



PEDAGOGIAS DA MÁSCARA EM CRISE: RISO E ABERTURAS DRAMATÚRGICAS

1

Ana Achcarⁱ

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

DOI: <https://doi.org/10.21680/2595-4024.2022v5n2ID31038>

Resumo: O artigo que aqui apresento explora a máscara teatral enquanto lugar de passagem e os efeitos decorrentes da crise que esse trânsito pode provocar entre o ator e a sua própria atuação. A passagem como instância de crise, a crise como sinal de abertura, um convite para mover-se de si e ir na direção do outro, essa expansão como terreno para a empatia e a comunicação da cena. Para isto tomo como referência algumas experiências pedagógicas de formação de palhaços desenvolvidas nos cursos e ensaios conduzidos por mim na Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) onde sou docente desde 1994, e um exercício de criação de personagem experimentado por mim no processo de ensaio da performance teatral *A plebe de Coriolano*, realizada em 2022 no Rio de Janeiro.

Palavras chaves: máscara – atuação cênica – riso – dramaturgia

Abstract: The articles presented here explores the theatrical mask as a place of passage and the effects resulting from the crisis that this transit can provoke between the actor and his own performance. The passage as an instance of crisis, the crisis as a sign of opening, an invitation to move away from oneself and go towards the other, this expansion as a ground for empathy and communication in the scene. For this, I take as reference some pedagogical experiences of training clowns developed in the courses and rehearsals conducted by me at the School of Theater of the Federal University of the State of Rio de Janeiro (*UNIRIO*) where I have been teaching since 1994, and an exercise in the creation of an experienced character by me in the process of rehearsing the theatrical performance *A plebe de Coriolano*, held in 2022 in Rio de Janeiro.

Keywords: mask – scenic performance – laughter – dramaturgy

A primeira vez que vesti uma máscara, não imaginei que estaria, dali por diante, todos os dias, em sala de aula ou em sala de ensaio, acompanhada por ela e pelos desdobramentos da sua prática. Ao contrário, que eu me lembre, minha sensação foi de incômodo e de susto ao vislumbrar o espaço, o público, o professor, através das duas aberturas que circundavam meus olhos. A falta de ar e a pressão no meu nariz beiravam o insuportável. Mas, no decorrer do exercício, minha percepção foi se transformando, comecei a escutar meu pulso, descobri minha respiração, acolhi uma infinidade de imagens e emoções que se sucediam tranquilamente em fluxo contínuo. Me acalmei, mas para ser franca, não me recordo mais de como aconteceu a improvisação nem poderia discorrer sobre um possível êxito ou fracasso dessa minha primeira experiência. Contudo, existe algo que não esqueço jamais, do qual nunca mais separei: como pude me sentir tão exposta, supostamente tão escondida?

Naquele momento não tinha ideia de que esse fosse o principal paradoxo que o uso da máscara trazia para nós atores e atrizes, nem que nessa contradição pudesse residir visivelmente, a necessidade e a condição que essa prática apresenta para o aprimoramento na arte da atuação. Eu tinha uma estranha certeza de que a máscara não substituía nada em mim e nem agiria no meu lugar. Ao contrário, ela exigia que eu reconhecesse uma interioridade, que eu fosse capaz, ao mesmo tempo, de percebê-la e projetá-la. Foi assim que descobri o motivo pelo qual todo ator, toda atriz, deveria, nem que fosse por uma única vez, portar uma máscara em jogo cênico, por tratar-se da possibilidade de percepção concreta de uma exigência fundamental do seu ofício: ser ao mesmo tempo côncavo e convexo.ⁱⁱ

A máscara traz para o interior do jogo do ator toda a ambivalência do humano. Há ambiguidade na sua atuação quando explora, concomitantemente, a fruição da vida nos corpos super expostos em movimento e estados de emoção; e

a rigidez da morte no objeto sobre o rosto que parece fixar as linhas fisionômicas de expressão. Essa tensão dá sabor ao seu jogo que adora rupturas: ser passagem é sua imagem favorita. (FREIXE, 2010) A máscara existe nesse entre, e para ela a noção de crise surge da experimentação desse tráfego de sentidos. Mesmo que, consideradas objetos/esculturas estruturados, apresentando fisionomias estudadas e bem medidas; como observamos impecáveis, por exemplo, naquelas confeccionadas pelo método dos Sartoriⁱⁱⁱ; na cena, as máscaras jamais se apresentam como caricaturas formais porque, de fato, o que está em jogo é a sua capacidade/mobilidade para manifestar e expressar a humana e vasta complexidade das emoções.

No jogo da máscara o ator experimenta tornar-se outro aproveitando menos o travestimento e a dissimulação, mas sobretudo usufruindo dessa condição reveladora que o objeto impõe desde o momento em que ele é colocado sobre o rosto. A produção de alteridade produz um deslocamento ético, e mesmo que isto não esteja evidente, no início dos cursos por exemplo, logo as exigências e regras do jogo da máscara fazem seu papel e, gradativamente, a instabilidade gerada pelo desconforto das sensações desconhecidas e a perda do controle da sua própria imagem, abre e revela essa fissura.

Para a aprendizagem técnica das máscaras é essencial conhecer as regras do jogo, e passamos muito tempo trabalhando sobre elas para que os atores/estudantes compreendam minimamente que é preciso avançar para além dos seus corpos, para além das suas próprias crises, para que possam encontrar essa fenda por onde se infiltra o outro, a diferença, o *alter*. Então, se a prática da máscara se apresenta, na pedagogia de atores, num primeiro momento, como um dispositivo revelador; quando aceitamos a crise, a transmutação pode acontecer e através dessa passagem, nos damos conta que jogar a máscara é, antes de tudo, estar em relação estreita com o mundo exterior, cultural, social, político, onde agimos artisticamente.

A máscara está presente na minha prática como atriz muito antes de chegar à sala de aula e às disciplinas que ministro na universidade. Uma parte da formação que eu segui para atuar na cena, realizei na França, na École Philippe Gaulier^{iv} onde estudei máscara neutra, *Commedia dell'Arte*, o jogo de *clown*. Mas foi nos estúdios no Théâtre du Soleil, sob a condução de Ariane Mnouchkine, que eu conheci as meias máscaras do Topeng balinês, mais especificamente os *bondrés*^v, que utilizo em meus cursos, há pelo menos, vinte cinco anos.

A experiência, muitas vezes repetida, de jogar a máscara, desvelou a potência instrumental do objeto; seja para o entendimento de espaço/ tempo, seja para a relação direta com o público, ou para outros elementos que constituem o exercício cênico; como dispositivo concreto de construção da ação narrativa. A materialidade da máscara objetiva as exigências do ofício, aponta imprecisões, pontua o que já se vê e o que ainda está invisível, e ao mesmo tempo permite que se conserve o mistério da intuição e da espontaneidade: algumas vezes, não sabemos por que e/ou como a máscara atinge comunicação plena com seu público.

Por outro lado, no trabalho de preparação, as denominações instrumento ou ferramenta amplamente empregadas nas referências pedagógicas ao uso da máscara nesta fase; podem, a meu ver, ser problematizadas, considerando-se a artesanaria no processo de criação atoral. Larrosa nos convida a repensar essa terminologia nas artes de educar:

(...) No mundo antigo do artesanato, cada ofício tinha suas ferramentas. (...) Quiçá, o que define um ofício seja o conhecimento dos materiais e o bom uso das ferramentas. (...) Os artefatos do professor são as ferramentas, os instrumentos, as tecnologias de seu ofício (...) pessoalmente prefiro a palavra artefato porque está menos carregada. A palavra instrumento está contaminada pela razão instrumental. (...) ferramenta está relacionada com os processos de produção e fabricação (e talvez o ofício do professor

não seja um ofício produtivo) (...) artefato, contudo, é uma palavra menos familiar e tem a ver com as artes do fazer, com o artífice e o artifício, com o artificial também, e com as artimanhas, com o artesanato. (...) (LARROSA,2018 p.59-60)

Assim, na perspectiva de artefato, é possível usufruir do campo subjetivo que aflora com o uso da máscara nos processos de formação, e que muitas vezes está invisibilizado numa atuação menos realista. Independente do tempo de duração do trabalho, nas disciplinas de 90h horas no semestre, nos treinamentos regulares ou nas oficinas intensivas, o fato de não haver obrigatoriedade em produzir um resultado final cênico com a máscara, nos aproxima, impreterivelmente, dos modos artesanais do fazer. Para o artesão há utilidade no instrumento, ele precisa da ferramenta para talhar a madeira, para apertar o parafuso, para agir sobre o material. Mas no processo criativo há também o acesso a imaterialidade da criação, uma interioridade que precisa da máscara para ser percebida, identificada, quer dizer, há também, além de ser útil, a necessidade do artefato.

Do mesmo modo, no decorrer dos anos sempre houve atenção especial ao surgimento, nas improvisações e exercícios com a máscara, das caricaturas e dos estereótipos. Corporalidades fixadas e enrijecidas numa forma, que comumente aparecem, num primeiro momento, quando há uma maior demanda da expressão corporal ou de uma participação mais expressiva do corpo na cena. A presença dos arquétipos na cultura de confecção e interpretação das máscaras, a meu ver, contribui para a clássica confusão entre rigor e rigidez. No meu entendimento, os tipos fixos da *Commedia dell'Arte* são uma estrutura base para o jogo, não um modelo rígido de jogar. Para isto é essencial trabalhar nesse entre, nessa passagem que viabiliza novos apoios, trafega sentidos, move estruturas de pensamento, desloca lugares conhecidos de conforto, precariza o equilíbrio. Na Antropologia Teatral de Eugenio Barba,

(...) o equilíbrio – a capacidade do homem de manter-se ereto e de mover-se desse modo no espaço – é resultado de uma série de interrelações e tensões musculares do nosso organismo. Quando ampliamos nossos movimentos, realizando passos maiores que o normal ou posicionando a cabeça mais para frente ou mais para trás, o equilíbrio é ameaçado. Nesse momento entra em ação uma série de tensões para impedir que caiamos (...) (BARBA, 2009, p.39-40)

O equilíbrio de “luxo” como nomeia Barba; complexo e com alto empenho de energia, e que permite que o corpo amplie a expressão para além da sua utilização cotidiana, uma das exigências do jogo da máscara; só pode nascer na instabilidade. Assim, em sala de trabalho, nos resta ampliar as fricções entre interioridade e forma, superando a bidimensionalidade, do dentro e fora; acolhendo múltiplas direções e sentidos da crise.

Não há uma única paixão para cada fisionomia/máscara. O que existe no jogo é, justamente, a possibilidade de passar de uma emoção à outra, mesmo que por uma alteração mínima expressa no corpo do ator, sem que seja preciso explicar ou justificar essa mudança narrativa. Sob o pretexto de exploração da versatilidade da máscara, através da proposição de circunstâncias limítrofes, opostas, variadas, Jacques Lecoq propõe o jogo da contra-máscara:

(...) uma boa máscara expressiva deve poder mudar, ser triste, alegre, sem nunca estar fixa na expressão de um instante (...) a contra-máscara faz aparecer um segundo personagem por trás da mesma máscara, trazendo uma profundidade muito mais interessante. (...) (LECOQ, 2010, p.66-68)

Trata-se de um exercício que introduz o personagem-máscara. A improvisação explora dois lados opostos de uma mesma situação. Por exemplo, se trabalhamos sobre o furto, a máscara entra em cena, joga quem furta e sai. Em seguida, ela volta no papel de quem foi furtado. É importante ressaltar que o exercício acaba operando uma certa testagem do objeto-máscara, da sua versatilidade fisionômica, a elasticidade e a maleabilidade de seus traços e planos fixos.

Toda máscara tem sua contra-máscara. A emoção nasce e morre no corpo do ator que a porta, e o fluxo, quer dizer, esse trânsito de um estado para outro e vice-versa, possibilita, concretamente, o acesso a experiência do equilíbrio precário, muitas vezes de compreensão tão abstrata. Percebo que quanto mais experimentamos a contra-máscara ou a instabilidade gerada pela máscara em crise, que pode jogar a alegria e no momento seguinte, a tristeza; nos aproximamos da prática dos dispositivos de produção do risível, notadamente aqui um deles, o contraste.

Elza de Andrade, em sua tese de doutorado (ANDRADE, 2005), utiliza o modelo de atuação cômica proposta por Marco De Marinis (MARINIS, 1997) em articulação com a ideia de inversão preconizada por Bergson (BERGSON, 2001) para apontar o contraste como um dos mecanismos de comicidade:

(...) O contraste é um dos mecanismos mais presentes na comicidade de todos os tempos da história do ator e do teatro. Existe uma lógica nas oposições que se pode manifestar de várias formas: na própria linguagem (na fala do personagem), em seu corpo (diferenças no andar, na dimensão, no gesto), na pulsação rítmica e temporal, no temperamento e na moral, no figurino e na caracterização, ou seja, em quase todas as possibilidades de composição externa e interna dos personagens. Por contraste, podemos pensar em vários níveis de oposição, como, por exemplo,

na cena da *Commedia dell'Arte*, em que encontramos dois planos de ação: um “sério”, com a presença dos enamorados, e outro “ridículo”, dos criados e dos velhos, representantes de tradições e códigos atoriais diferentes. O contraste, tão nitidamente característico da cena dessas máscaras, apresenta-se em vários outros momentos da história do teatro, também como um recurso de complementaridade entre os personagens; e, ampliando seu sentido, podemos localizá-lo na base fundante do teatro e da dramaturgia se entendermos o conflito também como um jogo de contrastes. (...) (ANDRADE, 2005, p.)

E justamente, na perspectiva da dramaturgia, será que podemos atribuir equivalência entre o conflito como jogo de contrastes mencionado acima e a crise na máscara? Na procura dessa resposta, escolho aqui o exercício de abertura dramatúrgica que desenvolvi em processo de ensaio do espetáculo teatral *A Plebe de Coriolano*^{vi}, onde utilizei meias máscaras balinesas para improvisar uma mesma situação vivida pelo personagem em criação.

Uma padeira sova a massa do pão enquanto narra a inacreditável invasão da cidade de Corioli por Caio Marcius, o general romano. As quatro máscaras estão postas sobre a mesa salpicada de farinha e no centro a massa do pão descansa. A atriz rodeia essa espécie de tablado redondo suspenso, para, veste uma máscara, e improvisa. A cada momento é uma máscara diferente. (caderno de notas de ensaio pessoal)

É interessante notar que, em relação ao exercício da contra-máscara, na abertura dramatúrgica há uma inversão no uso dos artefatos: no primeiro, uma só máscara e duas situações, ao menos; no segundo uma única narrativa e modos variados de contar. Abrir a dramaturgia, desfolhar as camadas daquele caráter,

desmembrar outras facetas da figura. Trazer situações, emoções, modos de dizer, que não surgiriam se não houvesse essa perspectiva da máscara em crise. Riso e comicidade repercutem a volubilidade do problema que se resolve com a apresentação/sucessão de outro problema.

Enfim, os exercícios de construção de personagens e dos mecanismos do cômico, a partir da prática da contra máscara e das experiências de crise que ela proporciona, abrem uma brecha para a (re)aproximação entre as pedagogias de ator e os artefatos. É possível observar o (re)aparecimento da concretude dos materiais, típica dos modos de fazer artesanais, na subjetividade do processo de criação artística. A máscara, aqui, para o artista docente, que é condutor, em sala de aula e de ensaio, dos processos de subjetivação dos estudantes, atores e atrizes, trata-se, a meu ver, da possibilidade de construção de um saber que não está vinculado a fabricação de resultados, mas sobretudo às descobertas de sentido.

Referências

- ACHCAR, Ana (Ana Lucia Martins Soares). *O papel do jogo da máscara teatral na formação e treinamento do ator contemporâneo*. Rio de Janeiro. Dissertação de Mestrado: PPGAC/UNIRIO, 1999.
- ANDRADE, Elza Maria Ferraz de. *Mecanismos de comicidade na construção do personagem: propostas metodológicas para o trabalho do ator*. Rio de Janeiro. Tese de Doutorado PPGAC/ UNIRIO, 2005.
- ASLAN, Odette e BABLET, Denis (org.). *Le Masque, du rite au théâtre*, Paris, éd. CNRS, 1985.
- BARBA, Eugenio. *A canoa de papel*, Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2009.
- BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola., *L'Énergie qui danse, Dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Montpellier, L'Entretemps, 2008.
- BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. *Les Cinq Continents du théâtre*, Montpellier, Deuxième époque, 2020.
- BERGSON, Henri. *O riso*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CAILLOIS, Roger. *Les Jeux et les hommes*, Gallimard, Folio Essais, 1958.

DE MARINIS, Marco. *Comprender el teatro: lineamientos de una nova teatralogía.*

Buenos Aires: Galerna, 1997.

FUGANTI, Luiz. *Corpo em devir.* In Revista Sala Preta Vol. 7, São Paulo: Editora USP, 2007.

FREIXE, Guy. *Les utopies masquées sur les scènes européennes du XXe siècle.* Montpellier: Éditions L'Entretemps, 2010.

LARROSA, Jorge. *P de Professor.* São Carlos: Pedro & João Editores, 2018.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos.* São Paulo, Editora 34, 2019.

LECOQ, Jacques. *O corpo poético. Uma pedagogia da criação teatral.* São Paulo: Editora Sesc SP, 2010

PROPP, Vladímir. *Comicidade e riso.* São Paulo: Ática, 1992.



Máscaras utilizadas no exercícios de abertura dramatúrgica e contra-máscara
(acervo pessoal)



Exercício da contra-máscara no coro em linha. (acervo pessoal)



Uso das máscaras no ensaio de A Plebe de Coriolano (acervo pessoal)

Notas

ⁱ Ana ACHCAR(Ana Lucia Martins Soares) é atriz, diretora, pesquisadora teatral e professora nos cursos de graduação e pós-graduação da Escola de Teatro da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) desde 1994. Formada na École Philippe Gaulier em 1987 -1988 em Paris, seguiu estágios de máscara no Théâtre du Soleil com Ariane Mnouchkine e na Itália com Enrico Bonavera e Donato Sartori (curso de criação de máscaras). Doutora em Teatro, é coordenadora do Programa Enfermaria do Riso onde desenvolve projeto de formação para palhaços que atuam em hospitais há 24 anos. Lidera grupo de estudos sobre a máscara (G.E.M.A.S) na universidade, realizando pesquisas sobre dramaturgia e pedagogia de atores. Tem várias publicações em revistas e livros especializados, nacionais e estrangeiros e ministra cursos e workshops de jogo de máscaras e palhaço. Como diretora, ganhou dois prêmios (Melhor Espetáculo da Tunísia na FITU e Juri Popular da Rússia no FIESTA) pelo espetáculo PalhaSOS. Como atriz, o último espetáculo As Comadres teve a supervisão artística de Ariane Mnouchkine e foi apresentado no Brasil (2019) e na França (2021). Em 2020, realizou estágio de pós-doutorado sob a direção de Béatrice Picon Vallin no CNRS-Paris. Em 2022 apresentou trabalho no Colloque Internacional *Masques et Identités Plurielles: de la reconstruction de soi aux défis de l'anthropocène* organizado por Giulia Filacanapa, Guy Freixe e Brigitte Prost na MSH Paris Nord em Paris e na Université Franche- Comté, em Besançon.

ⁱⁱ A imagem do côncavo e do convexo integra o comentário proferido por Ariane Mnouchkine acerca de uma improvisação realizada em estágio de máscara sob sua condução.

ⁱⁱⁱ O trabalho dos Sartori data do período pós-guerra (1945-1947), quando o escultor Amleto Sartori iniciou um longo período de pesquisa experimental sobre as máscaras da *Commedia dell'Arte*, seus personagens e a construção de técnicas esquecidas por mais de dois séculos. Seu filho Donato Sartori também escultor herdou um patrimônio de conhecimentos culturais, artísticos e técnicos e deu continuidade as pesquisas e aperfeiçoamento de um método de confecção de máscaras que atenda às necessidades da cena, por mais de 50 anos, fundando o Centro Maschere e Strutture Gestuali, com sede em Pádova, na Itália.

^{iv} Fundada em 1980, em Paris, a École Philippe Gaulier é uma escola de teatro cujo foco de estudo são as máscaras e o *clown*. Entre 1991 e 2002 a escola permaneceu na Inglaterra, retornando à França, em seguida. Phillippe Gaulier estudou na École International Jacques Lecoq onde foi também professor entre 1972 e 1982.

^v Os *bondrés* integram o teatro Topeng de Bali. Topeng significa “pressionada sobre o rosto”, e trata-se de um teatro de máscaras balinesas, dançado e cantado, constituído por personagens nobres (geralmente máscaras inteiras) e outros, cômicos (as meias máscaras), os *bondrés*. Os espetáculos encenam episódios históricos e míticos e os atores dançarinos alternam-se em papéis que representam as altas castas ou personagens populares. Ao mesmo tempo sério e cômico, sagrado e profano, no Topeng os aspectos satíricos não atingem sua dimensão ritualística, ao contrário, reforçam as ligações entre passado e o presente.

^{vi} A performance teatral A Plebe de Coriolano foi criada a partir das obras de William Shakespeare e Bertold Brecht, ambas intituladas Coriolano e propõe uma inversão de protagonismo, dando voz ao povo, que narra os acontecimentos ocorridos com o general romano que dá nome ao título, apresentando sua perspectiva sobre os fatos. O texto criado por Shakespeare faz parte de uma das quatro tragédias romanas do bardo, e é considerada por críticos como Harold Bloom sua peça mais política. Com base na biografia do militar Caio Marcio Coriolano, que integra “As vidas paralelas de nobres gregos e romanos”, do historiador Plutarco (séc. 1 DC), a obra retrata um momento específico dos primórdios da república (séc. 5 AC), quando o povo ganha o direito de ser representado por tribunos junto aos patrícios. A tentativa de democratização da sociedade romana

produz abalos que deixam suas tensões à mostra, fazendo de Coriolano uma tragédia social, que tem por eixo o conflito de classes, e onde se desnuda a função da fome e do ódio no exercício da política. No Coriolano reescrito por Brecht a partir da tragédia shakespeariana é possível observar a participação dos plebeus que se apresentam mais racionais, mais informados e conscientes, politicamente envolvidos na luta de classes. Assim, A plebe de Coriolano intensifica a participação do povo colocando em suas mãos a condução da narrativa que conta sobre os acontecimentos que levaram o General Caio Marcio, após vencer a guerra e dominar a cidade de Corioli, querer se eleger cônsul de Roma. Os personagens populares, invisíveis seres comuns, mulheres e homens, oferecem a partir das diferentes percepções, seus múltiplos olhares sobre o poder e os poderosos.