vivenciando um estado próximo do transe e da possessão, não pode colocar nem retirar a máscara abruptamente. É preciso todo um ritual e uma simbologia por parte do professor para que essa passagem ocorra sem rupturas.

O transe que acontece em sala de aula, tal como acontece também em culturas tradicionais, é um transe controlado. O aluno vivencia a possessão pela máscara que está usando, através da permissão dada pelo professor e pelo resto da classe.

A máscara-objeto é, para o ator, uma iniciação para a abordagem da "máscara metafórica" das personagens com as quais vai se deparar ao longo de sua carreira profissional.

O importante é saber que, mesmo num contexto de sala de aula, estamos lidando com o mundo da magia, com o mundo de um objeto transmissor de energia, que esconde o portador ao mesmo tempo em que o revela, despersonalizando-o e identificando-o com "outro".

A **persona** social do ator é, temporariamente, suprimida com o uso da Máscara. Todas as vezes que ele tenta ser ele mesmo, vai notar que tal postura não traz resultados.

Para que possa realizar um trabalho satisfatório, deve deixar que a existência do "outro", que não é nem o mito, nem o animal, nem o espírito, tome conta de seu corpo e se manifeste. É claro que temos uma tendência a bloquear esse processo, pois não estamos habituados a nos deixar levar.

Precisamos ter em mente que a eficácia de tal método já

foi e continua sendo comprovada na Europa e Estados Unidos e, dessa forma, devemos trabalhar para que as mudanças vivenciadas pelo portador da máscara sejam devidamente manipuladas, a fim de se obter um produto teatral, ou seja, a construção de uma personagem.

Para que isso aconteça, utilizamos a Máscara Neutra em primeiro lugar. Sua função é chegar ao ponto zero ou, em outras palavras, chegar à supressão da **persona** social do ator, de seus vícios e de seus maneirismos adquiridos por uma formação defeituosa.

O estado desejado de neutralidade é atingido através da reeducação do corpo do ator para que ele possa reagir aos estímulos exteriores, à força da gravidade, à eterna descoberta que é andar, sentar, movimentar-se e relacionar-se com objetos e pessoas, de forma neutra, sem apriorismos, sem preconceitos.

A Máscara Neutra é inocente. Tal como uma criança, com ela o ator dá seus primeiros passos sendo ele mesmo e, protegido pela máscara, permite-se novas descobertas.

O estado de neutralidade é como se o corpo do ator fosse uma tábua rasa, onde vão sendo imprimidas sensações com fidelidade aos estímulos recebidos, respeitando-se sempre, os três segundos que eliminam a pressa e a ansiedade.

Precisamos da Máscara Neutra pois na vida somos ansiosos, apriorísticos e preconceituosos. Ela nos permite respirar e reagir, corretamente, de forma neutra, às sensações que vivenciamos.

Eliminando o rosto, somos desprovidos do nosso principal instrumento de comunicação. Ao mesmo tempo em que isso causa um impacto emocional muito forte, podemos nos permitir ir além dos nossos limites habituais.

Descobrimos, de imediato, se gostamos do nosso corpo ou não, uma vez que ele fica extremamente evidenciado no espelho. O ator descobre que uma máscara maior que seu rosto aumenta a sua estatura, assim como uma máscara menor a diminui. Ela corrige posturas defeituosas, alinhando naturalmente as vértebras da coluna. Um trabalho minucioso com a Máscara Neutra corrige os erros de postura e o excesso de gesticulação.

Ao exprimir sentimentos diante do espelho, o ator terá que utilizar recursos de sua imaginação e economia de movimentos para não cair no estereótipo, descobrindo possibilidades inesperadas para manifestar a dor, a alegria, o tédio.

Todos os exercícios com a Máscara Neutra reeducam o corpo do ator, anteriormente condicionado pela ditadura do rosto, levando-o a uma pesquisa de suas inúmeras possibilidades corpo-

rais.

O trinômio **corpo do ator + máscara + espelho** é fundamental no meu treinamento. Sou contra os discípulos de Copeau, como Lecoq e Rolfe, que acham que o espelho pode viciar o ator. É importante que ele possa captar as imagens que se projetam no espelho e perceber a mudança de ritmo dos seus movimentos provenientes do seu estado interior. À medida em que o ator se movimenta, a Máscara Neutra desvenda suas próprias leis.

Cada Máscara tem leis e limitações. Assim como a Máscara Neutra tem a função de um apagador, a Meia Máscara Neutra permite a articulação vocal por parte do ator.

Depois da formação do ator com a Máscara Neutra, a Meia Máscara Neutra possibilita um trabalho mais apurado de contenção gestual e já pode ser utilizada no sentido de se procurar a execução de arquétipos do comportamento humano, mas não ainda de personagens.

O impacto psicofísico do ator com a Meia Máscara Neutra é maior. É preciso proceder com muita cautela para não ocasionar estados de ruptura de personalidade, pois ela pode despertar conteúdos internos por vezes dolorosos para quem as está usando.

Como exemplo, posso citar o caso de uma atriz que se

expõe prolongadamente com a Meia Máscara Neutra e que, circunstancialmente, está vivendo, intimamente uma fase de muita agressividade. Este seu estado pode emergir sem o seu controle e dirigir-se contra ela mesma ou contra sua parceira.

Tudo dependerá de como o professor conduzirá o laboratório com a Meia Máscara Neutra. Seu uso deve estar restrito a explorações vocais adiadas à construção de arquétipos. Antes de começar qualquer laboratório, o professor deve ter um objetivo bem claramente delineado e conduzir o tema a ser trabalhado de forma objetiva e clara, **visando ao conflito dramático e não a um psicodrama feito no espelho.**

Sendo o impacto que essa Máscara causa muito intenso, sua dosagem deve ser controlada. Aparentemente inofensiva, com suas linhas simétricas semelhantes às da Máscara Neutra, ela pode nos enganar. Impressionante é a sua capacidade de mudar de expressão, o que nos conduz a um trabalho rico em nuances.

Não devemos, entretanto, permitir que ela nos seduza. A forma mais adequada de sua manipulação é o uso de um certo distanciamento e o trabalho com o aspecto técnico de angulação de cabeça para obter várias expressões diferentes e fazer com que os atores possam reproduzi-las fora do espelho.

O trabalho deve ser dirigido para se obter, desde o

início, um produto teatral, sem deixar os atores um longo tempo na frente do espelho sozinhos ou se relacionando com alguém.

A busca da personagem surge com a Máscara Expressiva, multifacetada na sua execução, de traços conflitantes, detonadora do inconsciente, pois sabemos que muitas são as personagens que habitam o ator.

Essa Máscara traz em si um conflito interno, um nível de ambigüidade em seus traços, deixando campo livre para o ator preencher essas lacunas corporalmente.

Do Macrocosmo da Máscara Neutra que era inocente, passamos para o microcosmo de uma Máscara que tem passado, idéias apriorísticas e a possibilidade de um futuro.

A função da Máscara Expressiva é abrir a caixa de Pandora, liberando as várias Máscaras, esboçadas numa só, que vêm à tona como personagens grotescos que despertam emoções e contradições internas no ator. Faz-se necessário o controle do potencial expressivo de quem as utiliza, uma vez que não há limites para a nossa criatividade.

No caso dessa Máscara, em particular, a melhor forma de aproximação consiste em deixar os atores um longo tempo olhando para ela e tocando-a, para que se familiarizem com a ambigüidade

de seus traços, antes de "calçá-la" no rosto. A imobilidade e os três segundos são fundamentais. Se o ator se movimenta muito depressa, ele perde múltiplas nuances da Máscara.

Gestos contidos, angulação da cabeça e pescoço, adaptação gradual do corpo às linhas disformes da Máscara, é assim que devemos trabalhar.

Roupas, trapos, acessórios, chapéus são de fundamental importância nesse trabalho, mas só devem vir depois que o ator conseguiu adaptar seu corpo à Máscara e já executa a sua contra Máscara. Por exemplo, um ator pega uma máscara que se assemelha a um velho. O trabalho que vem depois é, usando a mesma máscara, reproduzir o corpo de um garoto travesso. Feita a contra-Máscara, o ator deve pesquisar, no espelho, várias expressões diferentes com aquela mesma Máscara, até que possa ter domínio sobre ela e sair do grotesco, que vem à tona nos primeiros momentos, a fim de obter um resultado teatralmente mais limpo e articulado.

É desejável, para que o ator encontre um desafio para a sua criatividade, experimentar mais de uma Máscara Expressiva. Dessa forma, sua habilidade de criar personagens diferentes será extremamente valiosa quando, ao final do treinamento, o ator tira a Máscara e atua sem ela. Ele terá maior flexibilidade de interpretar personagens diferentes ao longo de sua carreira.

Explorações vocais devem ser estimuladas: sons, grunhidos e "gromelot" (uma coleção de palavras sem nexos que lembram uma língua estrangeira). Improvisações em duplas e em grupos pequenos devem ser feitas. Trabalhos em cima de uma determinada cena de teatro, contos ou poesia são ideias para a Máscara Expressiva.

Verifica-se que essa Máscara, ao ser trabalhada longamente por um ator, acaba adquirindo as feições dele.

Os limites, entretanto, serão impostos pela Máscara da **Commedia dell'Arte**, uma das Máscaras mais difíceis na formação do ator com Máscaras, pois ela tem uma expressão indefinível, cheia de possibilidades, que cada geração interpreta de forma diferente.

Para o ator, o desafio é ressuscitar essa Máscara que tem regras imutáveis. Dessa forma, teremos dois Pantaleões diferentes, mas com as mesmas características de avareza e libidinalidade.

É nessa Máscara que o ator utiliza todos os seus recursos físicos e emocionais, pois, com ela, ele se despersonaliza em maior profundidade. Também é essa a que lhe causa maior impacto psicológico, devido às tentativas de tentar reanimá-la, enquanto ela permanece fixa em sua expressão.

Cada máscara deve ser sentida, tocada, cheirada antes do "calçamento". Como acontece no treinamento de todas as Máscaras, ela deve seguir o tempo dos três segundos, no início do laboratório.

Existem correntes divergentes que acham que: a) o ator deve saber tudo sobre a máscara que está calçando e b) o ator não deve saber nada. Conforme expliquei no Capítulo da Máscara da **Commedia dell'Arte**, tenho a certeza de que a indução deve ser pelo sistema de Hottier que transpõe as linhas da máscara para o corpo do ator. Dessa forma, com os estímulos adequados, aos poucos o ator aprende a postura, o andar, e o vício da personagem - avareza, gula, etc.

O tempo na frente do espelho é fundamental, pois se o ator tiver um bom trabalho de segmentação das partes do seu corpo - coluna, cabeça, pescoço, quadril e pernas, isso fará com que a Máscara mude de expressão. A postura adequada mudará a voz do ator, que deve ser encorajado a emitir sons, "gromelot" e palavras articuladas. Com a complementação do figurino, realiza-se a completa transformação de um ator de vinte anos em Pantaleão que tem mais que sessenta, por exemplo.

A máscara tem que ser de couro para criar um contato íntimo com a pele e absorver o suor do ator. A personagem leva muito tempo para ser plena, completa, pois esse tipo de trabalho é extremamente minucioso, no que diz respeito ao laboratório in-

dividual e as improvisações de **lazzi** e **canovacci**. Basta que nos lembremos que, nas companhias dos comediantes italianos, um ator atuava com uma Máscara a sua vida inteira e os conhecimentos sobre ela eram passados de pai para filho.

A maneira como os comediantes italianos atuavam é outro enigma. Temos as gravuras de Jacques Callot que retratam isso, mas não é seguro guiarmo-nos por elas, pois não se sabe se Callot retratava meramente o que via ou se suas gravuras eram às vezes fruto de sua imaginação. Temos também a pesquisa de Giorgio Strehler e de Ariane Mnouchkine que são diferentes entre si. No entanto devemos desenvolver a nossa própria pesquisa individual, inspirando-nos nos arquétipos que nos rodeiam nas ruas, tais como o velho turco, para Pantaleão, o trombadinha para Arlequim e o marginal para Brighella.

Prontidão física e acuidade mental são requisitos básicos da Máscara da **Commedia dell'Arte**, a qual introduz a comicidade que será retomada mais adiante com a menor máscara do mundo, o Nariz de **Clown**.

Essa Máscara deixa o resto da face completamente descoberto, acrescentando-lhe um dado novo - o da estupidez, o do ridículo.

Trabalhando com as fraquezas e as inadequações do ator

com relação ao cotidiano, o Nariz de **Clown** revela a **persona** não social do ator, o seu lado menos inteligente, mais frágil e oculto, para ser trabalhado pelo professor que se transforma num despótico diretor de circo.

Os atores, cujo aspecto emocional é muito solicitado nesse processo, não conseguem localizar de onde vem o **clown** - uma personagem ou um **alter ego** - que se manifesta acentuando o lado menos bonito de cada um.

A criação do primeiro **clown** é inspirada em nós mesmos. O segundo e o terceiro são, em parte, inspirados em nosso material e, já são personagens independentes. Leva-se a vida inteira para criar um **clown**. Podemos, com o treinamento de Máscaras, ter um trabalho de **clownerie** ou podemos nos dedicar a ser ator - **clown**.

Tudo no **clown** é resultado de pesquisa, a qual pode durar meses e até anos. Cada detalhe do figurino é significativo; cada expressão facial, cada trejeito corporal leva muito tempo para ser incorporado a criação de **gags** exige longos ensaios.

O professor que assumiu o papel de M. Loyal, o dono do circo, deverá fazer brotar o **clown** em embrião. De fora, M. Loyal é despótico, mas aponta os "**gestes en fuite**" de cada **clown**: aquela expressão fugidia no rosto, o gesto apenas esboçado do qual o

candidato a **clown** não tem consciência; daí a importância do trabalho do diretor do circo.

O processo iniciático do "faça-me rir" é de fundamental importância para que o **clown** entenda que ser **clown** não é ser palhaço. O despertar do riso é mais fácil quando parte de uma total imobilidade e inadequação de nossa parte, do nosso lado frágil sem as defesas de nossa **persona** social.

Fundamental também é a formação de duplas de **clowns** brancos e augustos. Os componentes da dupla não sabem viver sem o parceiro, pois dele dependem para tudo. Não é à toa que, como no caso de Stan, o Magro e Oliver, o Gordo, quando aquele morreu, este foi definhando e morreu pouco tempo depois. A parceria de dois **clowns** é como um casamento.

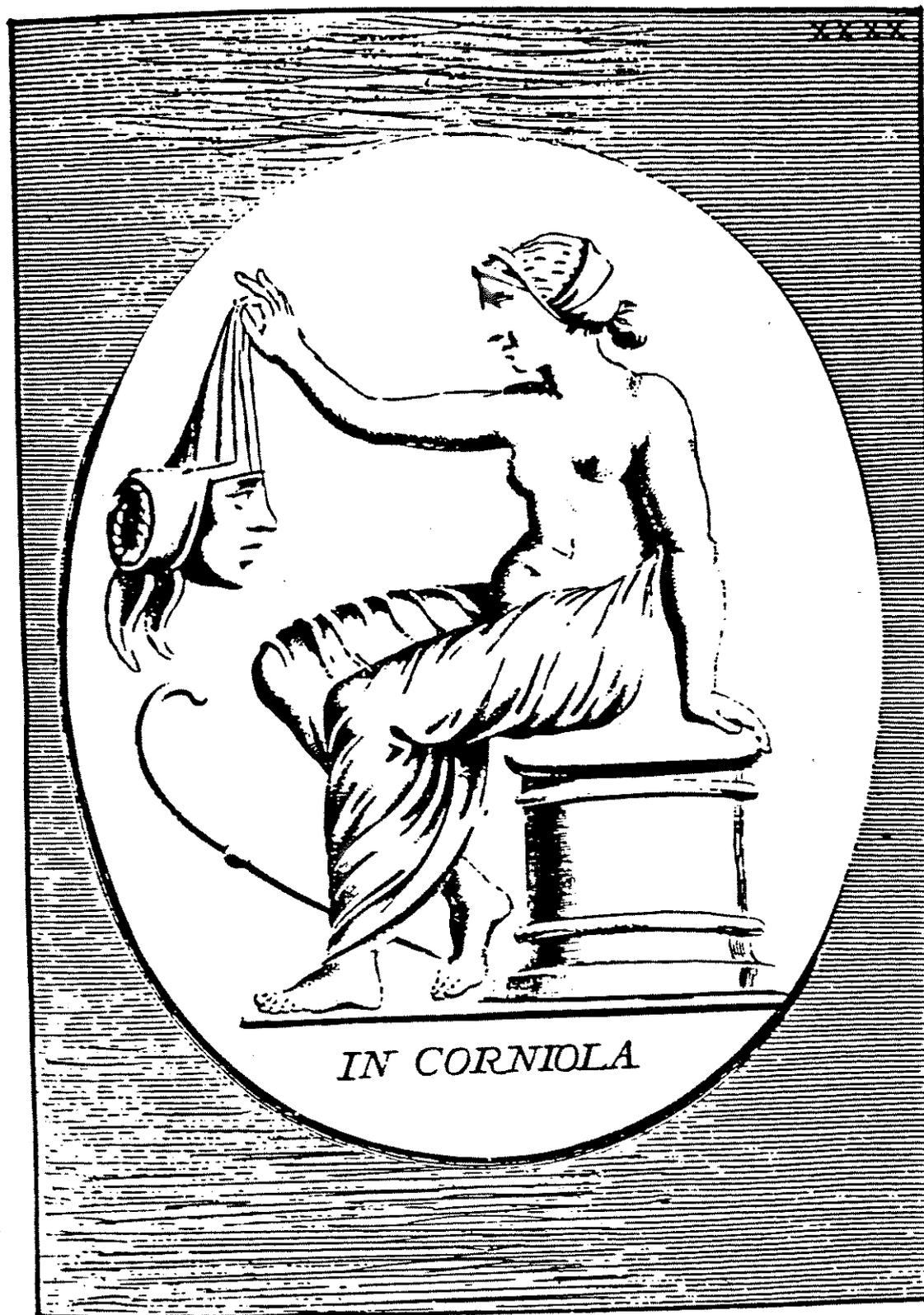
Aos poucos, com a ajuda do diretor que deixa o tacão de M. Loyal e passa, depois de um certo tempo, o ajudar o **clown**, este vai ganhando autonomia e passa a ser capaz de se autodirigir.

É difícil saber quando um **clown** está pronto. Pode levar toda uma vida, pode levar alguns anos. Tudo depende do talento e das horas de trabalho que se dedica ao **clown**.

No processo de formação do ator com Máscaras, começamos com a **Máscara Neutra** que nos revela o **único**, passamos pelos **mui-**

tos da **Máscara Expressiva**, pelos personagens fixos da **Commedia dell'Arte** e pelas nossas inadequações com o **Nariz de Clown**, num ritual iniciático que se passa na frente de um espelho.

A RELAÇÃO DO ATOR COM A MÁSCARA



ANTIGUIDADE GREGA





COMEDIA DELL'ARTE

(Séc. XVI - XVII)



1 9 9 0

## UTILIZAÇÃO DE MÁSCARAS, EM MONTAGENS PROFISSIONAIS, COMO TÉCNICA AUXILIAR, NO PROCESSO DE ENSAIO, PARA CRIAÇÃO DE PERSONAGENS

"A Máscara revela em três segundos o que homem esconda a vida toda: a emoção verdadeira".

E.A.

Máscaras Neutras e Máscaras da **Commedia dell'Arte** são valiosos recursos para atores e diretores, durante o processo de elaboração de cenas e construção de personagens no teatro, não mascarado.

Se o diretor estiver tendo problemas com uma determinada cena, em qualquer tipo de dramaturgia, clássica, moderna, realista ou do teatro do absurdo, ele pode reduzir a cena aos movimentos essenciais. A cena pode ser traduzida numa série de ações físicas resultantes das motivações do texto.

Sem a imposição da palavra, usando uma Máscara Neutra, com a qual não podem falar, os atores descobrem qual é o foco da cena e quais são os objetivos das personagens naquele determinado momento.

Os atores seguem o texto mentalmente, concentrando-se em suas ações e na relação com os outros atores, encontrando ges-

tos mais econômicos que são equivalentes às intenções contidas na cena. Não se trata de uma pantomima do texto, uma mera substituição de palavras por gestos. O gesto é, antes de tudo, metafórico. É o compromisso do texto com o gesto que pode assumir uma dimensão maior que a vida, como no caso das tragédias gregas, por exemplo, onde a gestualidade é contida.

Depois de trabalhar a cena com a máscara, deve-se passar em seguida para a cena com o texto, cujas variações ficarão muito mais claras para o ator. O diretor pode descobrir, por exemplo, que a marcação da cena não estava focalizada na intenção do texto.

A passagem das ações físicas com a Máscara revela o esqueleto da cena, tornando-a muito mais transparente para quem a vê, permitindo consertar marcações errôneas, principalmente quando existem muitos atores em cena ao mesmo tempo.

Apresento, a seguir, meus trabalhos com Máscara em montagens profissionais.

#### A - "ÉDIPO REI"

Esse procedimento, que acabo de descrever, foi aplicado numa experiência pioneira no teatro brasileiro, feita no Teatro Ruth Escobar, durante os ensaios de "Édipo Rei", em 1983, com di-

reção de Márcio Aurélio. Sob minha orientação, várias cenas, tais como o confronto de Édipo com Creonte, Tirésias, Jocasta e Coro, foram passadas com os atores usando Máscaras Neutras. A Máscara deu organicidade as marcações, gestos e relacionamentos.

Outra técnica usada em Édipo Rei foi a utilização da Máscara Neutra em laboratórios feitos diante do espelho. Em primeiro lugar, todo o elenco passou pelo ritual de iniciação dirigido para a personagem e, usando os três segundos, os atores começaram a se sentar, andar e movimentar-se como as suas personagens, usando o mínimo de roupa possível.

Pouco a pouco, eu os "paramentava", em outras palavras, entregava-lhes cada peça do figurino e acessórios, fazendo-os sentir o peso, a textura e o cheiro do material, antes de colocá-lo no corpo. Uma vez "paramentados", eles pesquisavam o gestual mais adequado à personagem, eliminando seus defeitos e tiques nervosos enquanto atores e descobrindo toda uma nova gama de gestos mais contidos e orgânicos, suprimindo o excesso de gesticulação.

#### **Jocasta:**

Na experiência feita com "Édipo Rei", Jocasta, interpretada pela atriz I.N., fez seu laboratório diante do espelho. Depois de ensaiar várias posturas, a Máscara Neutra levou-a a

adotar uma postura de rainha. Esse resultado era esperado por mim nesse laboratório em particular, pois eu sabia que a Máscara Neutra era chamada por Copeau de **masque noble**, porque fazia os atores assumirem posturas altivas.

Após encontrar a estrutura corporal de sua personagem, I.N. experimentou várias situações: a rainha nas escadarias do palácio, fazendo oferendas no templo, descansando na intimidade de seus aposentos. Essas situações estavam no texto, mas não eram muito desenvolvidas pelos atores. Foi preciso que vivenciassem aspectos da personagem com a Máscara Neutra para que se soltassem e descobrissem novos gestos.

Após esse laboratório, I.N. passou por uma transformação e assumiu a rainha de forma mais orgânica. Antes, ela se agitava e se perdia num excesso de gesticulações desnecessárias, que foram eliminadas pela Máscara.

### **Édipo:**

O ator R.B. tinha vícios de interpretação que não se ajustavam à postura da tragédia. Havia ainda o problema de possuir estatura pequena, fato que o colocava em desvantagem quando se relacionava com outros atores mais altos do que ele. Para resolver esse problema, escolhi uma máscara maior que seu rosto. Esse recurso permitiu alongar a sua coluna, fazendo-o crescer al-

guns centímetros.

Usando a Máscara, ele se adaptou ao seu figurino, manejando o manto pesado ao redor do corpo e usando a coroa de louros, símbolo de seu poder. Seu confronto com os antagonistas foram feitos diante do espelho para que ele e Creonte, interpretado por E.A., descobrissem o germe do conflito do poder.

Partindo da imobilidade e usando dois espelhos e dois refletores, protegidos pela Máscara, eles se permitiram executar ações muito simples, carregadas de tensão. Começaram sobrepondo suas imagens no espelho, depois pus a coroa de louros entre os dois e, lentamente, eles disputaram a sua posse, até que Édipo colocou a coroa na cabeça e subjugou Creonte.

### **Édipo e Jocasta:**

Édipo e Jocasta trabalharam a relação marido-mulher, mãe-filho. Essa relação começou no espelho. Aos poucos, o casal começou a se tocar. Édipo, enquanto marido, descobria seu envolvimento sensual com Jocasta. A relação evoluía e Jocasta aproximava-o de seu ventre, lavando seu corpo com um pano úmido, como se ele fosse um recém nascido. Édipo tornava-se pequeno e enterrava a cabeça no ventre da mãe, assumindo uma posição fetal. Sabe-se que os atores não se permitiriam romper as barreiras da inibição caso não estivessem usando a Máscara Neutra.

Os laboratórios eram ritualizados no teatro escuro, com dois refletores, e assistidos apenas por mim. Isso dava a nós uma segurança muito grande, no sentido de superar todas as barreiras e autodefesas. Nosso objetivo era deixar que a imagem do espelho, muito forte e carregada de energia, conduzisse os atores a uma pesquisa gestual, sem limites de tempo e do espaço.

No final, ao tirarem as Máscaras, I.N. e R.B. tinham o rosto desfigurado pela emoção. Para acalmá-los, eu os massageava e, depois, recapitulávamos gestos que tiveram maior organicidade no espelho. Esses gestos ficavam retidos em suas memórias emocionais e, mais tarde, eram transportados para a cena.

### **O Pastor:**

Para o pastor mensageiro, que traz a notícia da morte de Políbio, usei a meia máscara de Pulcinella da **Commedia dell'Arte**. Tive que utilizar esse recurso porque o ator B.M. estava com dificuldades para interpretar o personagem.

Utilizei essa Máscara em particular porque Pulcinella tem algo de ligeiro e esperto, elementos que faltavam ao pastor. Coloquei-o diante do espelho, de cócoras, guardando as cabras, saltando rápido quando percebia a aproximação de animais selvagens. Fiz com que o ator trabalhasse um andar ágil para contrastar com as outras personagens que tinham um gestual mais contido.

### Substituições:

A Máscara Neutra provou ser uma excelente recurso para acelerar as substituições no processo de "Édipo Rei", que teve temporada longa. Os atores substitutos - R.M. (Creonte), S.L. (Jocasta) e N.M. (Tirésias) - passaram por duas sessões de três horas cada uma, com a Máscara Neutra. Estavam apreensivos pois tinham pouco tempo para estrear seus papéis.

Com o texto decorado, pedi que escolhessem os momentos que consideravam mais difíceis no decorrer da peça e, com a Máscara Neutra, ensaiaram gestos, posturas e formas de caminhar.

Paralelamente, eu jogava estímulos verbais. Por exemplo, para Jocasta eu dizia: "Agora, você está pensando em seu filho, que foi arrancado de você quando era um recém nascido." "Agora, você tem que se enrolar no manto e descer as escadarias do palácio para apartar a briga entre Creonte e Édipo."

Gradativamente, o clima de tensão emocional aumentava pois o impacto das imagens refletidas no espelho era muito forte para os atores. Descobertas eram feitas com seus corpos: mãos crispadas, um levantar sutil da cabeça, um gesto parado no ar, tudo isso tinha um peso muito grande que sustentava os momentos trágicos que estavam vivendo naquele momento.

Usando a mesma Máscara Neutra, os atores substitutos fizeram uma interpretação totalmente diferente das personagens representadas pelos anteriores. Não havia cópia e tudo foi criado novamente.

A Máscara possibilitou substituir laboratórios, ensaios exaustivos de mesa e, principalmente, permitiu aos atores a oportunidade de, estando protegidos, experimentarem coisas novas, coisas suas, sem autocrítica, sem compromisso de acertar, pois eu lhes havia dito que tudo era permitido.

Dessa forma, os gestos que não se adaptavam à Máscara foram logo descartados e os que provaram ser orgânicos constituíram a base da personagem que representavam.

A seguir, com essa bagagem, eu os entreguei ao diretor do espetáculo para os ensaios de marcação de cena e, em poucos dias, os atores sentiram-se seguros para estrear.

Os atores e atrizes de "Édipo Rei" tiveram uma experiência muito positiva com a Máscara Neutra e seguem-se aqui seus depoimentos:

"O trabalho com a Máscara Neutra é indispensável a todo ator ou atriz que deseja pesquisar a fundo a criação de sua personagem."  
C.M. (Sacerdote)

"A Máscara revela em três segundos o que o homem esconde a vida toda: a emoção verdadeira." E.A. (Creonte)

"A Máscara nos conduz a ver o espaço e a sentir a carne e o sangue da entidade que vamos incorporar. Através dela, eu pude saber onde Jocasta guardava os seus segredos e gestos íntimos de seu templo." I.N. (Jocasta)

"Um trabalho que leva ao mergulho interior, buscando, pela autopenetração, o gesto orgânico." R.B. (Édipo)

## B - "PÁSSARO DO POENTE"

Na montagem de "Pássaro do Poente" de Soffredini, com direção de Márcio Aurélio, no Teatro Galpão do Ruth Escobar, em abril de 1987, a técnica da Máscara Neutra e da Máscara da **Commedia dell'Arte** foram utilizadas por mim para trabalhar os personagens-tipo.

O texto, adaptado de uma lenda japonesa, exigia uma clareza gestual de grande proporção. A Máscara Neutra ajudou a delinear as personagens do Homem, do Velho, do Jovem, do Homem Rico, enquanto postura e gestual. Sendo uma Máscara antipsicológica, ela serviu ao formalismo do texto.

Num estágio posterior, Máscaras da **Commedia dell'Arte** foram utilizadas. Para os atores que representavam as personagens do Velho, do Jovem e do Homem, usei respectivamente as máscaras de Pantaleão, Arlequim e uma Meia Máscara Neutra, sem dizer aos atores quais eram as personagens contidas nas máscaras.

Através do método de indução hipnótica e do trabalho de Phillipe Hottier com as linhas das Máscaras da **Commedia dell'Arte** sobre o corpo do ator (Ver Capítulo da Máscara da **Commedia dell'Arte**), consegui excelentes resultados. Os atores, sem fazer uso de caracterização ou estereótipos, absorveram em seus corpos as características das personagens.

Para trabalhar a personagem da Mulher-Pássaro, utilizei uma máscara com um pontudo e protuberante nariz da personagem Razzullo da **Commedia dell'Arte**. O nariz alongado, semelhante ao bico de um pássaro, propiciava uma pesquisa de movimento e som para a construção da Mulher-Pássaro que se relaciona com o Homem.

Sem dizer aos atores que se tratava de uma Máscara da **Commedia dell'Arte**, embrulhei-a num pano comprido e coloquei-a numa caixa, ritualizando esse ato como se estivesse lidando com a convenção do teatro **No**, onde a máscara é trazida para o palco por ajudantes de cena que a colocam no rosto do ator. Assim foi feito, em parte para dar um significado especial à máscara da personagem principal da peça, em parte porque a montagem utilizava convenções do teatro oriental.

Ao trabalharem em grupo, os atores já havia assimilado a técnica do **plateau** (ver capítulo de Máscara Neutra) e o diretor Márcio Aurélio, a partir dessa estrutura formada por personagens que se equilibravam cenicamente no espaço, começou a fazer as marcações.

Segundo o depoimento dele, o que se seguiu, depois que terminei meu trabalho, foi o uso da maquiagem nas linhas de expressão do rosto do Velho, por exemplo. Esse recurso, de certa forma, preservou a máscara - objeto que eu havia deixado e levou o ator a preservar todas as descobertas feitas com ela. A maquia-

gem foi retirada aos poucos e a expressão do Velho ficou no rosto nu do ator.

A importância da montagem do "Pássaro do Poente" se revelou em dois momentos. Primeiro, foi a tipificação, conseguida através do treinamento com a Máscara Neutra, para eliminar os vícios de interpretação. Depois, o resultado conseguido com a Máscara da **Commedia dell'Arte**, usada fora do seu contexto da **Renasença italiana**, numa peça inspirada numa lenda japonesa e escrita por um dramaturgo brasileiro.

## C - "AS EUMÊNIDES"

Para as "Eumênides", peça da trilogia de Ésquilo, encenada pelo **Performing Arts Center da State University of Albany**, desenvolvi um trabalho ritualístico com as Máscaras Trágicas.\*

O ritual de iniciação era semelhante ao da Máscara Neutra. Para que as atrizes pudessem interpretar as Fúrias, resolvi trabalhar em cima de quatro sentimentos básicos: o medo, a raiva, a dor, e o desespero.

Para minha surpresa, verifiquei que as atrizes americanas ficaram sujeitas a fenômenos de transe e possessão. Como efeito colateral, todas elas tiveram alteração de pressão arterial, do ciclo menstrual, sudorese e pesadelos com a Máscara.

Nos laboratórios, trabalhávamos com o medo, por exemplo, e eu fazia com que ficassem com medo de mim, jogando estímulos, apagando a luz, utilizando sons e ruídos de um gravador. As atrizes começavam o trabalho, diante do espelho, sentadas em posição de lótus e moviam-se muito lentamente, fazendo com que o corpo incorporasse as linhas da Máscara Trágica.

---

\*As Máscaras Trágicas eram tipicamente deformadas e estilizadas em sua confecção. Usadas pelos atores gregos, davam, para a plateia, a impressão de que os atores possuíam estatura maior do que a real.

Depois disso, deixavam-se levar pelas emoções despertadas pela Máscara, passando a usar o espaço, abandonando o espelho e trabalhando em cima do sentimento escolhido durante o laboratório.

A seguir, trabalhamos a cena onde as Fúrias tiram as máscaras transformando-se em Eumênides. Após vivenciar os quatro sentimentos básicos, as atrizes tinham que arrancar a máscara do rosto. Isso era muito doloroso para elas, que choravam durante os laboratórios, quando tinham que arrancar a máscara.

Nesse processo das Fúrias, acredito que o elemento de transe e possessão foi trabalhado por mim, inconscientemente, junto às atrizes que não tinham em sua cultura nenhum referencial de umbanda, candomblé ou espiritismo e não sei explicar, até hoje, como tais fenômenos aconteceram.



A THEATRE

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, Bob. **Alongue-se.** Trad. Maria Silvia M. Neto. São Paulo, Summus, 1983.
- APPEL, Libby. **Mask Characterization.** Illinois, Southern Illinois University Press, 1982.
- BALANDIER, Georges. **Antropo-logicas.** Trad. Elias Xidieh. São Paulo, Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.
- BERGSON, Henri. **O Riso.** 2. ed. Rio de Janeiro, Zahar, 1983.
- COPEAU, Jacques. **Notes sur le Métier du Comédien.** Paris, Michel Brient, 1955.
- CORDREAUX, Henri. **Fabrication du Masque.** 2. ed. Paris, Bourrelier, 1946.
- CRAWFORD, Jerry. **Acting in Person and Style.** Iowa, Wm. C., 1983.
- DECROUX, Étienne. **Paroles sur le Mime.** Paris, Gallimard, 1963.
- DORCY, Jean. **The Mime.** Trad. Robert Speller & Pierre de Fontnouvelle. New York, Robert Speller Jr., 1982.

- DUCHARTRE, Pierre Louis. **The Italian Comedy.** Trad. Randolph T. Weaver. New York, Dover, 1966.
- DULLIN, Charles. **Souvenirs et Notes de Travail d'un Acteur.** Paris, Odette Lieutier, 1946
- ELDREDGE, Sears. **Masks: Their Use and Effectiveness in Actor Training Programs.** Michigan, Michigan State University, 1975. (Dissertação-Doutorado).
- & HUSTON, Hollis. Actor Training in the Neutral Mask. **Drama Review**, United States, (80): 20, Dec. 1978.
- FABRI, Jacques & SALLÉE, André, Dir. **Clowns et Farceurs.** Paris, Bordas, 1982.
- FELDENCRAIS, Moshe. **Consciência pelo Movimento.** Trad. Daisy Souza. São Paulo, Summus, 1977.
- FELLINI, Federico. **Fellini por Fellini.** Trad. José A. Machado & Zila Bernd. São Paulo, LPM, 1974
- GRUNER, Simone. **Jeu de Masques.** Paris, Dessain & Tolra, 1979.
- HALPIN, Marjorie. Confronting Looking Glass Men: A Preliminary Examination of the Mask. **OPA Ethnology Series**, United States, (33): 43, 1979.

- HOTTIER, Phillipe. La Structure du Masque agit sur le Corps et le Mental du Comédien. In: ASLAN, Odette et alii. **Le Masque, du Rite au Théâtre.** Paris, CNRS, 1985.
- JOHNSTONE, Keith. **Improvisation and the Theatre.** New York, Theatre Arts Books, 1979.
- JOUVET, Louis. Comedian and Actor. Trad. Joseph M. Bernstein In: COLE, Toby & CHINOY, Helen K. **Actors on Acting.** New York, Crown, 1970.
- LABAN, Rudolf. **O Domínio do Movimento.** Trad. Ana M. da Vecchi & Maria Silvia S. Neto. São Paulo, Summus, 1978.
- LAWRENCE, Baloti & HARRISON, Lewis. **Massageworks.** United States Pergee, 1983.
- LECOQ, Jacques, Dir. **Le Théâtre du Geste.** Paris, Bordas, 1987.
- MEAD, Margaret. Masks and Men. **Natural History,** United States. 55(6): 280, Jun. 1946.
- Mc PHARLIN, Paul. **Masks: Occult and Utilitarian.** Detroit, Canbrook Institute of Science, 1940.

- , To Make a Mask. **Theatre Arts Monthly**, United States, Sep. 1925.
- MIC, Constant. **La Commedia dell'Arte**. Paris, La Pleiade, 1927.
- POLLACZEK, Penelope Pearl & HOMEFIELD, Harold. Use of Masks as an adjunct to role-playing. **Mental Hygiene**, United States, (38):229, April 1954.
- ROLFE, Bari. **Behind the Mask**. United States, California Persona Books, 1977.
- SAINT-DENIS, Michel. **Theatre, the Rediscovery of Style**. New York, Theatre Arts Books, 1969.
- , **Training for the Theatre**. New York, Theatre Arts Books, 1982.
- SARTORI, Donato. Le Mot et les Choses. **Bouffoneries**, Paris, (1):6, Fev. 1980.
- SCHECHNER, Richard. **Essays in Performance Theory**. New York, Drama Book Specialists, 1977.
- TAVIANI, Fernando & SCHINO, Mirella. **Il Segreto della Commedia dell'Arte**. 2. ed. Firenze, Usher, 1986.

TONKIN, Elizabeth. Masks and Powers. **Man**, United States  
(14):237-248, 1979.

WEBSTER NINTH NEW COLLEGIATE DICTIONARY. Springfield, Merriam  
Webster, 1984.

ERRATA

- Pg. VII, Lista de Ilustrações e Fotos, após linha 13, acrescente-se a pg. 256: Amoroso, Arlequim e Pantaleão.
- Pg. IX, Sumário, após linha 12: 2.3.1. - Depoimentos dos alunos...129, leia-se: Depoimentos dos alunos...107.
- Pg. X, Sumário, após linha 14: 4.2.3.1. - Depoimentos dos alunos...272, leia-se: Depoimento dos alunos...271.
- Pg. XI, Sumário, linha 9 : REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS, leia-se p. 362.
- Pg. XXII, RÉSUMÉ, linha 20: inéquations, leia-se inadéquations.
- Pg. 9, linha 20: localizau-me, leia-se localizou-me.
- Pg. 10, linha 4: Chamava-em, leia-se Chamava-me.
- Pg. 31, linha 18: disse que "Num golpe de gênio...", leia-se: disse que: "Num golpe de gênio..."
- Pg. 32, linha 3: relata que "O uso de Máscaras...", leia-se:relata que: "O uso de Máscaras..."
- Pg. 43, linha 21: trnase, leia-se transe.
- Pg. 60, linha 18: Nesse, leia-se Nessa.
- Pg. 62, linha 6: : acalmam-se s respondem, leia-se acalmam-se e respondem.
- Pg. 26, linha 15: Tréteau nu, leia-se tréteau nu.
- Pg. 84, linha 11: A máscara, leia-se A Máscara.
- Pg. 100, linha 13: injeação, leia-se injeção.
- Pg. 109, linha 2 : Estranho... O, leia-se Estranho(...) O.
- Pg. 35, linha 1 : O objetivo era"... , leia-se O objetivo era:"...
- Pg. 111, linha 9: ao lado da técnica geu, leia-se ao lado da técnica que.
- Pg. 117, linha 20 : fazê-lo sem pressa, leia-se fazê-los sem pressa.
- Pg. 129, linha 2: tirar a Máscara, leia-se tirar a máscara.
- Pg. 130, linha 2 : me levava os movimentos, leia-se me levava e os movimentos.
- Pg. 137, linha 6: Na pág. 118, K.B. e M. I., leia-se Na pág. 118/119, K. B. e M. I.
- Pg. 180, linha 13: Se ela fora, leia-se Se ela for.
- Pg. 194 , linha 20: \*Este processo, leia-se \*\*Este processo.
- Pg. 204, linha 8: com o queixo, leia-se como o queixo.
- Pg. 209, linha 2: Sou louco por você, leia-se "Sou louco por você."
- Pg. 214, linha 1: coloque a máscara, leia-se coloquei a máscara.
- Pg. 214, linha 8 :geu foram, leia-se que foram.

- Pg. 217, linha 6: terminas o exercício, leia-se terminar o exercício.
- Pg. 218, linha 6 : começa a apreender, leia-se começa a empreender.
- Pg. 219, linha 21 : aguçado e contante, leia-se aguçado e cortante.
- Pg. 227, linha 17: (pois máscaras, leia-se (pois as máscaras.
- Pg. 228, linha 10 : importância \*\*, leia-se \* importância.
- Pg. 242, linha 5 : toca a máscara esente, leia-se toca a máscara e sente.
- Pg. 262, linha 21 : "O roto esfarrapado ri.", leia-se "O roto do esfarrapa-  
ri."
- Pg. 263, linha 1 : executando com grande esforço, leia-se executando um  
grande esforço.
- Pg. 274, linha 2 : "já estavam juntos", leia-se já estavam juntos.
- Pg. 291, linha 21 : uagusto, leia-se agosto.
- Pg. 292 é seguida por 294 e depois por 293.
- Pg. 299, linha 8 : como se senta em restaurante, leia-se como se senta em  
um restaurante.
- Pg. 334, linha 10 : Macrocosmo, leia-se macrocosmo.
- Pg. 349, linha 4 : as marcações, leia-se às marcações.
- Pg. 300, linha 9 : e m santinho, leia-se e um santinho.