



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
MESTRADO EM ARTES CÊNICAS**

JÚLIA PIMENTEL MAIA PORTUGAL

**DESPIR-SE DE SI E VESTIR-SE DO OUTRO:
A PRÁTICA DO MASCARAMENTO CÊNICO COMO UM FENÔMENO
EXPANDIDO**

**São João del-Rei
2024**

JÚLIA PIMENTEL MAIA PORTUGAL

**DESPIR-SE DE SI E VESTIR-SE DO OUTRO:
A PRÁTICA DO MASCARAMENTO CÊNICO COMO UM FENÔMENO
EXPANDIDO**

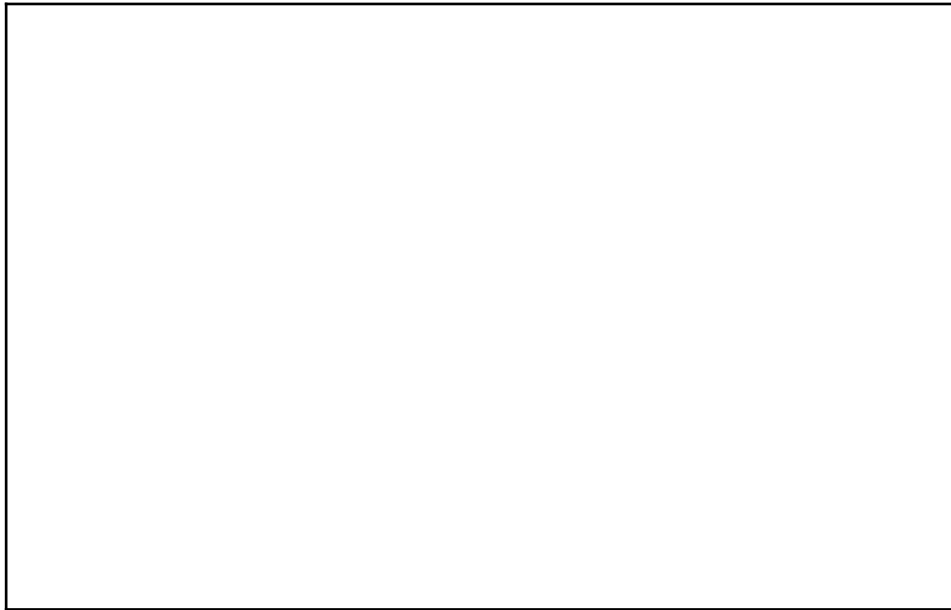
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de São João del Rei como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Linha de pesquisa: Performance, Processos e Poéticas Artísticas.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Clara Ferrer

**São João del Rei
2024**

FICHA CATALOGRÁFICA



AGRADECIMENTOS

Sempre acreditei em algo superior à nossa existência terrena, mas nunca soube exatamente o que era. Alguns chamam de Deus, outros dão milhares de outros nomes. Agradeço, primeiramente, a esse ser, essa energia ou a essa entidade metafísica que segue olhando por nós. Sei que muito da força que tenho vem da crença de que há algo maior do que a nossa ordinária existência.

Agradeço, também, aos meus pais que foram o alicerce para a construção de tudo que sou, tudo que quero ser e tudo que fui. Sem eles, eu não seria a pessoa que sou e não estaria onde estou. E, devo dizer, amo estar no lugar que ocupo e ser esse emaranhado de confusões e devaneios que fazem parte da minha essência. Obrigada por tudo e por tanto. Este trabalho é de vocês também. Sei que sem o apoio de vocês, nada disso seria possível. Gratidão é uma palavra pequena para definir tudo o que sinto sobre a presença de vocês na minha vida.

Agradeço à Gil, que aguentou meus maiores e piores surtos, que me ajudou a acreditar em mim mesma até nos momentos em que tive grandes dúvidas do que eu era capaz. Finalmente, termino essa etapa e devo dizer que se o faço com tanta tranquilidade é porque você esteve lá para segurar a minha mão quando a jornada não foi tão tranquila assim.

Agradeço a minha família, irmãos, sobrinhos, avós, amigos, professores e todos aqueles que cruzaram o meu caminho e me ajudaram a construir tudo o que faz sentido para mim.

Agradeço, por fim, à Maria Clara, por tanto carinho, paciência e apoio ao longo dessa trajetória. Sua orientação não foi como uma bússola, que aponta o caminho exato para o qual devo seguir. Foi como a orientação das estrelas, que, apenas sendo o que é e estando onde está, me mostrou os lugares aos quais quero chegar.

A todos um muitíssimo obrigada. A conclusão dessa etapa é uma soma de tudo aquilo que construímos juntos, academicamente, profissionalmente e pessoalmente. Finalizo uma etapa aqui, sabendo que é apenas o início de muitas outras.

“Tive um sonho nítido inexplicável: sonhei que brincava com o meu reflexo. Mas meu reflexo não estava num espelho, mas refletia uma outra pessoa que não eu.”

Clarice Lispector

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Máscaras de Commedia Dell'Arte. Da esquerda pra direita, de cima para baixo: Pantalone, Arlecchino, Ragonda, Capitano, Dottore, Brighella	24
Figura 2 - Meias-máscaras expressivas	26
Figura 3 - Meias-Máscaras expressivas construídas para o espetáculo "Impermanência", dirigido por Julia Portugal. Da direita para a esquerda: Bingo, Zangão e Senhora.	50
Figura 4 - cena do espetáculo "Singspiele"	60
Figura 5 - cena do espetáculo "Singspiele"	63
Figura 6 - Cena do espetáculo "Singspiele"	64
Figura 7 - Cena do espetáculo "Singspiele"	64
Figura 8 - Cena do espetáculo "50 years"	69
Figura 9 - cena do espetáculo "50 years"	70
Figura 10 - Cena do espetáculo "You & Me"	75
Figura 11 - Cena do espetáculo "You & Me"	75
Figura 12 - Cena do espetáculo "Encantado"	80
Figura 13 - Cena do espetáculo "Encantado"	80
Figura 14 - Cena do espetáculo "Encantado"	81
Figura 15 - Cena do espetáculo "Encantado"	87

RESUMO

O objetivo desta dissertação é compreender o mascaramento como um fenômeno de percepção específico. Pretende-se delimitar os códigos da linguagem das máscaras expressivas, utilizando como base a tradição das máscaras da *commedia dell'arte* bem como a metodologia sistematizada por Jacques Lecoq. Dessa forma, objetiva-se relacionar a tradição e o referencial teórico ao trabalho da companhia *Mummenschanz*, bem como aos espetáculos “*Singspiele*” de Maguy Marin e “*Encantado*” da Lia Rodrigues Companhia de Danças. Busca-se, assim, identificar possibilidades de se perceber o fenômeno do mascaramento, mesmo em espetáculos onde o objeto máscara não está presente.

Palavras-Chave: Máscaras Expressivas; Teatro de Animação; Lia Rodrigues; Maguy Marin; Mummenschanz

ABSTRACT

This dissertation aims to understand masking as a specific perception phenomenon. It is intended to limit the codes of specific mask language, using as a basis the tradition of commedia dell'arte masks as well as the methodology systematized by Jacques Lecoq. In this way, the aim is to relate it to the work of the Mummenschanz company, as well as the plays "Singspiele", by Maguy Marin, and "Enchanted", by Lia Rodrigues Dance Company. I seek to identify possibilities to notice this masking phenomenon, even in performances where the object mask is not present.

Keywords: Expressive masks; Animation theater; Lia Rodrigues; Maguy Marin; Mummenschanz

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 - OS PILARES DO MASCARAMENTO	17
1.1 Pelo direito de sonhar	17
1.2 Corpo-máscara	18
1.3 Criador e Criatura	23
1.4 O Ator-objeto	33
1.5 Despir-se de si	36
1.6 Mascarar-se sem estar mascarado	43
1.7 Dar forma ao invisível	46
1.8 A primeira pele do ator	53
CAPÍTULO 2 - MASCARAMENTOS EXPANDIDOS	56
2.1 Animar o próprio corpo	56
2.2 Máscara-fotográfica	58
2.3 Máscara-objeto	68
2.4 Máscaras Encantadas	77
CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
REFERÊNCIAS	93

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa surge de uma multiplicidade de inquietações, dúvidas e possibilidades que permeiam todo o meu percurso formativo como artista e pesquisadora. Mais do que trazer respostas, acredito que o principal motor desta dissertação seja levantar alguns questionamentos e traçar diferentes possibilidades de caminhos. Esses questionamentos, por sua vez, se iniciam simultaneamente à minha trajetória com o teatro; mais maduros após alguns anos, porém não menos obtusos. Para compreender a forma como essa pesquisa se desenrolou, conseqüentemente, acredito ser pertinente considerar de onde surgiu seu impulso.

Minha trajetória nas artes cênicas teve início com o nariz de palhaço, quando, na primeira companhia teatral da qual fiz parte, vivi minha mais prazerosa experiência de cena: dar vida a Juba. A ela eu devo uma grande parte da minha gana de fazer teatro e seguir resistindo num mundo que, às vezes, não parece muito receptivo ao cômico, ao erro e ao ridículo. Com a Juba, experimentei minha primeira grande revelação acerca do teatro de máscaras (posteriormente, descobri que não era tão grande assim): quando usava o nariz vermelho sobre meu rosto, eu desaparecia. Era eu, mas ao mesmo tempo era outro. Estava fisicamente presente, mas todos pareciam deixar de me ver. A voz daqueles que conversavam comigo se tornava mais aguda e serena - como quem fala com uma criança - e não me chamavam pelo nome dado pelos meus pais, mas sim pelo que eu escolhi para aquela persona. Continuava sendo eu, com os mesmos medos, desejos, memórias, valores, defeitos e qualidades, mas, com o nariz vermelho, permitiam que eu fizesse coisas as quais, talvez, fossem consideradas absurdas sem ele. Aceitavam isso porque, em alguma medida, sentiam que não era realmente eu quem estava ali, mas sim um ser efêmero surgindo apenas no momento em que o meu rosto se encontrava com a pequena máscara.

Essa experiência, por sua vez, não se repetia quando eu estava em um estado de interpretação sem o nariz de palhaço. Se fazia personagens como Alaíde, Julieta ou Antígona, elogiavam aquilo que julgavam como a minha capacidade de fingir ou

simular. Mesmo em estéticas realistas e/ou naturalistas nas quais se propõe conduzir a cena à ilustração do real, provocando um estado em que a plateia relacione o que assiste à própria realidade, ao final do espetáculo, todos concordam que aquilo é apenas ficção. “A personagem não é de verdade. É a Maya” (como costumam me chamar). Reconhecem como o que realmente é: uma representação. Em cena, me viam vestida de outra pessoa, mas ainda era eu. Com a máscara do palhaço, ao contrário, por alguns instantes, parecia que me enxergavam despida de mim mesma. A certeza dava lugar a uma dúvida, mesmo que fugaz. “Essa é mesmo ela?”

A partir desse ponto, percebi que me atraía mais por propostas cênicas que me permitiam desaparecer do que aquelas que davam luz à minha presença. Foi então que me interessei por outras máscaras, além do nariz de palhaço.

É importante reconhecer que o nariz do palhaço opera em um campo ligeiramente distinto das outras máscaras. Compartilho das formulações de Lecoq (2010) cujas pesquisas nos fornecem a compreensão de que o palhaço não é uma personagem. De acordo com o professor de artes cênicas, ele é, na verdade, uma expressão autêntica do próprio ridículo e das fraquezas daquele que lhe dá vida (Lecoq, 2010). É, em certa medida, uma expressão daquilo que, na vida cotidiana, escondemos ou tentamos esconder. Sob essa perspectiva, é justo considerar que não seja encarado como uma representação - já que, de fato, não é.

Em decorrência ao meu fascínio pelo teatro de máscaras, dediquei, na graduação, boa parte do meu percurso ao aprofundamento dessa estética. Iniciei meus estudos com o teatro físico, a partir da mímica corporal dramática de Etienne Decroux para, então, trabalhar com as máscaras da *Commedia Dell'arte*. Essa trajetória culminou no meu trabalho de conclusão de curso, orientado pela Prof^a Dr^a Bya Braga, em que discorro sobre a máscara como recurso pedagógico no ensino de teatro com não atores.

Tendo passado por essas experimentações com meias-máscaras da *Commedia Dell'Arte* e outras meias-máscaras expressivas confeccionadas sob encomenda, percebi que havia algo único na interpretação com esse artefato, algo que não se

repetia em algumas outras formas interpretativas. Mesmo que de modo distinto do nariz vermelho, com as máscaras expressivas também existia aquele curto lapso de tempo em que era possível ver o encantamento nos olhos da plateia. Esse fascínio muitas vezes se traduzia na mesma dúvida momentânea: “é ela mesmo?”. Assim, surgiu meu primeiro questionamento: por quê?

Por que essa experiência é tão singular do trabalho com as máscaras? Por que tinha a sensação de que, ao interpretar sem a máscara, apenas representava, mas, com ela, parecia que me tornava outrem? O que é essa força intrínseca, presente na máscara, a qual faz com que muitos espectadores aceitem tão facilmente a ideia de haver ali não aquele ser, mas uma outra pessoa? Não obtive essas respostas de imediato.

Inicialmente, a primeira hipótese levantada foi a de que esse fenômeno estava relacionado à anulação do rosto. Embora a própria máscara do palhaço cubra apenas uma pequena parte da extensão facial, ainda assim provoca uma modificação na fisionomia. É plausível considerar que essa supressão ou modificação do rosto influencie na maneira como a interpretação é conduzida no contexto do uso de máscaras.

A esse respeito, diversos pensadores e pesquisadores se debruçaram sobre o tema. Elizabeth Lopes (1991), pesquisadora, professora e diretora reconhecida por seu pioneirismo na sistematização do trabalho com máscaras no Brasil, afirmou que a máscara, ao cobrir o rosto do ator, estabelece um distanciamento entre o indivíduo e sua persona social. Esse afastamento, por sua vez, possibilita ao artista cênico o acesso a diferentes estados de presença. A autora também compara a interpretação, com a máscara, a um estado quase hipnótico, assemelhando-o a um transe, em uma abordagem mais esotérica sobre o assunto.

Da mesma forma, Ana Maria Amaral (1991) propunha pensar que, ao ocultar o rosto do ator, a máscara revela uma outra personalidade. Ao suprimir a identidade facial, a máscara despersonaliza o indivíduo de suas singularidades, transformando-o em uma representação abstrata.

A habilidade da máscara de evocar esse campo de alteridade é um conceito importante para ambas as autoras, o qual pode ser ampliado a partir das ideias de Deleuze e Guattari (1996). Por meio do conceito de “rostidade”, eles sugerem considerar o rosto (mesmo que de modo metafórico) como uma ferramenta crucial na construção da identidade. Dessa forma, ocultá-lo é também uma forma de a pessoa/ator se afastar de si mesmo.

No entanto, é importante considerar também que nem todas as abordagens a respeito do teatro de máscaras destacam a sua capacidade de, intuitivamente, distanciar o ator de sua própria identidade. Para Lecoq (2010), a essência do trabalho com máscaras reside primariamente na expressão corporal. O professor propunha pensar em uma abordagem centrada na estrutura corporal, onde cada movimento do corpo objetiva dar vida à máscara. Esses movimentos, por sua vez, devem ser precisos e ritmados, delineando eixos, posturas e atitudes extracotidianas ao personagem, conferindo ao ator outras possibilidades de estar no mundo, mesmo que de forma menos intuitiva e mais objetiva.

Sob essa perspectiva, pesquisadores como Tiche Vianna (2017), Felisberto Sabino da Costa (2017) e Fernando Linares (2011) dedicaram-se a sistematização do trabalho com as máscaras, explorando o conceito de alteridade instigado pelo objeto a partir do seu efeito dilatador do corpo e sua influência na dinâmica do movimento. A partir dessas propostas, é possível compreender de maneira mais aprofundada a capacidade da máscara de tornar o ator outra persona, distinta de si mesmo.

Considerando isso, do ponto de vista do trabalho do ator, eu tinha possíveis respostas para alguns dos questionamentos anteriores. Apesar disso, ainda restavam dúvidas quanto à percepção do público. Surgiram, então, novos questionamentos: o que dizer do fascínio provocado pelo mascaramento? Esse fascínio é gerado apenas pela ocultação do rosto? Se não, é possível alcançar esse mesmo efeito, ou similar, em outras propostas estéticas em que o ator está com o rosto exposto? Assim se iniciou a trajetória dessa pesquisa.

Essa trajetória se inicia a partir da seguinte premissa: o mascaramento é o fenômeno o qual se manifesta no instante em que surge o encantamento causado

pela máscara; naquele momento em que a plateia parece acreditar (ou duvidar, a depender do ponto de vista) no que está vendo. Esse fascínio, por sua vez, não é inerente ao uso de qualquer máscara. Em uma festa a fantasia, no carnaval, até mesmo em um assalto, ou em qualquer situação em que o indivíduo, por qualquer motivo, cobre o próprio rosto com uma máscara, não ocorre esse encantamento. Mesmo com o uso de máscaras exclusivamente cênicas, como as expressivas, é possível que, a depender da forma como a interpretação seja conduzida pelo ator, exista um distanciamento que impeça a plateia de entrar verdadeiramente no jogo. Nesse sentido, para traçar rotas possíveis a fim de elucidar os questionamentos anteriores, é necessário compreender a natureza do fenômeno do mascaramento e como ele se manifesta. A partir daí, é plausível vislumbrar uma possibilidade de caminho para o questionamento principal: como se apresentam as práticas do mascaramento cênico, em uma perspectiva expandida, para além do uso da máscara-objeto, no trabalho artístico do grupo *Mummenschanz*, no espetáculo “*Singspiele*” de Maguy Marin e no espetáculo “*Encantado*” da Lia Rodrigues Companhia de Danças?

Dito isto, para conceber o mascaramento como um fenômeno em si, propõe-se, no primeiro capítulo, realizar uma revisão bibliográfica. Seu objetivo é identificar os princípios comuns da interpretação com a máscara, utilizando a linguagem das máscaras expressivas como alicerce, a fim de compreender seus códigos e regras. A partir daí, delimitaremos as bases do mascaramento sobre as quais nos concentraremos. É importante ressaltar que esses princípios são delineados a partir de um recorte específico, em grande parte derivado das linhas de pesquisa que se desenvolvem a partir das abordagens de Jacques Copeau (1879-1949) e Jacques Lecoq (1921-1999).

No capítulo posterior, utilizaremos como objeto de estudo os espetáculos “*Singspiele*”, de Maguy Marin, o trabalho da companhia “*Mummenschanz*” e o espetáculo “*Encantado*”, da Lia Rodrigues Companhia de Danças. Inicialmente, a partir de *Singspiele* e da *Mummenschanz*, faremos uma análise das obras a fim de diagnosticar esses princípios comuns ao mascaramento e suas reverberações em propostas que fazem o uso de outras máscaras, distintas das expressivas.

Em *Singspiele*, espetáculo concebido pela coreógrafa Maguy Marin, o bailarino utiliza um bloco de fotografias que cobre seu rosto, permitindo-lhe transitar entre diversas faces. Há alguns pontos a serem considerados acerca disso. O primeiro deles diz respeito à presença de imagens de figuras humanas, diferente das máscaras expressivas que possuem formas, curvas e traços ambíguos e exagerados, os quais, ainda que caracterizem um rosto, acentuam o grotesco. O segundo é a bidimensionalidade, uma vez que as máscaras são, na verdade, folhas presas sob o rosto do ator.

Já no trabalho da Companhia Mummenschanz, surge uma outra proposta a ser analisada: agora, não são mais outros rostos que cobrem o rosto do ator, como ocorre com as máscaras expressivas e em *Singspiele*, mas sim objetos quaisquer, como um violino, papel higiênico e garrafas. Ainda que os artistas busquem estimular uma pareidolia na construção de suas máscaras-objetos, fazendo com que o espectador reconheça curvas, formas e imagens que se assemelhem a uma boca ou olhos, é importante perceber que não representam rostos de forma objetiva.

A partir da análise desses trabalhos, utilizando como elementos norteadores os princípios básicos estabelecidos, é possível compreender melhor a natureza do mascaramento em um plano geral, sem se restringir aos aspectos técnicos e específicos da manipulação das máscaras expressivas.

Então, por fim, em “*Encantado*”, estabeleceremos uma possibilidade de diálogo entre o espetáculo, que não faz uso de máscaras, e o fenômeno do mascaramento. Na obra de Rodrigues, os bailarinos manipulam uma série de tecidos e transformam-se em personagens diferentes diante dos olhos da plateia, ainda que na maior parte do tempo seus rostos estejam expostos. Dessa forma, é possível propor uma reflexão sobre um possível mascaramento expandido, que não está vinculado necessariamente ao uso de máscaras.

CAPÍTULO 1 - OS PILARES DO MASCARAMENTO

“A arte existe porque a vida não basta”
Ferreira Gullar

1.1 Pelo direito de sonhar

A frase que ilustra a epígrafe deste capítulo é bastante conhecida e difundida, tanto entre aqueles que produzem arte quanto entre aqueles que se dizem apenas apreciadores. Já se tornou um clichê, mas, ainda assim, não perde sua força poética. Ouvi-a pela primeira vez na voz de uma antiga professora, em uma aula de Literatura. Lembro-me de ter pensado que fazia sentido, apesar de, racionalmente, não saber com exatidão qual sentido era esse. Afinal, por que a vida não basta? O que significaria não bastar? Não sabia, mas intuitivamente concordava: a vida não basta.

Peguei-me refletindo sobre a frase de Ferreira Gullar alguns anos depois, já na posição de professora. Ministrava um curso livre de Teatro para uma turma só de mulheres e, após algumas semanas introdutórias, haja visto que a maioria delas não possuía contato prévio com teatro, resolvi propor um exercício de máscara neutra: o despertar¹, de Jacques Lecoq. Muitas foram as impressões e sensações enumeradas por elas após a experiência, mas uma frase em específico me chamou a atenção: *foi como se eu estivesse em um sonho. Nada era real.*

Estar em um sonho me parece um impulso natural e quase instintivo do ser humano. Não por acaso, esse é um dos significados da palavra “sonhar”: desejar algo intensamente. Ao mesmo tempo, a palavra “sonho”, em seu significado onírico, se estabelece semanticamente contrária à palavra “realidade”: estar em um sonho é estar em um lugar que não existe concretamente, em uma realidade que há

¹ O despertar é um exercício desenvolvido por Jacques Lecoq (1921-1999) a partir do uso da máscara neutra. A indicação dada pelo condutor é que o aluno “acorde” pela primeira vez. O exercício é descrito no livro “O corpo poético” (2010)

diferentes possibilidades de se viver, diferentes possibilidades de ser, com outras cores, formas, pessoas, cheiros, sons e sabores que extrapolam os limites da vida cotidiana.

A luz disso, proponho iniciar as reflexões, que serão desenvolvidas nas páginas seguintes, por meio de uma associação entre o teatro de máscaras e o sonho. Enquanto algumas estéticas teatrais se empenham em reproduzir a vida humana de forma verossímil, objetiva e racional, o teatro de máscaras se posiciona de forma diametralmente oposta: ele integra uma busca por uma expressão teatral mais visual e evocativa, que transcende as fronteiras e limitações da realidade concreta e adentra em territórios fantásticos e imaginários (Parente, 2005).

A linguagem da máscara, é preciso dizer, é a linguagem da ilusão, da metamorfose, ela transforma o indivíduo em criatura², em símbolo³, com a intenção de apresentar uma nova realidade. O mascaramento, como recurso estético, nos transporta para uma realidade alternativa, uma vida assumidamente cênica, já que, como bem dito por Ferreira Gullar, esta, em que vivemos, não basta. A máscara, assim como o sonho, é efêmera e transcendental. Nisso reside sua força: é uma ode pelo direito de sonhar.

1.2 Corpo-máscara

O ato de se mascarar, inicialmente, nos remete à essência do fazer teatral: é uma busca por ser (ou representar) o outro, por criar a ilusão, por estabelecer uma realidade ficcional que existe apenas no aqui-agora do espaço-tempo onde o fenômeno do teatro se manifesta. É um impulso natural do ser humano que, de acordo com Chacra (2010), tem início já na infância, período em que por meio das brincadeiras de “faz de conta”, a criança é capaz de fazer ligações entre a realidade e o seu imaginário em um processo de representação que a auxilia na compreensão

² Nos subcapítulos que se seguem, as ideias de “criatura” e “ilusão” serão abordadas com mais detalhes.

³ No subcapítulo “Dar forma ao invisível” do presente capítulo, discutiremos mais profundamente sobre o conceito de símbolo aqui utilizado.

do mundo a sua volta, suas normas, seus códigos e suas possibilidades. Assim como a criança, que finge ser super-heroína, médica, cozinheira e tudo aquilo que sua fantasia lhe permitir ser, a máscara apresenta a possibilidade de, ludicamente, o indivíduo (de qualquer idade), deixar de ser ele mesmo e transformar-se em outrem.

Pensar no ato de mascarar-se nos leva a refletir acerca do campo de alteridade que é próprio de sua dinâmica: a máscara apresenta o duplo de quem a veste. O ator, ao colocar um outro rosto sobre o seu e se permitir ser contaminado pelo jogo que ele propõe, passa a experimentar novas possibilidades corporais, gestuais e vocais diferentes daquelas que lhe são cotidianas, provocadas pela imagem desse objeto. Tendo isto em vista, o imaginário adquire função primordial. É um processo que, de acordo com Ana Maria Amaral, (1996, p. 20), “tem ligação com o mundo da fantasia infantil e com o pensamento poético do adulto”. A máscara, como representação simbólica, exige um processo interpretativo lúdico, que se afasta de uma lógica estritamente racional. Por ser objeto, seus códigos não se apresentam de forma explícita, por isso o ato de observá-la e jogar a partir dela é sempre um exercício contínuo de geração criativa.

Apesar da dimensão lúdica inerente ao mascaramento, é preciso compreender que o ato de se mascarar possui implicações bastantes objetivas: o ator, ao ter seu rosto coberto, perde um de seus principais recursos de expressão.

Em nossa vida cotidiana, é natural sermos dependentes do nosso rosto como veículo expressivo. Quando queremos demonstrar alegria, sorrimos, se estamos bravos, franzimos o cenho, ao sermos incomodados por alguém, reviramos os olhos. De um modo geral, nossas expressões faciais tem uma importância considerável na forma como estabelecemos a nossa comunicação. Ao perder esse meio, o ator é obrigado a transferir essa expressividade, antes subordinada ao rosto, para todo o seu aparato corporal.

De acordo com Lopes (1991), a anulação do rosto é também a revelação do corpo que passa a receber sobre si um olhar que antes, talvez, não estivesse tão atento. A pesquisadora propõe pensar na máscara como uma lupa, que amplia a percepção da plateia sobre toda a movimentação e gestualidade corporal daquele que a utiliza,

por menores que sejam (Lopes, 1991). Nisso reside sua potência pedagógica para a formação de atores: ao perder seu rosto, o ator adquire uma consciência aguçada de que possui um corpo, que se torna seu único veículo de expressão disponível. Isso desperta sua atenção para a gestualidade própria, levando-o a buscar movimentos, gestos e ações mais precisos, objetivos, econômicos e expressivos.

Essa alteração da dinâmica corporal imposta pela máscara, é preciso reiterar, se dá primordialmente no campo da alteridade. É preciso estabelecer um outro ritmo, outro peso, outra velocidade, outra fluência diferente daquelas que são particulares e cotidianas do ator que se mascara. Isso ocorre à medida que ela apresenta um outro ser substancialmente diferente daquele que está por debaixo da máscara. Segundo Amaral (1991, p. 278) a máscara “é sempre metamorfose. [...] ao eliminar a pessoa do ator revela, imediatamente, um personagem.”

Nessa lógica, o corpo do ator em máscara se caracteriza pela sua artificialidade⁴, a medida em que, conforme Linares (2011) ressalta, é um corpo essencialmente cênico e extracotidiano. Interpretar com a máscara, nesse sentido, exige uma técnica corporal codificada e um grande emprego de energia psicofísica. Há de se considerar, nessa situação, o conceito de energia atribuído por Eugenio Barba (1995): ter energia é estar em ação, em estado de trabalho. A interpretação com a máscara apenas se torna orgânica a partir do momento em que todo o corpo está em movimento, empenhado na composição.

Por efeito disso, é preciso considerar que apenas pôr uma máscara sobre o próprio rosto (seja ela qual for) não é suficiente para configurar um processo interpretativo eficiente. Para dar vida ao personagem mascarado, de fato, é preciso que o corpo inteiro se torne máscara. Conforme propõe Fernando Linares (2011) em suas práticas pedagógicas, é preciso que a máscara se torne uma segunda natureza do ator, de maneira que este se contamine pelo objeto e o objeto se contamine por ele. Esse processo de troca provoca alterações físicas, imagéticas e cognitivas no ator, e possibilita a constituição daquilo que podemos chamar de "corpo-máscara",

⁴ A artificialidade reside no fato de que este corpo é “não-natural” produzido pelo indivíduo, que adquire a posição de artífice.

conforme estabelecido por Duarte (2017). Para isso, o movimento se torna primordial. De acordo com Ana Maria Amaral:

O movimento é o que determina um personagem, é o que lhe confere vida e animação. A magia de uma cena ou espetáculo é o resultado da mistura de elementos provocados pelo movimento, em relação a sua forma, ao seu material, a sua leveza, ao seu peso, suas articulações etc. (Amaral, 1996, p. 247).

É preciso compreender, todavia, o movimento sobretudo como uma dinâmica e não apenas o simples deslocamento do corpo de um ponto a outro, conforme nos aponta Jacques Lecoq (2010). O pedagogo, em sua metodologia de ensino de teatro, constata que, para que a interpretação com a máscara se torne crível, é necessário primordialmente uma busca pela dinâmica do movimento, e não apenas sua forma ou seu deslocamento. Quando Lecoq propõe que o ator, com a máscara neutra, represente o fogo, por exemplo, o que se busca não é a simples ilustração do elemento ou sua interpretação psicológica. Nesses casos, a máscara não funciona, nos traz a sensação de que “descola” do rosto do ator. Objetiva-se, na verdade, que o ator se torne o fogo, a partir do entendimento de sua dinâmica interna.

A compreensão da dinâmica do movimento é a compreensão dos seus parâmetros: velocidade, peso, ritmo e espacialidade. Para atingir tal objetivo, Lecoq propõe que se faça a leitura da vida a partir de um “corpo mímico” (Lecoq, 2010), isto é, a partir da compreensão dinâmica de tudo o que nos rodeia, até mesmo aquilo que, por natureza, é estático. Segundo o teatrólogo, “não podemos ver nem a forma nem o movimento de uma cor, porém a emoção que ela nos dá pode nos colocar em movimento, em moção, até mesmo em emoção” (Lecoq, 2010, p. 83). Nesse processo, é preciso estabelecer os ritmos, espaços e as forças dos objetos, sejam eles móveis ou imóveis, em um processo que não tem a ver puramente com a sua representação imagética. Representar uma árvore, por exemplo, não significa ilustrar suas raízes, caule, galhos e folhas a partir de formas e curvas do próprio corpo, e sim compreender a dinâmica do enraizamento, da verticalidade ou da velocidade com a qual as folhas se movem ao serem atingidas pelo vento.

O processo de representar com uma máscara perpassa por esse entendimento, uma vez que colocá-la em movimento não é apenas mover-se com ela sobre seu rosto, e sim compreender o tónus que ela exige, seus eixos, ritmos, equilíbrios e desequilíbrios. Entender como o movimento funciona é, sobretudo, entender como a natureza se desenrola dinamicamente. A partir dessa compreensão, é possível criar a ilusão de vida em um objeto inanimado por intermédio do movimento, quando este entra em interação com o ator. Isso só é possível quando, ao olhar para o ator mascarado, não se veja um indivíduo com um adorno sobre seu rosto e sim uma estrutura uniforme, orgânica que provoca a sensação da presença de um outro ser vivo no palco, o qual, por sua vez, não é o ator, propriamente dito, mas também não é apenas a máscara: é o encontro de ambos. É a estruturação de um corpo-máscara.

O conceito de corpo-máscara é de extrema importância para o entendimento aprofundado do mascaramento como fenômeno. Através dele, é possível estabelecer uma compreensão mais abrangente da relação entre o ator e a máscara, que vai além do mero uso físico do objeto. Essa relação implica em uma transformação completa do corpo do ator, que se torna uma extensão do próprio objeto em seu rosto, resultando em uma fusão entre o objeto e o indivíduo, que, por sua vez, se converte também em uma espécie de objeto em movimento.

Dentro desse contexto, a interdependência entre o corpo e a máscara se revela como um elemento crucial. É preciso que o ator se adapte à máscara, explorando sua dinâmica, ritmos, espacialidades, equilíbrios, de modo a eliminar qualquer distinção entre o corpo e a máscara que encobre seu rosto. O objetivo é alcançar uma unidade coesa em que a máscara e o corpo de quem a veste se tornem uma estrutura única em cena.

Vale reiterar que o processo de construção desse corpo-máscara implica também em um afastamento da corporalidade cotidiana do ator. Conforme Amaral (2002, p. 47) aponta: “colocar o rosto na máscara significa sair de si, entrar no desconhecido”. Nesse processo, ocorre uma transição daquilo que é característico da vida cotidiana para uma vida especificamente dramática, em uma teatralidade conscientemente assumida. Não se busca a mera imitação da vida e seus códigos e regras, mas sim

a criação de uma realidade essencialmente ficcional. A partir disso, o espectador testemunha, diante de seus olhos, a manifestação de um outro ser, dotado de formas, ritmos e regras distintas, permitindo-lhe acessar, na efemeridade daquele momento, uma realidade que rompe com as leis naturais tais quais se conhecem.

Nesse processo, duas dimensões devem ser consideradas: a construção corporal do ator e a percepção do espectador. A construção do corpo-máscara, sob a perspectiva do trabalho *atoral*, envolve uma minuciosa investigação corporal na qual os resultados se manifestam a partir do momento em que o espectador vê diante de si uma entidade que não é mais a figura individual do ator. Segundo Balardim (2015):

A máscara, posta em jogo, modela um novo corpo, criando uma nova visão sobre o ser que a porta e sobre sua relação com o ambiente circundante. [...] Dir-se-ia, igualmente, que o "mascaramento" do corpo sublinha a aquisição de novos poderes, uma vez que o objeto apresenta-se como instrumento de metamorfose. A imagem constituída pelo novo ser é tão real quanto o corpo que abriga a máscara (Balardim, 2015, p. 140).

Nesse sentido, tanto a técnica corporal empregada, quanto a percepção da presença de uma entidade corpo-máscara são aspectos fundamentais que devem ser explorados ao abordarmos o tema do mascaramento.

1.3 Criador e Criatura

É possível que ao ouvir sobre a máscara como artefato cênico, as primeiras imagens evocadas em nossa mente sejam as das máscaras da *Commedia Dell'Arte*. É possível que se pense, também, nas máscaras neutras, popularizadas por Jacques Lecoq, ou máscaras e meias-máscaras expressivas no geral.

Figura 1 - Máscaras de Commedia Dell'Arte. Da esquerda pra direita, de cima para baixo: Pantalone, Arlecchino, Ragonda, Capitano, Dottore, Brighella



Fonte: acervo pessoal de Júlia Portugal.

No contexto da linguagem teatral das máscaras, é coerente abordar a *Commedia Dell'Arte* antes de contemplar as transformações, modificações e potencialidades do ato de mascarar-se, uma vez que essa forma teatral estabeleceu parâmetros fundamentais que perduram até os dias atuais na linguagem do mascaramento cênico.

Os personagens da comédia italiana evocavam, sobretudo, arquétipos presentes no imaginário popular de seu tempo: para além de apenas indivíduos, representavam também um conjunto de ideias pré-concebidas. *Pantalone*, por exemplo, com suas linhas protuberantes nas sobrancelhas e bochechas e o nariz comprido que aponta em direção ao chão, nos remete, para além de uma pessoa específica, à velhice e à mesquinhez.

Pertencente à classe dos patrões, ou *Vecchi*⁵, *Pantalone* representava os comerciantes decadentes de Veneza, marcado pela luxúria e a avareza. Da mesma forma, *Capitano* era o arquétipo dos soldados e *Dottore* a representação do homem intelectual e pedante (Lopes, 1991). De acordo com Viana (2017), as máscaras da

⁵ Os personagens da *Commedia dell'Arte* são classificados em 3 grupos: os *Vecchi*, geralmente velhos, burgueses e pertencentes à uma classe social mais abastada. Eram também patrões dos *Zannis*, o segundo grupo, de classe social mais baixa e, por isso, servos. Por fim, os *Innamorati* eram o terceiro grupo. Não usavam máscaras e representavam um casal apaixonado, cujo objetivo era se casar. (POSTAL, 2011)

Commedia Dell'Arte se caracterizam por representarem características comuns à determinadas categorias sociais, e não um indivíduo em suas singularidades

Todos os personagens da *Commedia Dell'Arte*, é preciso dizer, possuem regras fixas de conduta inscritas em suas máscaras. As formas, volumes, curvas e cores da máscara são signos importantes a serem levados em consideração para a estruturação da personagem.

Apesar de as máscaras da *Commedia Dell'Arte* possuírem regras mais rígidas, seus códigos de interpretação dialogam com aqueles das máscaras e meias máscaras expressivas no geral. Assim como as da comédia italiana, as máscaras expressivas impõem uma série de atitudes e status corporais em quem as veste, uma vez que possuem grandes linhas de uma personagem. Em sua metodologia, Lecoq (2010) propunha que, para compor a dinâmica do personagem em máscara, os atores observassem as linhas de forças contidas em sua imagem. A partir delas, seria possível estabelecer uma estrutura de base que pudesse guiar as ações, gestos e movimentações de cada personagem. Dessa forma, é possível perceber que diferentes máscaras se comportam de diferentes maneiras e, conseqüentemente, reagem de forma distinta em diversas situações. Segundo a Professora Dr^a Mariana Muniz:

Uma máscara pode fazer uma determinada série de coisas e outras não, porque estas últimas talvez sejam próprias de outra máscara. Isso que a princípio pode parecer redutor é, na verdade uma grande libertação. O limite estabelece territórios e fronteiras que podem ser testados e ampliados dando base à experimentação (Muniz, p. 29. 2015).

Figura 2 - Meias-máscaras expressivas



Fonte: acervo pessoal de Júlia Portugal.

Todas essas máscaras, ainda que possuam suas particularidades, se vinculam a uma mesma tradição com alguns princípios comuns a elas. Se, por um lado, as máscaras neutras se divergem das máscaras da *Commedia Dell'Arte* e das máscaras e meias-máscaras expressivas a medida em que não evocam tipos e arquétipos específicos, elas se aproximam a partir da perspectiva de que todas consistem em um outro rosto que se coloca sobre o rosto do ator, modificando a fisicalidade do artista. A expressividade facial contida na imagem desses objetos é um motor importante para conduzir seu jogo cênico.

Há de se considerar, nesse sentido, que uma máscara neutra não é inexpressiva. Na realidade, esta é a sua expressão: a neutralidade. Uma máscara neutra é, por definição, simétrica, sem um estado de ânimo bem definido e nos remete a uma condição de equilíbrio e calma (Lecoq, 2010). Ao vestir-se com a máscara neutra, esta é a busca do ator: por um estado corporal de equilíbrio e economia de gestos.

As máscaras e meias-máscaras expressivas, bem como as máscaras da *Commedia Dell'arte*, por sua vez, apresentam a energia dos arquétipos: representam aspectos

básicos do comportamento humano, conforme estabelecido por Viana (2017). Se cada ator, ao vestir a máscara de um *Capitano*, por exemplo, traz camadas diferentes e sua própria interpretação da personagem, ao mesmo tempo, a imagem desta figura (marcada pelas sobrancelhas cerradas e o grande nariz fático) evoca um ar soberba que deve se manifestar em maior ou menor grau, independente de quem esteja por trás dele. A máscara perde a sua organicidade quando aquele que se mascara ignora suas propostas arquetípicas, uma vez que se perde a unidade entre a imagem presente no rosto do ator e a forma como ele se apresenta. Nesse caso, a máscara torna-se um simples adorno, uma vez que não há a estruturação de um corpo-máscara uniforme.

É importante reiterar que a força arquetípica contida na máscara não significa um engessamento, afinal, isso a despiria de profundidade. A partir do momento em que as máscaras possuem formas, volumes, curvas, é possível que adquiram expressões diferentes à medida que são vistas em posições diferentes. A esse fenômeno, Lecoq (2011) chama de contra-máscara. De acordo com o pedagogo, uma boa máscara possui nuances que possibilitam diferentes curvas dramáticas, caso contrário, em algum momento ela deixaria de ter algo a dizer. Uma máscara engessada em uma única expressão seria uma máscara morta.

Nesse sentido, é possível perceber o principal código que permeia a tradição das máscaras expressivas e que desempenha um papel indispensável na configuração do corpo-máscara, abordado previamente: a transposição. No processo de construção do corpo-máscara, a investigação corporal do ator transita pelo entendimento de que é necessário transpor as características inerentes ao objeto, incorporando-as ao próprio corpo. Tal processo mostra-se tanto objetivo, uma vez que a máscara evoca tipos específicos, quanto subjetivo, pois a transposição das curvas, linhas, cores, volumes e expressões presentes na máscara exige um exercício interpretativo do objeto que se conecta ao imaginário do ator, suas referências e vivências pessoais. De acordo com Cavalcante (2010):

Assim, cabe ao ator resolver a equação que este lhe apresenta a partir de sua materialidade, quais sejam peso, volume, forma, centro de gravidade, tipo de material do qual é feito e, a partir desses dados, imprimir-lhe uma função cênica metafórica e poética (p. 159).

Dessa forma, cabe ao atuante atribuir sentidos ao objeto máscara em um processo que Duarte (2017) afirma possibilitar a criação de uma “materialidade do imaginário”. Segundo o pesquisador:

o objeto máscara, pode ser percebido como uma estrutura com fissuras, lacunas significativas por onde se alojam as subjetividades interpretativas do sujeito [...] portanto bastando ao homem realizar a interpretação subjetiva dele para si e para o outro, assim, entendemos que a máscara, como objeto, é um instrumento de comunicação, e em uma montagem cênica, vemos que enquanto meio de comunicação ela interconecta receptores e atuantes, ao mesmo tempo em que cria para o ator uma ponte correlata entre o seu corpo e sua potência criativa. Dessa maneira a máscara possibilita, por meio de suas lacunas interpretativas, a criação de uma materialidade do imaginário, que pode ser inscrita no corpo ao mesmo tempo em que dá luz a cultura nativa do atuante na sua fisicalidade (Duarte, 2017, p. 15).

A transposição é um requisito essencial para o mascaramento e, quando realizada de forma eficaz, é responsável pela estruturação de um corpo-máscara uniforme e orgânico. Esse processo está intimamente ligado ao imaginário do ator, que ao se relacionar com a máscara, deve atribuir uma série de significados e sentidos a ela.

O primeiro estágio desse processo de transposição consiste na observação, em que o ator deve examinar cuidadosamente as formas, volumes e curvas da máscara. Trata-se de uma etapa preliminar que, no entanto, não deve restringir o comportamento do ator ou torná-lo engessado. De acordo com Linares (2010) é fundamental que o ator evite estabelecer rotas, formas e comportamentos fixos pré-determinados, mas sim adote um estado de escuta e intuição, sempre ancorado no aqui-agora. Portanto, trata-se de um diagnóstico preliminar do que a máscara representa e não do que ela se tornará ao entrar em contato com seu próprio rosto.

Essa etapa inicial tem como propósito preparar o ator para, ao colocar a máscara em seu rosto, estar pronto e receptivo para ser conduzido por ela e suas características arquetípicas, viabilizando, dessa maneira, a exploração prática de diversas maneiras de agir e reagir. Dessa forma:

imaginar, ao observar uma máscara, se configura como a construção de uma estratégia provisória e elaborada apenas o necessário para poder preparar o terreno para um bom início de trabalho, pois o mesmo irá se construindo no calor do próprio jogar (Linares, 2010, p. 142).

A análise ativa e engajada do objeto e sua significação, nesse contexto, deve culminar em uma experimentação prática, na qual o ator deve corporificar os elementos essenciais daquela máscara, construindo aquilo que chamamos de “eixo”, como estabelecido por Linares (2010). Essa materialização tem seu início no plano conceitual, a partir da observação do objeto, porém sua concretização se dá apenas na prática, quando o ator busca apreender, de forma física, as imagens e sensações evocadas pela máscara em contato com seu próprio corpo.

A elaboração desse eixo corporal, a partir da experimentação prática, resulta na configuração das atitudes e comportamentos da personagem mascarada, tendo como ponto de partida a transformação do corpo do ator a partir de seu tronco (Barba, 1995). É fundamental que essas atitudes sejam assimiladas pelo artista de modo a adquirirem organicidade e fluidez, evitando qualquer caráter puramente mecânico. Assim, a partir de um estado de escuta, disponibilidade e prontidão apurados, o ator ou atriz deve se permitir ser guiado pelo objeto, suas sensações, imagens e estímulos, adotando uma postura que não se baseia na racionalização do processo, mas sim em uma espécie de intuição física, pautada principalmente na liberação de seus impulsos corporais a partir das imagens que a máscara evoca.

Essa transformação corporal resultante do uso da máscara torna-se evidente ao analisarmos o emprego das máscaras da *Commedia Dell'Arte*. Em sua tese de doutorado, Elizabeth Lopes (1991) descreve o processo de desenvolvimento dos eixos e posturas corporais de um *Arlecchino*, demonstrando com clareza a transposição das sugestões da máscara para o corpo do ator.

A máscara do *Arlecchino* apresenta características marcantes, embora alguns detalhes possam variar conforme o artesão responsável. Através da Figura 1 (p. 25) deste capítulo, é possível observar algumas particularidades da personagem: inicialmente, nota-se as sobrancelhas elevadas, conferindo à figura um olhar quase esbugalhado. Essas formas criam, a princípio, uma expressão que poderíamos

identificar como surpresa ou espanto. No entanto, em conjunto com as bochechas proeminentes, essa expressão de surpresa adquire um caráter de dissimulação, com uma nuance irônica. As curvaturas da região onde seria a boca reforçam essa imagem, revelando um sorriso quase escondido, mas perceptível. Através de uma análise associativa, pode-se perceber que a configuração das expressões faciais da máscara evoca a imagem de um primata ou marsupial, sugerindo um ideal de velocidade, leveza e, acima de tudo, prontidão.

É necessário enfatizar que esse processo de análise, baseado na observação, também envolve uma perspectiva subjetiva, o que significa que atores diferentes podem ter interpretações distintas e imagens diversas evocadas em suas mentes a partir da observação. No entanto, existem características, eixos, comportamentos e atitudes recorrentes na construção corporal de cada máscara, independentemente de quem a utiliza, que caracterizam a energia intrínseca de cada personagem.

Ao trabalhar com a máscara de *Arlecchino*, Lopes (1991) destaca algumas características relevantes relacionadas à construção das atitudes corporais da personagem: os braços permanecem soltos, prontos para se moverem a qualquer momento, assim como as pernas que são trabalhadas em posição de *pliê*, funcionando como molas. Essa corporalidade proporciona ao atuante um estado de prontidão para saltar ou abaixar-se a qualquer instante. Da mesma forma, os pés são posicionados em uma situação de desequilíbrio que transmite urgência, uma sensação de estar pronto para fugir a qualquer momento. Essa construção está relacionada à imagem de dissimulação do personagem, pois como um trapaceiro, ele sabe que pode ser confrontado a qualquer momento, sendo sua primeira reação sempre a fuga. No entanto, sua característica corporal mais marcante reside no movimento da pélvis, de onde emana toda a movimentação da personagem. Suas ações possuem um impulso quase sexual, representando um servo que está constantemente tentando satisfazer necessidades básicas, sejam elas relacionadas à fome, finanças ou aspectos eróticos, o que lhe traz um ar de malícia primitivo que se integra com toda a construção anterior.

É possível identificar nesse processo uma retroalimentação entre a imagem da máscara e a construção corporal do ator, em que a máscara confere significados ao

corpo do ator ou atriz, ao mesmo tempo em que o corpo dele atribui significados à máscara. Quando o artista é capaz de incorporar uma série de atitudes, gestos, comportamentos e vocalidades específicos e orgânicos em seu corpo, este se torna uma extensão da própria máscara, resultando em uma figura única: o corpo-máscara. Nesse momento, a presença objetiva do ator em cena dá lugar a uma outra entidade que aparenta possuir vida própria. Essa entidade, por sua vez, causa no espectador a sensação de que um outro indivíduo se manifesta diante de si, graças a perda do referencial da figura objetiva do ator em cena. É o fenômeno que chamamos de “animação”.

Derivado do latim, o substantivo “anima” é frequentemente reproduzido como “alma” em uma tradução literal a partir de sua língua matriz. Em algumas correntes da Psicologia, entende-se a “anima”, conceitualmente, como parte da psique e do inconsciente do ser humano. A partir dela, encontramos a palavra “animar”, sua variação verbal, cujo significado encontrado nos mais diversos dicionários é, em um desdobramento semanticamente óbvio, “dar vida” ou “dar alma a”. O processo de estruturação de um corpo-máscara é, também, o processo de animar a máscara, de dar-lhe vida para que deixemos de ver o ator por baixo dela.

O processo de animação da máscara parte de uma perspectiva comum: observa-se, em cena, não apenas atores com os rostos cobertos, mas sim o surgimento de entidades distintas daquilo que é natural e cotidiano do ser humano. Esses seres desprovidos de uma das características mais significativas da humanidade - o rosto - nos expõem a sensação de que possuem vida e experimentam emoções variadas.

É por meio do movimento articulado do ator usando a máscara (seja ela qual for), da construção de seus eixos, comportamentos e atitudes, que a imagem do ser mascarado se transforma em algo além de um indivíduo portando um adereço sobre seu rosto. Segundo Amaral (1996) a corporeidade assume papel central nesse processo, haja visto que a animação é a energia ativada pelo movimento; impulsionada por ela, a matéria aparenta se volatizar, permitindo que o enigmático se manifeste por meio dela.

O ator em máscara, como resultado, desempenha um papel duplo: é, simultaneamente, criador e criatura. Na qualidade de criador, assume a tarefa de construir uma corporalidade extracotidiana, explorando e definindo ritmos, velocidades e fluências da movimentação, bem como os eixos corporais propostos pela máscara, a fim de estruturar um corpo que é uma extensão do objeto sobre seu rosto. No entanto, é como criatura que o ator se revela quando é observado por alguém externo a ele.

Nesse cenário, as máscaras expressivas se caracterizam por induzir a um deslocamento da realidade. Mesmo que a máscara represente um rosto humano, com suas curvas, formas e características particulares, é preciso considerar que, por ser objeto, ela não é uma imitação fiel da fisionomia humana: ela possui traços de exagero, do grotesco e da fantasia. Ao utilizá-las em cena, o objetivo não é reproduzir de forma precisa o rosto humano com todas as suas marcas intrínsecas, uma vez que o próprio rosto já desempenha essa função por si só, tornando o uso da máscara redundante. O ato de cobrir o rosto é também uma busca por criar formas novas, que não existem na natureza ou não fazem parte do nosso cotidiano habitual (Parente, 2005). É nesse aspecto que reside a força estética do mascaramento: na magia de testemunhar a criatura ganhando vida, na manifestação daquilo que Amaral (1996) alinha de “enigmático”: aquilo que está além da nossa compreensão cotidiana da existência.

Essa qualidade enigmática constitui-se como um elemento essencial no trabalho com máscaras. Conforme mencionado anteriormente, ao animar o objeto, o que se desvela não é um personagem sobre o qual conhecemos a história, o passado ou os sentimentos mais íntimos. A personagem que emerge a partir da animação e estruturação de um corpo-máscara não se trata de um ser humano, tampouco um indivíduo. Em vez disso, é a representação de ideias, abstrações ou de uma coletividade.

Percebe-se, então, que a estruturação do corpo-máscara engloba fundamentalmente dois aspectos: a transposição e a animação. A transposição refere-se ao processo atoral de construção da fisicalidade do ser mascarado, ao passo que a animação é o resultado desse estágio, sob a ótica daqueles que fruem. A partir de ambos os

conceitos, é possível começar a delimitar a natureza do mascaramento, traçando possibilidades de compreendê-lo como um fenômeno específico.

1.4 O Ator-objeto

Em termos de linguagem, o uso de máscaras no teatro sempre esteve em posição contrária a um ideal de ilustração da realidade em cena. Ela, como símbolo, não tem compromisso com a verossimilhança, não busca representar o ser humano e a vida tal qual eles se apresentam, mas sim revelar outras formas de se “estar no mundo” e outras formas de “o mundo estar”, estabelecendo quase um desdobramento da realidade. É compreensível, a partir dessa perspectiva, que a máscara tenha se tornado objeto de estudo fundamental para autores como Gordon Craig (1872-1966) e Maurice Maeterlinck (1862-1946) na construção de suas propostas estéticas. O pensamento de ambos se aproximava à medida que buscavam uma estruturação artificial da cena, que não se apoiasse em uma imitação da realidade. Em sua poética, Gordon Craig propunha a substituição do ator pelo que chamava de “supermarionete”, de forma similar às ideias de Maeterlinck que almejava suprimir a presença do ator em cena. Para Maeterlinck, o teatro, concebido como obra de arte, não suportava a presença humana. Defendia que:

o ser humano seria substituído por uma sombra, um reflexo, uma projeção de formas simbólicas ou um ser que possuiria a aparência da vida sem ter vida? Não sei; mas a ausência do homem me parece indispensável! (Maeterlinck, 1985, p. 86 *apud* MOLER, 2011, p. 75).

Apesar de suas proposições serem ousadas e consideradas contraditórias por alguns, é coerente pensar sobre elas sob um viés metafórico. De acordo com Moler (2011) o que ambos, Craig e Maeterlinck, buscavam não era a simples substituição do ator por uma marionete *ipsis litteris*, mas sim uma marionetização da arte do ator.

A presença humana na cena, de acordo com Maeterlinck, apresenta fragilidades para a obra de arte à medida que “a alma dos atores interfere na alma dos personagens” (Moler, 2011, p. 73). Em acordo com essa assertiva, Gordon Craig acreditava que a interpretação mimética e psicológica dos sentimentos e a influência

das paixões do próprio ator sobre suas personagens era responsável por estabelecer uma interpretação superficial, excessivamente psicologizada e com gestos por demais ilustrativos. Jacques Lecoq (2011), em “O Corpo Poético”, também fala sobre a influência do mundo íntimo do ator em seu trabalho atoral. Segundo ele, “Há uma grande diferença entre os atores que expressam sua própria vida e os que realmente interpretam” (p. 101).

Para Lecoq, para alcançar uma interpretação orgânica, crível e eficaz é necessário abrir mão de uma abordagem psicológica e adentrar nas minúcias do domínio corporal, muscular e das dinâmicas do movimento, como citamos anteriormente. Para Maeterlinck e Craig, era necessário mais: é preciso retirar a presença humana da cena. Para tal, as máscaras adquiriram uma função essencial.

Dentro de algumas correntes teatrais, especialmente aquelas que precedem o século XX, havia uma ênfase significativa nos sentimentos e emoções do ator durante o processo de interpretação. Nesse contexto, existia uma relação de interdependência entre as emoções pessoais do artista e aquilo que ele deveria representar no palco, resultando em uma sobreposição desses conceitos. Preceitos como identificação com a personagem, a tentativa de aproximar os sentimentos do ator dos supostos sentimentos da personagem e a coerência psicológica das circunstâncias da peça são considerados importantes nessa abordagem interpretativa.

No entanto, essa corrente de pensamento, que de certa forma se baseava em uma excessiva racionalidade da cena à medida que buscava a coerência lógica das ações e situações, era considerada ineficiente por Craig. O diretor sustentava a proposta de deslocar o enfoque interpretativo das emoções pessoais do ator e direcioná-lo para o corpo, com especial ênfase no gesto simbólico (Parente, 2005). Essas proposições eram fundamentadas na premissa de que a arte deveria transcender a realidade, indo além da simples reprodução da natureza, para revelar o que é oculto ao olhar humano.

O trabalho com máscaras, objetos e marionetes, em certas vertentes, possuem essa característica singular: o envolvimento psicológico do ator em sua interpretação tem

pouca importância. O que confere vida ao objeto, à marionete e à máscara aos olhos do espectador é exclusivamente o movimento preciso e a condução do artista, ainda que, na maioria das vezes, esse artista esteja invisível aos olhos do espectador. É por meio de um processo corporal minucioso e preciso que aquilo que é por natureza inanimado adquire vida, tornando-se animado, dinâmico e em movimento. É um processo bidirecional em que o indivíduo em máscara se converte em objeto, assim como o objeto, em conjunto com o ator, se torna um ser-vivo. É por esse motivo que as máscaras desempenharam funções importantes nas propostas de Craig, Maeterlinck e também de Lecoq.

Desse modo, ao fazer uso de máscaras expressivas, ainda que cada processo possua suas particularidades, as abordagens interpretativas compartilham dessa compreensão. Para o ator que veste uma máscara de *Arlecchino*, por exemplo, compreender seus sentimentos mais profundos e associá-los às suas próprias paixões não é uma preocupação, da mesma forma que aquele que usa uma máscara neutra não tem sequer um referencial psicológico com o qual possa se identificar, uma vez que tais imagens não evocam um personagem ou personalidade específicos. A agilidade do *Arlecchino* ou o equilíbrio da máscara neutra, as dinâmicas do movimento, assim como a construção de uma presença corporal dilatada e extracotidiana são mais relevantes do que as emoções pessoais do ator e a maneira como ele as relaciona com aquilo que interpreta. É um trabalho no qual, via de regra, "não se valoriza a personalidade egoica do ator por meio de sua fisionomia, mas sim a sua presença em cena como mais um símbolo dentro da plasticidade geral do espetáculo" (Machado, 2009, p. 22). De acordo com Moler (2011), a partir das perspectivas de Maeterlinck,

o ator não deveria se limitar à imitação da realidade, mas sim desenvolver um código capaz de sugerir-la. Deveria ser parte integrante do organismo do espetáculo, em constante interação com seus outros elementos, como luz e cenário (p. 74).

A máscara teatral, nessa perspectiva, desempenha um papel fundamental na consecução dos objetivos de Craig e Maeterlinck os quais almejaram remover a presença humana do palco. Embora aquele que manipula a máscara seja inerentemente um ser humano, a figura que se manifesta através dele é estritamente

cênica, com mínima ou nenhuma interferência da realidade psicológica daquele que a manipula.

Quando a imagem do ator é substituída por uma figura exclusivamente teatral, que se manifesta por meio de movimentações, posturas e expressões vocais que transcendem o cotidiano, ocorre, de certa forma, um distanciamento da figura individual do ator. Embora o artista esteja fisicamente presente, o que o espectador percebe é a imagem do objeto que ganha vida. A realidade psicológica do ator, a identificação e a verossimilhança, nesse sentido, cedem lugar à qualidade enigmática mencionada anteriormente. O foco da atenção não reside mais no ator como indivíduo, mas naquilo que emerge a partir dele. De acordo com Balardim (2015)

Foi no início do século XX que as atitudes ecléticas dos criadores artísticos trouxeram uma ruptura com o modo teatral vigente, que valorizava o “estilo individual” de cada ator. Incomodados com a exacerbada presença dos sentimentos humanos dentro na obra de arte teatral, artistas como Maurice Maeterlinck e Vsevolod Meyerhold procuraram por um ator mais adequado para expressar o sentimento indizível da arte. Edward Gordon Craig proclamou a marionete como “modelo de atuação” para o ator, declarando-a como a verdadeira manifestação do sagrado. Assim, o objeto animado, símbolo divinizado, ascendeu novamente nas artes cênicas (p. 140)

Se, de certa maneira, compreendemos que o distanciamento da realidade psicológica do ator é um fator crucial para o jogo com as máscaras, é preciso considerar que a anulação do rosto tem uma função significativa nesse processo.

O uso de uma máscara, a compreendendo como um objeto que cobre a face de quem a veste, possui suas próprias singularidades, que estão intrinsecamente ligadas à natureza do nosso rosto, o qual desempenha um papel relevante em nossa constituição psicológica. Portanto, ao considerarmos o mascaramento como um fenômeno que não se limita à supressão do rosto do ator, é necessário, primeiro, compreender as implicações particulares do rosto nesse processo, a fim de explorar a possibilidade de nos desvincularmos dele.

1.5 Despir-se de si

Dentro da lógica estrutural da organização da nossa sociedade, para sermos reconhecidos oficialmente como cidadãos, é necessário, antes de qualquer outra coisa, estarmos registrados sob um número e um nome que se manifestam concretamente em um documento de identificação. Não obstante, para que esse documento seja capaz de atestar a identidade de alguém, é preciso um mecanismo que associe a materialidade do indivíduo ao seu registro, caso contrário, qualquer um poderia se apropriar de um nome e um número que não lhe pertencem. Para isso, um recurso se faz essencial: a imagem.

Em situações formais em que é preciso nos identificarmos, um documento que contenha apenas o nosso registro nominal e numeral não é suficiente, somos instruídos a apresentar sempre um documento oficial “com foto”: apenas a partir dela é possível constatar que um indivíduo é o número e o nome que diz ser. Apesar disso, essa foto, que supostamente é responsável por atestar a identidade de uma pessoa, não contempla toda a sua imagem, ela se restringe a uma pequena parte sua: o rosto.

Não é equivocada a percepção de que no rosto reside uma força intrínseca que nos auxilia no entendimento da nossa própria identidade. Perguntar “quem sou?” ou “o que sou?” frequentemente nos leva a trilhar um labirinto de questionamentos ontológicos onde conclusões são difíceis de serem enunciadas objetivamente. Apesar disso, a resposta de perguntas tão complexas brota com frequência (e involuntariamente) em atitudes corriqueiras, como no ato de nos olharmos no espelho. Se nos perguntarem o que estamos vendo, provavelmente, a primeira resposta será enfática: este sou eu. Esse “eu” é a nossa imagem, nossa matéria, que, apesar de ser percebida como todo o nosso corpo, ainda se manifesta mais enfaticamente em uma região muito específica dessa fisicalidade. Ainda que estejamos diante um espelho de corpo inteiro, em que se vê desde os dedos do pé até nossos fios de cabelo, nosso primeiro olhar é sempre absorvido pelo olhar daquela imagem a nossa frente, e então se desloca para boca, o nariz, as curvas

das bochechas. De alguma forma, aquilo que somos reside nesse conjunto de curvas e formas que formam o nosso rosto.

Essa associação entre o rosto e a identidade presente em nosso imaginário também se manifesta em diversas outras situações cotidianas, como nas tentativas de anonimização de um locutor. Na televisão ou em qualquer outra mídia que faça uso essencialmente da veiculação de imagens em movimento, quando objetiva-se transmitir um depoimento anônimo, frequentemente, o foco da imagem se desloca para pernas, mãos e outras partes do corpo. Nunca o rosto, este está sempre censurado. O rosto exposto é o contrário do anonimato: é a identificação.

Ao estabelecer os parâmetros da identidade de um indivíduo, Deleuze e Guattari (1996) introduziram uma reflexão sobre a relação entre a identidade e o rosto, embora esse conceito de "rosto" não deva ser interpretado sempre de maneira literal. Os filósofos propõem que a formação da identidade de um indivíduo ocorra por meio do fenômeno denominado "rostificação", entendendo que no rosto abriga um sistema conhecido como "muro branco/buraco negro". Nesse sistema, o muro branco representa a significância, ou seja, o conjunto de signos de uma determinada cultura, já o buraco negro representa a subjetividade do indivíduo, isto é, a maneira como ele assimila e interpreta esses signos. Assim, a identidade do indivíduo reside no "rosto", resultante da interação entre sua subjetividade e a cultura em que está inserido: na relação entre si mesmo e o(s) outro(s).

Embora o objetivo desta pesquisa não seja explorar detalhadamente as complexidades das nossas relações identitárias e sua conexão com o rosto, é relevante considerar essa interação a fim de compreender, em um primeiro momento, o impacto que a supressão do próprio do rosto tem no processo de distanciamento entre a personagem e a realidade psicológica daquele que utiliza a máscara. Conforme discutido anteriormente, esse aspecto desempenha um papel fundamental na proposta estética do mascaramento.

O ato de utilizar uma máscara, entendendo-a nesse momento como um objeto que encobre o rosto do ator, frequentemente apresenta uma dimensão intuitiva. Mesmo diante da ausência de instruções ou explicações muito explícitas, com frequência, o

ato de cobrir o próprio rosto tende a despertar, inclusive naqueles que o fazem pela primeira vez, um impulso inicial de se adequar à imagem da máscara. Inconscientemente, surge a tendência de construir um corpo-máscara que se afasta da postura cotidiana do indivíduo que a utiliza.

É possível considerar, de forma preliminar, que esse impulso inicial seja uma consequência da relevância do rosto em nossa compreensão identitária: uma vez que a nossa identidade reside no rosto, ao cobri-lo, também encobrimos quem somos. Ao ocultar a nossa própria identidade, permitimos que o outro se manifeste através de nós. Nesse sentido, é interessante analisar o mascaramento sob a perspectiva da alteridade: ao nos mascararmos, nos despimos de nós mesmos e entramos em contato direto com aquilo que está fora de nós. Esse "outro" que se manifesta, no entanto, não se trata meramente de uma "outra pessoa", mas sim de um outro ser, desvinculado daquilo que consideramos como natural e cotidiano.

A respeito desse processo de distanciamento da própria identidade, alguns autores, como Elizabeth Lopes (1991), referem-se à interpretação com a máscara sob a ótica do "transe". Conforme apontado por Linares (2011), o mascaramento

conduz com uma incrível rapidez a estados de presença cênica eficientes, próximos aos estados de transe em que os atores percebem, claramente, que se distanciam das suas características pessoais recorrentes e entram, com grande presteza, na esfera do jogo especificamente teatral que a máscara propicia (p. 53).

O pesquisador também observa que o ato de se mascarar requer que o ator seja, de alguma forma, habitado por esse objeto. Ao cobrir o rosto com uma outra face e ser habitado por essa entidade que reside na máscara, ocorre uma sensação de distanciamento do próprio eu para se adequar à imagem que encobre seu rosto. Esse processo, no contexto do ritual, estabelece um contato com forças e energias divinas. No teatro, porém, ao presenciar o ator usando máscara, que o desassocia de suas características individuais e essencialmente humanas, esse processo evoca no espectador a percepção de algo que transcende as leis da natureza, despertando um fascínio característico.

Apesar de a presente pesquisa não ter como objetivo explorar o mascaramento sob a perspectiva ritualística ou abordar sua dimensão esotérica, mesmo quando utilizado no teatro, é interessante observar que a dimensão intuitiva da máscara, sobre a qual falamos anteriormente, está intrinsecamente ligada ao fato de ela cobrir o rosto do ator.

De uma perspectiva objetiva, podemos compreender o processo mencionado acima por meio das noções de transposição e animação, o qual discutimos anteriormente. É interessante perceber que, mesmo que esses conceitos não sejam explicitamente abordados antes do trabalho com máscaras, aqueles que se mascaram os experimentam de forma preliminar e intuitiva. Isso ocorre principalmente devido à supressão do rosto do ator.

Em relação a esse fenômeno, Elizabeth Lopes (1991) descreve o mascaramento como um processo de "supressão da persona social" daqueles que se mascaram, utilizando o conceito de "persona" introduzido por Carl Jung (1875-1961). Refletir sobre o conceito de "persona" com base nas ideias de Jung significa considerar, de forma simplificada, o que comumente é compreendido como a "máscara social".

Segundo a perspectiva de Jung, a "persona" representa a maneira como nos apresentamos em diferentes situações e como somos percebidos socialmente. A persona é construída a partir do referencial de outrem, sendo uma construção relacional. Portanto, ela só existe quando há a percepção de um "outro" sobre o "eu". Essa percepção leva o indivíduo a moderar seus impulsos e comportamentos no cotidiano, buscando se adequar às normas e padrões socialmente aceitos.

Com base na compreensão do processo de rostificação descrito por Deleuze e Guattari, aliado ao conceito de "persona" de Carl Jung, é possível analisar o fenômeno da "supressão da persona social" mencionada por Elizabeth Lopes (1996). De acordo com os filósofos citados, a esfera interpessoal desempenha um papel significativo na construção da identidade do indivíduo. Nesse contexto, o ato de cobrir o rosto resulta na sensação de "perda" de identidade, uma vez que deixamos de ser vistos (ou temos a sensação de que não somos vistos) e a dimensão relacional é comprometida. Consequentemente, ao nos tornarmos

invisíveis, permitimo-nos abandonar nossa identidade pública para explorar aspectos que não fazem parte de quem somos, do que seremos e de tudo aquilo que poderíamos ser. Nesse processo, surge o estado intuitivo do mascaramento, um estado de liberdade que não experimentamos nas interações sociais cotidianas. Acessar essas outras identidades pode criar uma aura mística para aqueles que experimentam o objeto, pois o imaginário sugere que é um "outro ser" que se manifesta a partir do "eu".

É importante considerar também que a "supressão da persona social" do ator causada pelo mascaramento não apenas altera a relação do indivíduo com sua própria identidade, mas também influencia a percepção do espectador em relação a esse indivíduo. Conforme aponta Duarte (2017):

essa troca constante entre corpo e ambiente quando mediada pela máscara produz uma teatralidade imediata, que possibilita uma desterritorialização do corpo levando-o a usar essa pulsão criativa para perspectiva desse outro contido no objeto, diferenciando a vivência do ponto de vista psicologizante do ator, tornando a experiência uma atividade de si em outro, uma ação de alteridade em um agenciamento gerador de uma corporeidade distinta para o atuante, que já é por si só uma alteração no ambiente relacional (p. 29).

Portanto, é válido ressaltar que o ato de ocultar o rosto desempenha um papel significativo ao induzir, mesmo na ausência de instruções específicas, a exploração dos processos de transposição e animação inerentes ao mascaramento, ainda que inicialmente com resultados limitados em termos teatrais.

Nesse sentido, compreende-se que a máscara, ao possibilitar a supressão da persona social do ator, desempenha o papel de catalisadora de um processo interpretativo que vai além da identificação psicológica do indivíduo, estimulando uma abordagem investigativa do corpo, da gestualidade e das ações.

O cobrir o rosto faz com que, simbolicamente, o indivíduo se disponha a acessar uma atmosfera intangível, abstrata, que transcende a realidade material. Dessa forma, a máscara, a "supressão da persona social" e o campo de alteridade proporcionado pelo mascaramento estabelecem, tanto para aquele que se mascara

quanto para aqueles que assistem ao fenômeno, uma realidade distinta da realidade natural. Essa nova realidade apresentada é desconhecida e artificial, à medida que existe apenas no imaginário. O contato com essa realidade proporcionado pelo mascaramento tem suas implicações ritualísticas (ao evocar o divino, o desconhecido), pedagógicas (ao propiciar liberdade e liberação de inibições do ator), mas, sobretudo, simbólicas.

A prática de mascarar-se pode ser compreendida como uma amplificação da própria natureza teatral: a teatralidade. Conforme apontado por Josette Feral (2015), a teatralidade pode ser compreendida como uma “qualidade quase universal e presente no homem antes de todo ato propriamente estético. É o gosto pelo travestimento, o prazer de criar a ilusão, projetar simulacros de si e do real em direção ao outro” (p. 48). A força do mascaramento se torna evidente, uma vez que, de acordo com Scheffler (2018) atua como um catalisador de um processo interpretativo eficaz, além de se mostrar como um elemento articulador de uma realidade essencialmente ficcional, habitada por seres igualmente imaginários.

Essa outra realidade, que se materializa apenas no espaço-tempo da apresentação teatral, adquire, sobretudo, uma função simbólica. Se a máscara desempenha o papel de facilitadora do processo de supressão da persona social do ator, permitindo-o distanciar-se da sua própria identidade, ao mesmo tempo, conforme apresentado por Amaral (1996) ela sugere uma conexão com um mundo desconhecido, intangível. Segundo a pesquisadora, o teatro de máscaras é

[...] um gênero onde se manifestam as ligações entre o mundo material e o sobrenatural. Ao transformar o ator em objeto (através da máscara) ou ao usar em cena um boneco, coloca imediatamente, no palco, conceitos abstratos - usando a matéria como condutor de ideias. (AMARAL, 1996, p. 19).

No ato de mascarar-se, o ator, ao construir um corpo-máscara que se afasta do seu “eu” psicológico e estabelecer uma realidade ficcional cujos códigos e regras se distinguem drasticamente daqueles da realidade natural, dá forma para aquilo que, por natureza, é intangível (o divino, o abstrato, o indivíduo não-humano). Esse processo é, em alguma medida, o ato de despír-se de si e vestir-se do outro.

1.6 Mascarar-se sem estar mascarado

Até o momento, abordamos o processo de supressão da persona social do ator sob a perspectiva da máscara como um objeto que cobre o rosto. No entanto, ao pensarmos nos possíveis desdobramentos do ato de mascarar-se, é válido questionar se apenas ao cobrir o rosto experimentamos essa sensação de distanciamento da própria identidade.

Apesar de toda a força que o nosso rosto adquire na nossa compreensão identitária, é preciso compreender que a nossa “identidade” se manifesta, também, a partir de um conjunto de outros elementos culturais que nos compõem como indivíduos. Sob a ótica de Deleuze e Guattari, compreendemos o nosso “eu” a partir de processos psíquicos e culturais que se manifestam, metaforicamente (e psicologicamente), na nossa rostidade. Pode-se considerar, entretanto, que esses processos se manifestam também em todo o nosso corpo.

É possível perceber, conseqüentemente, que a forma como nos entendemos como indivíduos na sociedade é constituída, também, pela imagem que construímos de nós mesmos e de todo o nosso corpo. Por conseguinte, o modo como esse corpo se apresenta, seu vestuário e todas as suas formas de se mostrar fisicamente, configuram-se, também, como uma manifestação identitária.

Nesse contexto, ao considerar o corpo como uma expressão física da identidade de um indivíduo, podemos inferir que quando esse corpo é influenciado pela presença de um objeto externo a ele e à sua própria compreensão identitária, como uma peça de vestuário ou um acessório, ocorre, também, uma alteração em sua percepção de si mesmo.

Sobre esse assunto, ao discorrer sobre o figurino, um elemento estruturador do corpo, Ismael Scheffler (2018) levanta questões pertinentes sobre a forma como este sugere mudanças corporais e atitudinais: um salto alto, por exemplo, interfere na

maneira de andar e na atitude de quem o calça, assim como um vestido longo e justo propõe movimentações, atitudes e gestualidades diferentes de um vestido rodado e esvoaçante.

Nesse sentido, proponho um exercício reflexivo: quantas vezes não nos pegamos experimentando uma roupa nova no provador de uma loja e, ao nos olharmos ao espelho, somos surpreendidos por uma sensação de estranhamento e distanciamento entre a imagem que vemos refletida e a concepção que temos de nós mesmos. Quando questionados sobre o motivo de o vestuário em questão não ter nos agradado, é possível que a resposta seja “a roupa é bonita, mas não tem a ver comigo”.

Ao vestir-se com peças que evoquem requinte, como ternos, vestidos e trajes de gala, é possível que um indivíduo não acostumado a vestir-se desse modo em seu cotidiano tenha um primeiro impulso de, ao se ver no espelho, fazer poses que remetem a elegância contida naquela vestimenta: erguer o queixo, aumentando o status corporal, mover as articulações do braço com mais leveza e fluidez, para causar a sensação de refinamento ou aumentar o tônus muscular a fim de enfatizar a imagem de força e poder. Em uma situação inversa, ao vestir uma roupa excessivamente larga ou maltrapilha, é possível que esse mesmo indivíduo diminua substancialmente seu tônus muscular em uma atitude de desleixo.

Em outra situação, quando uma pessoa experimenta um vestuário associado a uma determinada cultura diferente da sua, naturalmente, esse indivíduo é levado a fazer poses, gestos e movimentos presentes em seu imaginário que remetam a essa identidade cultural. De uma forma geral, quando um indivíduo se veste de uma forma que não condiz com a sua própria percepção identitária, é instintivamente levado a experimentar novas dinâmicas corporais que não fazem parte do seu dia a dia e da sua forma de se portar, se apresentar, e se entender na situação de indivíduo. Essas mudanças de atitude são uma tentativa de adequar o próprio corpo à imagem que se vê refletida no espelho: para isso, é preciso haver um afastamento do seu “eu” cotidiano para aproximar-se daquele “eu” refletido no espelho o qual, à medida que causa estranhamento, se configura também como um “outro”.

Por conseguinte, é possível perceber que não somente o cobrir o rosto estabelece um campo de alteridade, mas alterações imagéticas no corpo também podem configurar um distanciamento entre o indivíduo e a sua identidade, proporcionando acesso a outras formas de estar no mundo.

Tendo isso em mente, surge um questionamento: é possível pensar nas diversas formas de caracterização cênica (seja o figurino, os adereços, a maquiagem) como, também, formas de mascaramento? Neste momento, não há a pretensão de fazer afirmativas e sim levantar reflexões acerca da problemática. Com isso, é preciso considerar, primeiramente, que a supressão da persona social é apenas um dos princípios comuns que compõem o mascaramento.

É necessário para a constituição de um corpo-máscara, como já dissemos, um distanciamento do “eu” psicológico do ator: a partir disso, a interpretação deixa de se pautar em psicologismos e passa a se sustentar na dinâmica interna do movimento. Esse processo, porém, deve ser compreendido para além do pressuposto do “eu” que se torna “outra pessoa”. O mascaramento é marcado, como supracitado, pela articulação de um mundo essencialmente ficcional, que não se estrutura com base nos limites da nossa realidade natural. A transfiguração do ator a partir da máscara, nesse sentido, se dá à medida que o “indivíduo” se torna um símbolo.

Assim, é importante considerar que essa transfiguração não ocorre instantaneamente no momento em que o ator põe uma máscara sob seu rosto. É possível, inclusive, que essa transfiguração sequer ocorra, ainda que o ator esteja mascarado. Apenas pela materialidade do objeto, tanto a máscara quanto o figurino, por exemplo, podem ser apenas adornos que não alteram em nada a corporalidade do ator.

Para compreender, então, o que caracteriza essa transfiguração proporcionada pelo mascaramento e, conseqüentemente, compreendermos como essa transfiguração pode ocorrer por diferentes vias que não apenas pela máscara teatral *ipsis litteris*, faz-se necessário recapitular aquilo que diagnosticamos acerca do trabalho com máscara. Primeiramente, é importante destacar o processo de transposição das características intrínsecas da máscara para o próprio corpo, seguido pela animação

da entidade que emerge dessa construção do corpo-máscara, que se afasta das características individuais do ator, ambos resultados de um processo de supressão da persona social do ator. Sem esse processo, a máscara torna-se apenas um adorno, que não desperta o fascínio característico do fenômeno do mascaramento.

Esse processo, por sua vez, opera primordialmente no campo do simbólico. Dessa forma, é preciso entender o símbolo como um princípio importante para o encantamento causado pelo teatro de máscaras para, então, traçarmos possibilidades de mascarar-se sem estar mascarado.

1.7 Dar forma ao invisível

Para nos adentrarmos na dimensão simbólica do trabalho com máscaras, é preciso compreender a visualidade como um aspecto importante dentro da construção teatral. Não por acaso a palavra “teatro” tem sua origem derivada da forma grega “theatrón”, cujo significado é “lugar onde se vê”. De acordo com Isaacsson (2012):

Os movimentos dos atores, as palavras pronunciadas, os silêncios impostos, o cenário, os figurinos, tudo isso sobre o palco compõe imagem. A potência do arranjo cênico está justamente na sua capacidade de produzir imagens. Nesse sentido, pode-se dizer que o teatro constitui uma arte de composição de imagem (p. 89 *apud* Scheffler, 2018, p. 26).

Essa composição imagética, entretanto, deve ser considerada não apenas sob o aspecto material, mas também como uma postura cognitiva. A visualidade transcende a mera percepção visual, abrangendo nossa habilidade de conceber imagens mentalmente. Nesse contexto, é perceptível que mesmo um espetáculo cuja concepção esteja intrinsecamente vinculada à escuridão e à ausência de formas tangíveis, os estímulos sonoros, pausas, sensações olfativas e táteis também são capazes de fomentar a construção de imagens mentais naqueles que apreciam a obra.

O poder imagético do teatro, nesse contexto, reside na sua capacidade de incitar o espectador a conceber suas próprias imagens mentais. Graças a essa dinâmica,

somos capazes de enxergar a sala de estar de uma família burguesa em cena, mesmo que apenas um sofá esteja posicionado no centro do palco. Da mesma forma, somos capazes de visualizar o pátio animado de uma escola e todas as suas peculiaridades, mesmo que o palco esteja completamente mergulhado na escuridão ou vazio. Como Ismael Scheffler (2018) bem disse: “o teatro só é teatro quando visualizado na mente” (p. 27). A experiência teatral, em sua essência, se estabelece como uma relação bidirecional em que o espectador desempenha um papel fundamental: ele confere significado aos elementos da cena e elabora, a partir deles, imagens que não se limitam à materialidade do espaço físico do palco.

Ao considerarmos o teatro como uma manifestação que busca retratar imagetivamente o mundo e seu entorno, torna-se evidente que as máscaras, assim como o cenário, a iluminação, o figurino, a trilha sonora e todos os elementos que compõem a cena, adquiram o caráter de signo quando apresentados em cena. Esse conjunto de signos (e seus respectivos significados) desempenha um papel fundamental na criação de representações mentais e, por conseguinte, na atribuição de significado à cena.

Tendo isso em mente, ao falarmos sobre o conceito de “símbolo”, dentro de uma perspectiva semiótica ou semiológica, referimo-nos a um tipo específico de signo. Se entendemos um signo como uma forma de representação, um símbolo, para Charles Sanders Peirce⁶ (1839-1914) é um signo arbitrário que não possui similaridade com aquilo que busca representar e é, por isso, resultado de uma convenção (Ribeiro, 2010). É, nesse sentido, “representação, mas não uma reprodução. Como uma reprodução implica igualdade, um símbolo é capaz de evocar a concepção do objeto que ele representa devido, por exemplo, a características em comum” (Ribeiro, 2010, p. 47). Nesse sentido, se em estéticas teatrais cujo objetivo é traduzir o mundo e a vida de forma verossímil utilizam-se signos que se assemelham àquilo que representam, em propostas estéticas que buscam se desvencilhar do realismo ou naturalismo, os signos são caracterizados por sua abstração.

⁶ Charles Peirce é um filósofo, matemático e linguista norte-americano. Suas maiores contribuições se dão no campo da Teoria Geral dos Signos (ou semiótica), sendo o primeiro a se dedicar à sistematização dos estudos dos signos.

O sofá posicionado no centro do palco, por exemplo, como um signo, apresenta semelhanças (e até mesmo confunde-se) com seu próprio referente: um sofá presente na cena é materialmente semelhante a um sofá utilizado em nosso dia a dia, embora carregue consigo uma série de significados específicos relacionados à narrativa (um determinado tipo de sofá, juntamente com outros elementos cênicos, pode representar uma família abastada, burguesa ou de classe média-alta, já outro tipo pode aludir a uma classe social menos privilegiada, por exemplo). No entanto, quando concebemos um cenário utilizando apenas cubos e atribuímos a eles a função de um sofá, estamos empregando um signo arbitrário, conforme a concepção de Peirce.

Para abordarmos a dimensão simbólica do teatro de máscaras de maneira aprofundada, porém, torna-se necessário irmos mais além das concepções semióticas relativas ao signo e ao símbolo, ampliando nossa compreensão do símbolo para além de sua caracterização como um signo arbitrário.

O símbolo, em Carl Jung⁷, obtém um significado ligeiramente distinto daquele encontrado na semiótica de Peirce: para o autor, o símbolo é uma forma de representação de algo que é, de certa forma, desconhecido. Para a escola junguiana, “uma palavra ou imagem é considerada simbólica no momento em que implica algo além de seu significado manifesto e imediato, algo que não pode ser precisamente definido ou explicado” (Ribeiro, 2010, p. 48). Essa perspectiva é essencial para a construção da Teoria do Imaginário, de Gilbert Durand⁸ que, ao debruçar-se sobre os estudos do simbólico, faz referência às proposições de Jung. Para Durand (2000):

podemos definir o símbolo [...] como qualquer signo concreto que evoca, através de uma relação natural, algo de ausente ou impossível de perceber, ou ainda, como Jung: A melhor figura possível de uma coisa relativamente desconhecida que não conseguimos designar inicialmente de uma maneira mais clara e mais característica (p. 9).

⁷ Carl Jung foi um psiquiatra e psicoterapeuta suíço responsável por fundar a psicologia analítica. Foi responsável por popularizar os termos “arquétipo”, “inconsciente coletivo” e “ego”. Suas contribuições foram importantes não somente para a psicologia como também para a filosofia e a teologia.

⁸ Gilbert Durand foi um antropólogo e filósofo francês. Discípulo de Carl Jung, ele foi responsável por criar a Teoria Geral do Imaginário.

O símbolo, nessa perspectiva, adquire uma característica importante: ele representa algo intangível, cujo significado não é de maneira alguma apresentável de maneira concreta, de outra forma que não pelo próprio símbolo. De acordo com Durand, “o símbolo, em última instância, só é válido por si mesmo [...] é, pois, uma representação que faz aparecer um sentido secreto, é a epifania de um mistério” (Durand, 2000, p. 12). O simbolismo, sob essa ótica, evoca o desconhecido, o indizível, aquilo que não pode ser apreendido no plano sensível, assim como discutimos anteriormente a respeito do teatro de máscaras:

o teatro de formas animadas estabelece uma comunicação com o transcendental. Precisamos sempre de uma imagem, de fatos, mitos, para perceber conceitos, muito abstratos, ou para perceber os arquétipos. É uma comunicação que não se dá através da consciência racional mas, sim, através da não-consciência da matéria, unicamente através de suas qualidades energéticas (Amaral, 1996, p. 19).

Se, anteriormente, concluímos que a máscara tem a característica de evocar o desconhecido, nesse momento, é possível compreender melhor esse fenômeno a partir do conceito de arquétipo sob a ótica do símbolo.

Conceito frequentemente utilizado na pedagogia das máscaras expressivas, os arquétipos, de acordo com Carl Jung, são padrões de pensamento e comportamento comuns a todas as culturas e sociedades humanas, presentes no que o psiquiatra chama de “inconsciente coletivo”. Se, retornando às máscaras da *Commedia Dell’Arte*, percebermos na figura do *Capitano* uma imagem dos soldados italianos do século XV e na de *Dottore* a imagem do velho pedante, por exemplo, ao mesmo tempo, é possível perceber seus correspondentes também no tempo e no espaço em que estamos inseridos: a figura do *Capitano* torna-se uma referência à polícia e aos militares, já *Dottore* passa a representar os cientistas e pesquisadores que fazem do conhecimento seu objetivo de vida. Essas imagens são correspondentes, respectivamente, ao arquétipo do explorador e do sábio, presentes em nosso imaginário, ainda que em diferentes contextos a partir de diferentes culturas.

A mesma dinâmica ocorre quando trabalhamos com máscaras expressivas de qualquer natureza. Ao nos depararmos com uma máscara e suas sugestões

expressivas, não criamos em nossa mente e corpo uma história de vida, passado, sonhos, medos, aspirações e todas as características individuais que definiriam tal personagem. Na verdade, concebemos um tipo específico baseado nos conceitos evocados pela imagem da máscara. Não se trata de uma pessoa, no sentido individualista, mas sim da manifestação de uma ideia. É nesse aspecto que reside a força arquetípica da máscara: ela sempre evoca uma coletividade, um conjunto de conceitos, abstrações e ideias que estão presentes em nosso imaginário.

Figura 3 - Meias-Máscaras expressivas construídas para o espetáculo "Impermanência", dirigido por Julia Portugal. Da direita para a esquerda: Bingo, Zangão e Senhora.



Fonte: acervo pessoal de Julia Portugal

A fim de exemplificar a natureza arquetípica intrínseca à imagem da máscara, tomarei como exemplo as personagens mascaradas da peça teatral intitulada "Impermanência", da minha autoria, sendo que as máscaras foram criadas de maneira específica para compor a obra.

Os três atores responsáveis por dar vida aos personagens de Bingo, Zangão e Senhora, presentes na figura 3, ilustrada acima, desenvolveram, por meio das máscaras, uma série de atitudes, movimentos, gestos e vozes que caracterizam essas três personagens dentro do contexto do espetáculo. No entanto, é interessante observar que, ao utilizar essas mesmas máscaras como recurso

pedagógico ao ministrar oficinas⁹ que exploram o trabalho com máscaras teatrais, surgem, por vezes, as mesmas qualidades corporais, embora com algumas variações individuais: Bingo quase sempre transmite a emoção da descoberta, com movimentos rápidos e contidos, acompanhados de um medo inocente do desconhecido; Zangão adota uma postura altiva, com o queixo erguido e uma atitude elegante e desconfiada, acreditando-se superior a todos ao seu redor; por fim, Senhora, como o próprio nome sugere, personifica a sabedoria, expressando-se por meio de um corpo curvado e uma voz vagarosa, transmitindo sensações de acolhimento, conforto e compaixão. Essas características quase sempre emergem naqueles que utilizam as máscaras, mesmo que não haja indicação explícita para tal.

Se, anteriormente, comentamos sobre a transposição das características físicas da máscara para o corpo do ator a partir de um processo de associação entre a imagem da máscara e o imaginário de quem a veste, agora podemos compreender melhor em que campo se dão essas associações. Na situação descrita acima, por exemplo, Bingo, Zangão e Senhora, como meias-máscaras expressivas, não são indivíduos particulares, são a materialização daquilo que concebemos culturalmente como “criança”, “lorde” e “avó” ou, partindo dos arquétipos de Jung, o “tolo” o “rebelde” e o “cuidador”. Tanto aqueles que se mascaram quanto aqueles que assistem às três personagens em cena conseguem perceber e associar esses conceitos, ainda que inconscientemente. Isso se deve porque no trabalho com as máscaras expressivas, no geral, ocorre a substituição do personagem-indivíduo pelo personagem-tipo, conforme atestado por Amaral (1996).

Nesse contexto, é importante compreender que os arquétipos presentes em nosso imaginário (ou no chamado “inconsciente coletivo”, conforme sugerido por Jung) não existem concretamente em um plano sensível. Embora em nossa vida cotidiana nos

⁹ Entre 2019 e 2023 ministrei 5 oficinas utilizando especificamente as máscaras supracitadas. Em Ponte Nova - MG, integrando a programação do FESTPON - Festival de Teatro de Ponte Nova, em Belo Horizonte - MG, com adolescentes assistidos pelo CRAS Morro das Pedras e 3 oficinas em Governador Valadares - MG, sendo uma delas integrante da programação do FENTA - Festival Nacional de Teatro de Governador Valadares, outra no Colégio Barros Oliveira, integrando as atividades da disciplina de artes com alunos do 7º ano do ensino fundamental, e a última com alunos inscritos no curso livre de Teatro ministrado pela Cia de Artes Asa do Invento. As oficinas tiveram públicos distintos quanto à idade e nível de conhecimento prévio em Teatro.

deparemos com policiais, comerciantes, idosos e crianças, é necessário entender que os encontramos como indivíduos únicos, com suas singularidades e subjetividades. Em contrapartida, a máscara expõe uma qualidade estandardizada do que entendemos como "policial", "sábio", "idoso" ou "criança", evocando os arquétipos alcunhados por Jung (como o explorador, o sábio, o cuidador, o tolo, entre outros). Essa qualidade, portanto, existe apenas no âmbito das ideias, sendo impossível de ser manifestada em um plano tangível. Isso ocorre porque uma pessoa que desempenha a função de policial, por exemplo, é também um indivíduo com suas próprias subjetividades, que podem não corresponder ao ideal presente em nosso imaginário. Da mesma forma, uma mulher que possui netos é um ser humano com um passado, sonhos, personalidade e uma variedade de outras características para além daquelas associadas à imagem cultural de uma "avó".

Quando o ator em máscara transforma esse conjunto de ideias, conceitos e abstrações em uma manifestação material, ele se torna um símbolo, pois representa algo que não pode ser concebido como uma entidade física (Durand, 2000). De acordo com Ana Maria Amaral, no teatro de máscaras, "o que se apresenta é meramente simbólico, pois há sempre algo além do que é visível. É a ideia. São os conceitos abstratos. É o invisível-intuído, tornado visível por meio de imagens simbólicas, sensações físicas e emoções" (Amaral, 1996, p. 26).

Quando a máscara assume o papel de símbolo, ela, de certa maneira, dá forma ao invisível. É responsável por materializar uma realidade inexistente, presente apenas em nosso imaginário. Nesse contexto, o mascaramento se manifesta principalmente no domínio do não-sensível, abrangendo todas as suas manifestações, como o inconsciente, o surreal, o sobrenatural e o metafísico - tudo aquilo que está ausente ou impossível de ser percebido (Durand, 2000). Esse processo, em comunhão à estruturação do corpo-máscara e a animação do objeto sobre o qual discorreremos, tem uma forte influência sobre o encantamento gerado pelo teatro de máscaras. Após compreendermos essa articulação, é possível compreender também como esses elementos se apresentam em propostas estéticas que não façam o uso físico do objeto máscara.

1.8 A primeira pele do ator

Fazendo um apanhado daquilo que já levantamos acerca do jogo com as máscaras, podemos perceber o mascaramento a partir de alguns princípios comuns: o trabalho do ator, que consiste em construir um corpo-máscara orgânico através do processo de transposição; a percepção do espectador que, ao deparar-se com o ator-objeto, confronta-se com uma entidade que desindividualiza a imagem do ator; e, por fim, a dimensão simbólica que permeia todo o processo.

Conseguimos perceber a presença dessa tríade, a priori, no trabalho com as máscaras expressivas, de forma que, a partir delas, é possível delimitar o mascaramento como fenômeno. Há alguns aspectos que devemos levar em consideração, dito isto, para compreendermos melhor a prática do mascaramento a partir de outras máscaras que não aquelas vinculadas à tradição das máscaras expressivas.

No que concerne à construção do corpo-máscara e à metamorfose característica do mascaramento, é essencial ressaltar que não se trata meramente de uma transformação superficial de um indivíduo X que passa a se apresentar como o indivíduo Y (isso, de certa forma, é próprio do fazer teatral, não uma característica específica do teatro de máscaras). Essa transfiguração vai além, estabelecendo o que Lopes (1991) denomina como “supressão da persona social” e Ana Maria Amaral (1996) reafirma como “interrupção do condicionamento humano”. O mascaramento, portanto, ocorre a partir da perspectiva de romper com os limites da realidade natural, assumindo uma artificialidade na cena que não busca meramente ilustrar a vida, mas sugeri-la por meio de outras formas de existência que não são apreensíveis em nossa realidade cotidiana.

É fundamental compreender, tendo todos esses fatores em mente, que a máscara deixa de ser um signo autônomo na cena e se funde com a figura do ator. Dessa forma, considerando o simbolismo abordado anteriormente, torna-se possível considerar que não é a máscara em si que se constitui como um símbolo, mas sim o corpo-máscara do ator que se torna, por si só, simbólico. A unidade entre o corpo e

a máscara sob essa perspectiva, parece ser uma condição indispensável para o fenômeno do mascaramento e, de certa forma, desencadeadora dos outros aspectos da tríade do mascaramento.

O ser mascarado existe apenas no encontro entre a máscara e o ator, que se constituem como símbolo único. A partir dessa prerrogativa, é possível diferenciar o ato de cobrir o rosto por si só, daquilo que entendemos como mascaramento.

Ao explorarmos outras formas de mascaramento, para além da tradição das máscaras expressivas, é importante considerar a transformação resultante do encontro entre a máscara e o ator. Nesse sentido, se o ato de se mascarar se limitar apenas a uma forma de caracterização, não estaremos diante do fenômeno do mascaramento.

Conforme a definição de Patrice Pavis em seu “Dicionário de Teatro”, a caracterização é uma técnica teatral cujo objetivo é fornecer informações sobre uma personagem ou situação, permitindo ao espectador visualizar e/ou imaginar o universo dramático em questão (Pavis, 1999). Com base nessa compreensão, podemos concluir que quando a máscara é apenas um dos elementos utilizados na composição de uma personagem, assume a condição de um signo individual inserido na estética geral da peça teatral, podendo, em certa medida, ser substituído por outros signos.

Enquanto algumas correntes teóricas defendem a ideia de que o vestuário funciona como uma segunda pele para o indivíduo, é necessário reavaliar essa perspectiva sob a ótica do mascaramento. Isso ocorre porque, conforme discutido anteriormente, o ator em máscara não simplesmente veste uma camada adicional que pode ser colocada e removida sem afetar a constituição da personagem. Nesse contexto, a máscara passa a ser não a segunda, mas sim a primeira pele do ator, tornando-se indispensável para a existência do ser mascarado.

É possível propor, portanto, que para um objeto adquirir a qualidade de máscara, (considerando a máscara não apenas como um simples acessório que cobre o rosto do ator, mas sim como um elemento catalisador do fenômeno do mascaramento) é

importante levarmos algumas condições em consideração. É necessário que o objeto que adquire a função de máscara se torne uma unidade inseparável da figura do ator, excluindo a interferência da sua realidade psicológica. Essa unidade simbólica, conhecida como corpo-máscara, deve articular uma realidade distinta daquela natural, rompendo com um condicionamento que identificamos como intrinsecamente humano. A partir dessa perspectiva, é possível estabelecer um diálogo entre esses princípios e propostas que façam uso de outras máscaras, diferentes das expressivas. Então, compreenderemos também como o mascaramento pode se manifestar em estéticas que não façam o uso de uma máscara.

CAPÍTULO 2 - MASCARAMENTOS EXPANDIDOS

“Tudo aquilo que engana parece libertar um encanto”
Platão

2.1 Animar o próprio corpo

Se o mascaramento é, inicialmente, uma transformação do “eu” e da relação desse “eu” com o “outro”, com o espaço e tudo aquilo que o cerca, o corpo, como veículo, adquire função primordial como elemento mediador dessas relações. Compreender o corpo do ator em máscara como um corpo essencialmente cênico é parte indispensável para a compreensão do fenômeno em si.

Considerando a importância do corpo para o teatro de máscaras, é coerente também refletir sobre sua interseção com a linguagem da dança. Se, conceitualmente, temos os limites entre o teatro e a dança bem estabelecidos quando delimitamos o teatro como a encenação de um texto dramático e a dança como uma expressão que busca primordialmente a “harmonia visual, feita na homogeneidade, na simultaneidade e na precisão rítmica dos gestos do corpo”, (Grebler, 2006, p. 18) na contemporaneidade essas fronteiras se diluem. Neste contexto, ambas as linguagens convergem ao valorizar a expressão do corpo no espaço, priorizando-a sobre a narrativa e a técnica corporal formal. Sobre essa interseção entre elementos de diferentes linguagens artísticas na contemporaneidade, Grebler destaca:

Naquele momento o teatro lançou mão das possibilidades do corpo como produtor de sentido e passou a experimentar sistematicamente a linguagem gestual como forma de prescindir do texto escrito e assim minimizar a importância da voz que ofuscava o gesto e a expressão corporal. O corpo do ator foi tomado então como um ponto de partida alternativo, de modo a articular uma encenação mais livre e menos arraigada ao texto. A dança aderiu e respondeu a este movimento de exploração corpórea abrindo um caminho de mão-dupla: servindo à demanda do teatro ao mesmo tempo em que servia-se de seus processos, de modo a desfrutar do modo de existência natural do teatro, uma forma de arte inclusiva em si mesma, que trabalha pelo englobamento das outras artes. (Grebler, 2006, p. 18)

A composição cênica, a partir do final do século XX, conforme aponta Grebler (2006), deixou de partir da fábula como fio condutor e passou a valorizar a potência geradora do encontro entre os corpos, o espaço, os objetos e outros estímulos da cena. Considerando que a dança contemporânea propõe uma investigação que objetiva afastar-se “de uma representação tradicional codificada na técnica clássica” (Grebler, 2006, p. 24) e a importância da teatralidade em suas concepções estéticas, é compreensível que artistas cênicos vinculados primordialmente à dança, como Maguy Marin e Lia Rodrigues (cujos trabalhos são nosso objeto de estudo) tenham explorado diversas possibilidades de mascarar-se.

Dito isto, considerando as características do mascaramento sobre a qual nos debruçamos, é preciso ter em mente não só a importância da expressividade corporal no ato de mascarar-se como também a sua relação intrínseca com o uso do objeto físico. Há, sob essa perspectiva, uma tentativa de valorizar o artista cênico como mais uma matéria plástica da cena, de forma que

o ator, como mais um nesse conjunto, dá a impressão de que toda a matéria que se encontra no palco possui, noção apresentada no conceito de animismo. Desse modo, toda a matéria que está em sua volta pode manifestar-se, tudo pode ganhar vida (Cavalcanti, 2010, p. 157)

É preciso considerar que o fenômeno da animação demanda a presença do objeto a ser animado, conferindo-lhe, de certo modo, a centralidade da ação e o foco primordial da atenção na cena. Pensar na dimensão estética do mascaramento requer pensar também na materialidade do objeto máscara e, primordialmente, em como a plateia se relaciona com ele. Enquanto a técnica corporal empregada pelo artista cênico é responsável por mediar as relações entre o corpo e o objeto máscara, a máscara, em sua materialidade, desempenha o papel de intermediar a relação entre o corpo atuante e a plateia.

Refletir sobre essas relações propõe, também, uma mudança de abordagem no que diz respeito à presença de objetos (em sua fisicalidade) na cena. Sob essa perspectiva, os objetos deixam de ser vistos a partir do seu aspecto utilitário e passam a ser explorados a partir da sua dimensão física, como a cor, o volume, a textura, o plano, a forma, etc. (Almeida, 2022). Essa mudança de relação entre corpo

e objeto, alinhada ao que foi discutido anteriormente sobre os princípios do mascaramento, constituirá a base para uma reflexão sobre um mascaramento expandido, à luz das análises dos trabalhos que serão examinados adiante.

O elo fundamental entre os trabalhos que serão abordados a seguir reside primordialmente na manipulação dos objetos. Em “*Singspiele*”, de Maguy Marin, na produção da companhia *Mummenschanz* e em “Encantado”, da Lia Rodrigues Companhia de Danças, não mais encontramos máscaras expressivas com as características físicas às quais nos dedicamos anteriormente. No capítulo anterior, discutimos sobre objetos especificamente cênicos que foram projetados com a finalidade primeira de serem um “outro rosto” sobre a face do ator; agora, porém, estamos diante de objetos que escapam a essa definição. São fotografias, violinos, papéis higiênicos e tecidos, elementos do cotidiano que, nas produções supracitadas, são explorados a partir de sua plasticidade e qualidades físicas, e não a partir de suas funções utilitárias. Estes tornam-se objetos animados pelo ator, desencadeando uma mudança na relação entre corpo, objeto e plateia. Não se trata estritamente de máscaras, no sentido convencional do termo, porém, em certa medida, remetem-nos à essência do mascaramento.

2.2 Máscara-fotográfica

Após estabelecer alguns princípios que nos auxiliam a delimitar o conceito de mascaramento sobre o qual trabalharemos, derivados majoritariamente do estudo das máscaras expressivas, esses serão utilizados como base para analisar obras que exploram o mascaramento em contextos distintos. Essa abordagem visa identificar os princípios comuns que atravessam diferentes formas de mascaramento em contextos diversos. Iniciaremos nossa análise com o espetáculo “*Singspiele*”, coreografado por Maguy Marin, e, em seguida, com as experimentações da companhia *Mummenschanz*. Ambos se utilizam do mascaramento em sua literalidade como proposta estética: apresentam em cena objetos que cobrem parcial ou totalmente o rosto do bailarino, ator ou performer. Apesar das peculiaridades distintas presentes em cada trabalho, as quais se diferenciam da abordagem

tradicional das máscaras expressivas no ocidente, é possível identificar elementos compartilhados entre eles. Iniciaremos, assim, nosso percurso com o espetáculo “*Singspiele*”.

Estabelecidas as bases teóricas para compreender o mascaramento, faz-se necessário, primeiramente, contextualizar a figura de Maguy Marin no campo da dança contemporânea para, então, tratarmos sobre sua proposta estética no espetáculo supracitado.

Maguy Marin é uma renomada coreógrafa e dançarina francesa nascida em 1951. Ela é conhecida, primordialmente, por suas contribuições significativas para a dança contemporânea, sendo uma das expoentes da Nova Dança Francesa, uma matriz do espetáculo contemporâneo com surgimento na década de 80 (Grebler, 2006). Há, nas proposições da coreógrafa, uma preocupação estética com o lugar da teatralidade na dança. Suas coreografias frequentemente incorporam elementos teatrais, gestuais e narrativos, rompendo com as formas convencionais de apresentação da dança. Sobre a coreógrafa, é possível dizer que:

[...] Marin compartilha as preocupações estéticas da nova geração de coreógrafos franceses que criou a *danse nouvelle*. Essas preocupações podem ser resumidas, grosso modo, como uma crença de que os indivíduos não podem ser separados de seu contexto físico, narrativo e histórico. Todo material coreográfico é uma narração e, portanto, veicula algum tipo de mensagem (Canton, 1994, p. 119 apud Geraldini, 2012, p. 18).

A apropriação de elementos teatrais em suas explorações artísticas é uma das características marcantes do trabalho de Marin, que questiona o próprio limite do que é considerado dança. Essa exploração estética, que transcende os parâmetros tradicionais da linguagem da dança clássica, é fundamental para compreendermos como ela aborda e utiliza o mascaramento como elemento estético em seu espetáculo “*Singspiele*”, contribuindo para a expansão e redefinição dos conceitos de mascaramentos convencionais.

Figura 4 - cena do espetáculo "Singspiele"



Fonte:

<<https://www.fondationcartier.com/en/live-shows/soirees-nomades/Singspiele-soiree-nomade-2-avec-la-choregraphe-maguy-marin>> Acesso em: 10 de janeiro de 2024.

Como evidenciado na figura anterior, no espetáculo "*Singspiele*", de Maguy Marin, deparamo-nos com um cenário com poucos elementos, constituído apenas por alguns cubos e peças de roupa suspensas. No palco, o bailarino está sozinho, segurando com a própria boca o dispositivo da performance: um bloco de fotografias de rostos humanos sobre seu próprio rosto. O dispositivo foi construído para que, durante a performance, o artista possa retirar a fotografia que está exposta e revelar outra por baixo, acompanhada de uma mudança de figurino, gerando uma série de combinações envolvendo rostos, vestimentas, acessórios, gestos e posturas. Essa metamorfose permite ao artista transitar entre distintas personas, explorando variações de gênero, idade, classe social e identidades diversas ao longo da narrativa da apresentação.

Inicialmente, é interessante notar duas características distintas nas máscaras do espetáculo em comparação com as máscaras expressivas convencionais: a

frontalidade e a representação de rostos reais. A seguir, abordaremos esses dois elementos.

As máscaras propostas por Marin, por serem fotografias, impõem uma frontalidade por parte do bailarino. O fascínio gerado pelo dispositivo se concretiza somente quando observado de frente, pois, ao ser visualizado pelos lados, a técnica do artista ao manusear o bloco de fotografias torna-se mais evidente do que a própria animação do objeto. Conseqüentemente, tais máscaras não possuem volume e curvas, resultando na perda de sua tridimensionalidade. Nas máscaras-fotográficas (termo que adotaremos daqui em diante para nos referir às máscaras propostas por Marin), as imagens são fixas e bidimensionais, o que mantém as expressões inalteradas independentemente da perspectiva de observação.

Nesse contexto, surge o primeiro contraste com as máscaras expressivas convencionais. Ao manipular uma máscara expressiva, o movimento articulado do pescoço assume um papel central: por meio dele, é possível estabelecer uma conexão dinâmica com o objeto de interesse da máscara, permitindo a percepção das variações de expressão do ser mascarado. Contudo, a máscara-fotográfica perde essa capacidade de articulação: para animar a fotografia, é exigido um movimento preciso do busto para baixo, mantendo o pescoço imóvel e a imagem da máscara sempre direcionada para a plateia. Essa restrição impõe ao bailarino ao utilizar a máscara-fotográfica, uma postura particular que confere um caráter específico ao ser mascarado, porém mantendo seu estado de ânimo sempre inalterado. Isto é, à medida que uma máscara expressiva experimenta uma série de mudanças de estado e emoções conforme a cena se desenvolve, as máscaras-fotográficas de Marin se mantêm estáticas, sem alterações e reações aos estímulos da cena.

Ao explorar essas transformações de estados da máscara e discorrer sobre os elementos essenciais do mascaramento em sua abordagem pedagógica, Tiche Vianna (2017) delineou conceitos fundamentais para a interpretação com a máscara: foco, interesse, ação e estados. Segundo a pesquisadora, “o foco localiza o objeto com o qual a máscara se relaciona; o interesse nos mostra como o objeto afeta a

máscara; a ação revela como a máscara responde a esta afetação; os estados modificam seu ânimo e seu humor” (p. 120). Assim, o foco gera o interesse, e este, por sua vez, desencadeia a ação. Todavia, na prática com as máscaras expressivas convencionais, o interesse da máscara está intrinsecamente ligado ao movimento articulado do pescoço. Segundo Vianna:

Uma máscara vê algo quando seu nariz, que é sua parte exterior mais projetada, aponta na direção desta coisa. Por isso dizemos que o olho da máscara é a ponta de seu nariz. Uma pessoa que observa uma máscara em ação sabe que a máscara vê algo porque o nariz dela aponta na direção do que está vendo. Se seu nariz não aponta para outros corpos presentes ao seu redor, ainda que estejam bem próximos dela, esta máscara não os vê, nem se relaciona com eles. Para ela, nada daquilo existe. Ao ver algo, a máscara presentifica o que viu no espaço e imediatamente se relaciona com o que viu nos mostrando o que lhe acontece a partir deste encontro (Vianna, 2017, p. 123).

Assim, em decorrência da sequência foco-interesse-ação, os estados de ânimo da máscara sofrem modificações, uma vez que:

O que se passa com a máscara é algo concreto e precisa ser visto por quem a observa. Não é uma ação psicológica, é física. Para que seu observador veja e ao ver se envolva e se emocione, é preciso que o corpo/máscara mostre o que se passa com ela no exato momento do contato da máscara com algo focalizado, através de sua reação física, muscular. Através do corpo, a máscara reflete sua relação com o acontecimento, mostra o que acha do que está acontecendo (Vianna, 2017, p. 129).

Considerando que os estados de ânimo da máscara são desencadeados pela tríade foco-interesse-ação, sendo esta acionada pelo movimento articulado do pescoço em direção ao objeto focalizado, a máscara-fotográfica, ao impor uma bidimensionalidade e, conseqüentemente, a imobilidade da cabeça, priva a personagem mascarada da habilidade de alterar seu humor, já que não há interação com o ambiente ao redor. Essa discrepância marca a diferença central entre a manipulação das duas máscaras: nas máscaras expressivas convencionais a ênfase para se alcançar os efeitos estéticos desejados recai na execução da ação conforme os estímulos cênicos, na máscara-fotográfica, tal foco se desloca para a delimitação dos eixos e posturas da máscara e a definição da fisicalidade correspondente à imagem da fotografia.

Figura 5 - cena do espetáculo “Singspiele”



Fonte:

<<https://www.fondationcartier.com/en/live-shows/soirees-nomades/Singspiele-soiree-nomade-2-avec-la-choregraphe-maguy-marin>>

Como consequência disso, ao manusear as máscaras-fotográficas, o movimento do *performer* é sempre lento e minucioso: sua movimentação não objetiva delimitar a forma como o ser mascarado se relaciona com o espaço, mas sim delimitar a essência da sua própria identidade.

O segundo diferencial das máscaras-fotográficas, em relação às máscaras expressivas tradicionais, reside no fato de aquelas serem imagens de rostos humanos reais. Enquanto as máscaras expressivas tradicionais exploram predominantemente o grotesco e o exagero, as máscaras-fotográficas de Maguy Marin apresentam rostos reais com suas singularidades, resultando em posturas, gestos e movimentos mais sutis. Nesse sentido, há uma busca primordial pela fisicalidade daquela *persona* de forma complementar a imagem da fotografia. É preciso buscar gestos e posturas mais cotidianos, por isso mais contidos, porém que dialoguem com a imagem exposta na foto, estabelecendo assim o corpo-máscara.

Figura 6 - Cena do espetáculo “Singspiele”



Fonte:

<<https://www.fondationcartier.com/en/live-shows/soirees-nomades/Singspiele-soiree-nomade-2-avec-la-choregraphe-maguy-marin>> Acesso em: 15 de janeiro de 2024.

Figura 7 - Cena do espetáculo “Singspiele”



Fonte:

<<https://www.fondationcartier.com/en/live-shows/soirees-nomades/Singspiele-soiree-nomade-2-avec-la-choregraphe-maguy-marin>> Acesso em: 15 de janeiro de 2024.

Embora os métodos de manipulação das duas máscaras sejam distintos, os resultados estéticos se assemelham à medida que observamos os processos de transposição e animação em ambas as máscaras.

Ao utilizar a máscara-fotográfica, o *performer* adapta seu próprio corpo à imagem que está sobre seu rosto. Os eixos, gestos, tônus e posturas se transformam à medida que o bailarino transita entre uma foto e outra. Parte do fascínio gerado pela proposta de Marin advém justamente da fruição desse processo de metamorfose do bailarino, que transita entre diferentes personas diante da plateia. Segundo Wiles (2007, apud Paulino, 2010), o encanto causado pelo teatro de máscaras pode ser explicado pelo fato de que, ao observar o ser mascarado, não percebemos o objeto em si, mas sim o efeito global gerado pela sua interação com o corpo do ator. Esse efeito evoca a ilusão e o desdobramento da realidade cotidiana, discutidos no capítulo anterior. Em outras palavras, o espectador de "*Singspiele*" não testemunha apenas um bailarino mudando de adereço, mas sim um indivíduo que muda sua fisicalidade diante de seus olhos. Em relação a esse processo, Maguy Marin declara:

nós tentamos muitas coisas, mas finalmente, para cada rosto há somente um corpo correspondente. Isso faz a vida sair do rosto. Algumas das fotos não funcionariam. Foi muito estranho isso. E então, trabalhamos assim. Nós fizemos algumas máscaras com essas fotos. Tentamos descobrir como ele estará vestido. E com isso tentamos, de forma muito simples. Colocar camisa, colocar calça. Foi um trabalho muito delicado. Porque se o corpo não corresponder, desaparece, a vida desaparece (Marin, 2017, tradução nossa).

A partir da fala de Marin, é pertinente observar um aspecto importante de seu trabalho em *Singspiele*: apesar da força identitária contida no rosto, esse elemento por si só não é capaz de criar a ilusão de presença dos indivíduos das fotos.

A fotografia é, por sua própria natureza, uma manifestação da ausência. Como o Teatro se configura como uma expressão do aqui-agora, a fotografia, por sua vez, se estabelece em terreno diametralmente oposto: ela é um registro do passado, como expressou Sontag (2004) ao afirmar que "uma foto é tanto uma pseudopresença quanto uma prova de ausência" (p. 14). Os rostos capturados nas fotografias de *Singspiele* representam indivíduos ausentes, visualizados através da imagem de um tempo que, necessariamente, não existe mais, é dissociado do aqui-agora.

Considerando a importância da presença como elemento essencial no Teatro, é interessante observar como ela é conduzida neste trabalho, particularmente sob a perspectiva do mascaramento: como Marin diagnosticou, se o corpo não está alinhado à imagem da máscara, a vida desaparece. Somente é possível observar vidas vibrantes e seres presentes quando observamos também o corpo do *performer* em conjunto com a fotografia. Nesse contexto, a fotografia deixa de ser vista apenas como um objeto isolado e passa a ser compreendida como parte integrante da estrutura orgânica “corpo-máscara”. A animação do objeto só é possível a partir da transposição das características da imagem daquela *persona* para o corpo do ator.

Essa transposição, é preciso dizer, ocorre a partir da dimensão simbólica do arquétipo. Isso porque apesar de as fotografias contemplarem imagens de pessoas reais, sua presença não é evocada a partir de suas subjetividades, mas sim a partir de uma espécie de modelo pré-estabelecido que reside no nosso inconsciente (Jung apud Viana, 2017). Nada se conhece sobre suas características pessoais. Sua história, seus gostos, seus sonhos, seus medos, até mesmo seus nomes são inacessíveis à plateia. Nesse sentido, para a constituição do corpo-máscara, o *performer* não se debruça sobre aquilo que a imagem tem de particular, mas sobre aquilo que ela tem de coletivo: uma classe social, uma faixa etária, um gênero.

Ao utilizar uma fotografia com a representação de um rosto tido como feminino, a primeira impressão que se destaca a respeito dessa identidade é justamente o fato de ser uma mulher. Considerando que cada indivíduo é único em suas subjetividades, é possível afirmar que existem incontáveis maneiras de “ser mulher”. Contudo, conforme expressado por Marin em suas investigações, “para cada rosto há somente um corpo correspondente”. Isso se deve ao fato de que o ser mascarado não representa “uma mulher”, dentre as muitas existentes, mas “a mulher” que corresponde a um padrão ou uma categoria social específica. Esse fenômeno é análogo ao observado nas máscaras de *Commedia Dell’arte* e nas máscaras expressivas tradicionais. Como afirma Vianna, “essas máscaras não são indivíduos. Elas são a composição de um conjunto de características comuns a tipos sociais determinados.” (2017, p. 84).

Tendo todas essas observações em mente, é relevante enfatizar que, embora as máscaras-fotográficas de Marin exijam uma técnica de manipulação do objeto distinta daquela empregada nas máscaras expressivas, há uma proposta estética comum em ambas sob a perspectiva da dimensão simbólica do teatro de máscaras e a percepção do espectador sobre o ser mascarado. Ao realizar um diagnóstico dos elementos presentes em diferentes abordagens de mascaramento, torna-se possível estabelecer um parâmetro para identificar como tais elementos emergem em propostas nas quais o ator está com o rosto descoberto.

A partir desse ponto, é possível esboçar a ideia de um mascaramento expandido, no qual o ator não recorre à máscara em sua materialidade física. Ainda assim, conseguimos perceber a presença do ser mascarado, mesmo nessa ausência aparente de instrumentos tradicionais de máscara.

Com *Singspiele*, observamos a presença desses elementos citados anteriormente em uma abordagem que subverte algumas características típicas das máscaras expressivas convencionais, como a tridimensionalidade e o grotesco. Nessa proposta, imagens de rostos reais são apresentadas em uma folha de papel, substituindo a estrutura facial exagerada com curvas e volumes comumente associada às máscaras expressivas.

Para continuarmos com a discussão sobre esses elementos comuns ao mascaramento e norteadores para a construção de uma ideia de mascaramento expandido, avançaremos com nosso segundo objeto de pesquisa. Até o momento, apesar de distintas, todas as máscaras que discutimos constituem-se como um outro rosto o qual o ator coloca sobre o seu. No entanto, ao analisarmos a companhia *Mummenschanz*, deparamo-nos com uma perspectiva inovadora. Em alguns de seus espetáculos, os artistas ocultam seus próprios rostos utilizando objetos cotidianos, como violinos e papéis higiênicos, desvinculando-se da representação literal de um rosto humano. Prosseguindo nosso percurso, abordaremos o trabalho da companhia a seguir.

2.3 Máscara-objeto

Fundada em 1972 por três artistas europeus, sendo dois suecos e uma italiana, a companhia *Mummenschanz* destaca-se especialmente por sua poética visual. A notoriedade da companhia cresceu a partir da década de 70, quando se apresentou no Festival de Avignon, na França. Além disso, conquistou reconhecimento global ao permanecer em cartaz, na Broadway, por quatro anos consecutivos no final da mesma década.

A proposta estética da *Mummenschanz* ultrapassa as fronteiras de algumas linguagens artísticas, unindo elementos de pantomima, circo, dança e teatro. Essa fusão resulta em uma expressão poética gestual que substitui o uso da palavra, característica marcante em grande parte de suas produções. Em muitos de seus trabalhos, dispensam-se recursos como cenários, trilhas sonoras e texto verbal, dando lugar a uma narrativa totalmente construída através do movimento, formas geométricas e, sobretudo, da sugestão e do símbolo. Seus espetáculos são compostos por um conjunto de cenas curtas que exploram principalmente o gesto e a pantomima.

A princípio, pode-se pensar que a exploração da gestualidade e da dramaturgia do movimento seja uma abordagem bastante comum entre as manifestações artísticas e teatrais contemporâneas, momento no qual a ênfase em narrativas corporais tem se intensificado, distanciando-se, em certa medida, de uma estética teatral antes subordinada ao texto literário. Apesar disso, a companhia *Mummenschanz* goza de uma característica singular que a coloca em um terreno inovador: sua proposta inédita de mascaramento.

As máscaras da *Mummenschanz* compartilham de uma característica: diferente de todas as máscaras sobre as quais discorreremos até então, aquelas usadas pelos artistas da *Mummenschanz* não representam a imagem de um rosto humano. São, na verdade, objetos quaisquer do nosso cotidiano que cobrem a face do artista em cena. Há, nessa perspectiva, a exploração das qualidades físicas do objeto e suas possibilidades plásticas para a composição da cena.

Figura 8 - Cena do espetáculo “50 years”



Fonte: <<https://tessa2.lapl.org/digital/collection/photos/id/26994>> Acesso em: 15 de janeiro de 2024.

Até o momento, abordamos o mascaramento sob a ótica da substituição do rosto do artista cênico por um outro rosto que, ainda que apresente traços do grotesco e do exagero, mantém ainda uma conexão com aquilo que consideramos humano. Com a *Mummenschanz*, porém, nos deparamos com objetos que insinuam uma rostidade, no entanto, distante de um ideal de humanidade. Ocorre, nesse contexto, um afastamento drástico do cotidiano realista, uma vez que não mais estamos diante de pessoas: a entidade mascarada torna-se um ser-vivo que não conseguimos identificar em nossa realidade material. Enquanto anteriormente nos deparávamos com humanos portando algumas características abstratas, com as máscaras-objeto

da companhia *Mummenschanz*, temos o oposto: estamos diante de seres abstratos com características humanas. A ilusão, nessa proposta, adquire papel central para o objetivo estético da companhia, uma vez que o encantamento gerado pelas máscaras-objeto reside justamente em sua característica de subverter a realidade material, apresentando, em cena, um universo completamente fantasioso e simbólico.

Figura 9 - cena do espetáculo “50 years”

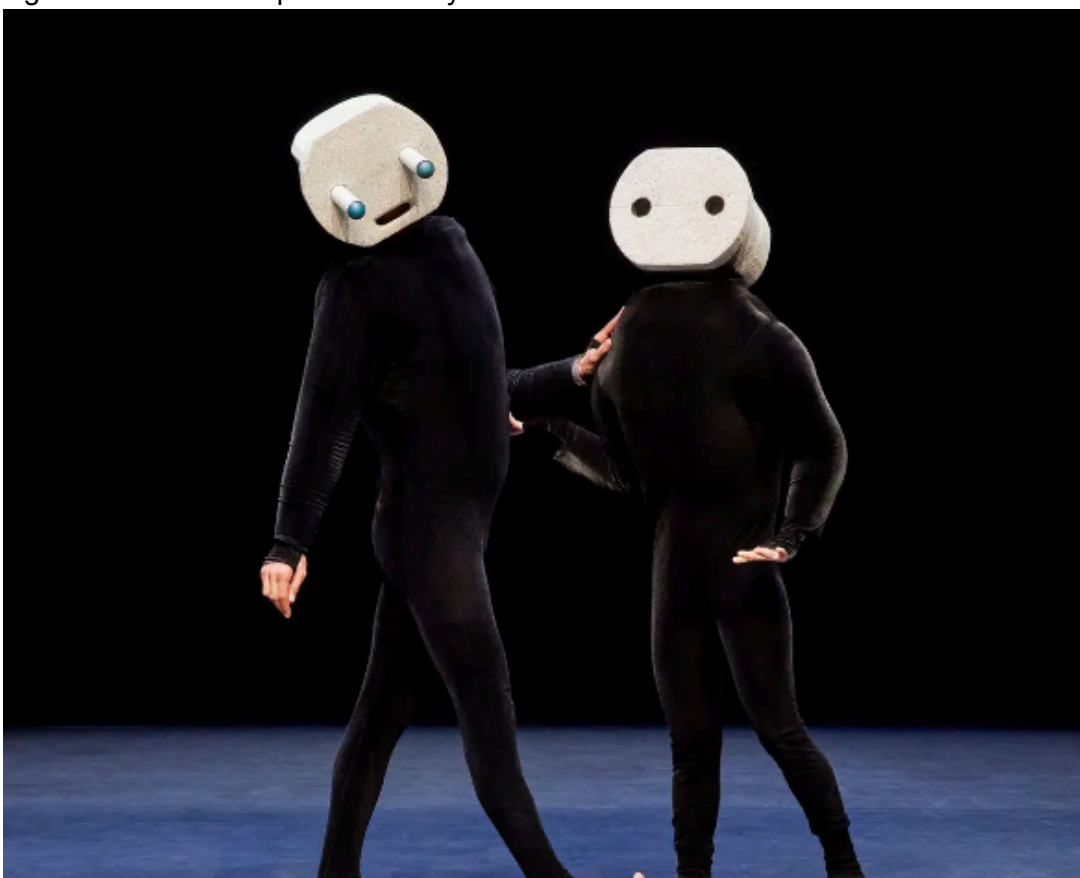


Foto: Noe Flumm. Fonte: <<https://www.tagesanzeiger.ch/jetzt-heisst-es-wieder-maske-auf-570737729449>> Acesso em: 17 de janeiro de 2024.

Para compreender melhor os efeitos causados pelas máscaras-objeto, principalmente no que diz respeito à sua capacidade de provocar a ilusão sobre a qual mencionamos no capítulo anterior, é necessário compreender também alguns processos mentais que são ativados quando tentamos atribuir significado a elas. Para isso, começaremos discorrendo sobre o conceito de “pareidolia”.

Ao observar as imagens representadas na figura 8 (p. 69) e figura 9 (p. 70), é possível estabelecer algumas conclusões iniciais de natureza mais objetiva: na figura 8, os *performers* utilizam rolos de papel higiênico sobre seus rostos, e, na figura 9, as máscaras se constituem como objetos que podemos reconhecer como tomadas, mesmo que em dimensões ampliadas.

Apenas utilizar objetos quaisquer sobre o próprio rosto, entretanto, é ineficaz para a concretização do fenômeno do mascaramento e alcançar o efeito de ilusão característico do Teatro de formas animadas. Nesse contexto, é relevante considerar as observações de Jacques Lecoq:

[...] mesmo que numerosos objetos possam servir para a confecção de máscaras, nem todas podem ser utilizadas como tal. Uma panela na cabeça, um escorredor de macarrão não passam de máscaras quebra galho. Nesse campo de exploração das máscaras, onde numerosas abordagens são possíveis, busco sempre a verdadeira máscara do teatro, aquela que traz uma humanidade, impõe uma transposição e possibilita um certo nível de interpretação (Lecoq, 2010, p. 98).

Para a criação da "verdadeira máscara do teatro", conforme destaca Lecoq, dois elementos devem ser considerados: a humanidade e a imposição da transposição. Mesmo sendo as máscaras da companhia *Mummenschanz* compostas por objetos comuns do dia a dia, podemos identificar nelas os dois fatores mencionados acima por meio do fenômeno da pareidolia. De acordo com Real (2014), pode-se compreender a pareidolia como uma "percepção equivocada" a partir da qual se fornece uma explicação psicológica à estímulos sensoriais vagos. De forma mais objetiva, encontramos o significado de pareidolia no dicionário Infopédia como:

fenômeno psicológico que consiste na identificação ilusória de significados ou padrões reconhecíveis, em resposta a estímulos vagos ou aleatórios (imagens, formas, etc.), como sucede, por exemplo, quando se associa mentalmente o formato de uma nuvem à figura de um animal, de um rosto, etc. (Pareidolia, 2024).

Nesse sentido, é importante perceber que os objetos escolhidos pela companhia *Mummenschanz* para compor suas máscaras estimulam esse processo de percepção psicológica. Na figura 8, por exemplo, a disposição dos rolos de papel higiênico no rosto dos artistas permite não apenas a identificação dos olhos e da

boca de uma criatura, mas também de uma expressão facial específica. À medida que a formação desse rosto é acompanhada pela construção de um corpo extra-cotidiano que corresponde a ele (ou seja, estrutura-se um corpo-máscara por meio da transposição), todos os estímulos visuais derivados do objeto passam a ser interpretados não mais com base em seu significado comum (como rolos de papel higiênico), mas sim a partir do ponto de vista ilusório induzido pela pareidolia (como um rosto). Logo, quando o artista desenrola os papéis higiênicos dos rolos que correspondem aos olhos, o que a plateia percebe são as lágrimas da entidade-mascarada.

Igualmente, na figura 9, é possível identificar os dois pinos do conector elétrico e os dois furos da tomada de parede como olhos, conferindo à máscara-objeto uma expressão facial específica. Uma vez que estabelecemos essa característica humana aos objetos, as interações que eles estabelecem entre si também perdem o referencial meramente utilitário e ganham certo grau de humanidade. No momento em que as duas tomadas se conectam, por exemplo, deixamos de perceber apenas um pino sendo encaixado em uma tomada de parede e vemos um beijo entre as duas criaturas. É pertinente observar que:

vemos as coisas como as vemos por causa da organização (forças internas) que se desenvolve a partir do estímulo próximo (forças externas) [...] cada imagem percebida é o resultado da interação dessas duas forças. As forças externas sendo os agentes luminosos bombardeando a retina e as forças internas constituindo a tendência de organizar, de estruturar, da melhor forma possível, esses estímulos exteriores (Gomes, 2009, p. 25 apud Real, 2014, p. 9).

Nesse contexto, a fruição do trabalho da companhia *Mummenschanz* percorre um caminho em que, inicialmente, atribuímos características faciais aos objetos, devido ao fenômeno da pareidolia e, em seguida, organizamos todas as ações subsequentes a partir desse registro.

É preciso dizer, porém, que o fenômeno da pareidolia em si é uma ocorrência comum em nosso cotidiano. Com frequência, identificamos formas familiares em elementos aleatórios, como a imagem de um cachorro nas nuvens ou um rosto em uma mancha na parede ou em um borrão de café. Embora, a priori, essas formas

sejam aleatórias, o nosso cérebro as organiza a fim de atribuir-lhes significados objetivos e reconhecíveis. Apesar disso, é importante ressaltar que, quando identificamos uma figura conhecida em uma imagem vaga ou desconexa, temos a consciência de que se trata apenas de uma representação. A nuvem ainda é uma nuvem e a mancha na parede continua sendo apenas uma mancha na parede. Tendo isso em mente, é possível observar que a efetivação do fenômeno do mascaramento não é apenas resultado da imagem do rosto evocada pela pareidolia, mas por sua composição em interação ao corpo dos *performers* que manipulam os objetos, conferindo-lhes movimento e estabelecendo relações entre eles.

Nesse cenário, o efeito ilusório provocado pelo mascaramento da *Mummerschanz* reside justamente na ruptura parcial dessa perspectiva da representação. Para compreender esse fenômeno, é pertinente abordar o conceito de “sentido de totalidade”, proposto por Gregory Bateson.

De acordo com as proposições de Bateson (apud Paulino, 2010), é possível compreender o “sentido de totalidade” como a nossa capacidade de perceber a máscara e o artista cênico como uma entidade única, não como elementos dissociados. Por isso, quando nos deparamos com o ser-mascarado (seja ele qual for, não nos limitando às máscaras-objeto da companhia *Mummerschanz*) experimentamos a sensação de que estamos diante de uma entidade com vida própria, desvinculada da figura do artista por trás dela. O sentido de totalidade, de acordo com Paulino (2010) é resultante da

capacidade da máscara de promover uma conciliação entre a perspectiva aceita pela parte direita da mente, para a qual não há diferença entre “representar” e “ser”, e a parte esquerda, que sendo regida pela lógica, não poderia aceitar essa indistinção (p. 186)

No nosso cotidiano, ao identificarmos dois olhos e uma boca na imagem de uma tomada na parede de nossa casa, por exemplo, compreendemos conscientemente que se trata de uma representação. A parte direita da nossa mente, de acordo com Paulino (2010), é aquela que sonha, não realiza distinção ser/representar e entende que aquela imagem “é”, de fato, um rosto. A parte esquerda, porém, por operar no campo da lógica, tem maior influência nas conclusões que tiramos sobre a realidade

material e, por isso, nos traz consciência de que é, na realidade, apenas a representação de um rosto.

No entanto, ao nos depararmos com o ser mascarado representado na figura 9, por exemplo, lidamos não apenas com a imagem do rosto em uma tomada evocada pela pareidolia, mas com o efeito causado pelo sentido de totalidade, exposto por Bateson.

Apesar de, inicialmente, identificarmos a imagem da máscara-objeto presente na figura 9 como uma tomada, o sentido de totalidade se desdobra à medida que associamos o objeto a um rosto e o ator o anima por meio do movimento, atribuindo-lhes características humanas. Desse modo, a partir do instante em que compreendemos o ser mascarado como uma entidade indissociável — não apenas um corpo com uma tomada de dimensões ampliadas ocultando o rosto, mas sim uma tomada dotada de vida e características humanas, capaz de estabelecer relações, transitar entre distintos estados de ânimo e executar ações específicas — aceitamos, momentaneamente, a perspectiva de que, como apontado por Paulino (2010), o ser mascarado simultaneamente "é" e "representa". Dessa forma, instaura-se o efeito ilusório da existência de uma entidade gerada pela animação das máscaras-objeto.

Figura 10 - Cena do espetáculo "You & Me"



Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=UfZUFswYGCI>> Acesso em: 20 de fevereiro de 2024.

Figura 11 - Cena do espetáculo "You & Me"



Fonte:
<<https://www.gob.mx/cultura/prensa/la-compania-mummenschanz-presentara-teatro-visual-objetos-mascaras-y-mimica-para-dar-vida-a-personajes-legendarios?idiom=es-MX>> Acesso em: 20 de fevereiro de 2024.

Sob essa perspectiva, é necessário reiterar a importância da estruturação do corpo-máscara para a concretização dos efeitos estéticos do mascaramento. As máscaras-objeto da companhia *Mummenschanz* atingem os resultados desejados, pois conforme mencionado por Lecoq, evocam certo grau de humanidade e impõe uma transposição que permite a animação do objeto.

Em contraste com as máscaras-fotográficas de Maguy Marin a qual propõe a estruturação do corpo-máscara, a partir identificação do caráter evocado pelo rosto presente nas fotografias, resultando na transposição de suas características através, principalmente, da organização dos eixos corporais do ser mascarado, as máscaras-objeto da *Mummenschanz* apresentam um caráter e personalidade mais abstratos. Apesar disso, a transposição ocorre à medida que se identificam características humanas específicas no objeto, conferindo-lhes dinâmica, movimento e ação, criando, então, uma relação entre o ser-mascarado, o espaço, e todos aqueles que o cercam.

Embora os processos de manipulação das máscaras-objeto da *Mummenschanz*, das máscaras-fotográficas de Maguy Marin e das máscaras expressivas tradicionais demandem técnicas distintas, é interessante observar a presença de elementos compartilhados entre elas, especialmente no que se refere à proposta estética. Todas essas máscaras apresentam uma estruturação do corpo-máscara que resulta do processo de transposição responsável por conferir vida a esses objetos. Dentro desse contexto, a máscara e o artista convertem-se em uma unidade indissociável, instaurando assim uma terceira presença no palco. Além do objeto máscara e do indivíduo que o manipula, emerge o ser-mascarado.

Esse ser-mascarado opera no domínio do simbólico, materializando uma série de ideias, conceitos e abstrações que transcendem a nossa realidade física. O ser mascarado, ao tornar-se uma expressão tangível desses elementos intangíveis, contribui para a criação de uma experiência a qual vai além do simples manejo de máscaras, introduzindo camadas de significado e profundidade simbólica no palco.

Nesse sentido, é possível perceber uma experiência compartilhada na fruição de ambas as máscaras, mesmo diante das particularidades técnicas distintas.

Considerando esse ponto, torna-se viável explorar o mascaramento não apenas a partir da técnica de manipulação do objeto, mas como um fenômeno em si.

Ao examinar as máscaras expressivas, as máscaras fotográficas de Maguy Marin, bem como as máscaras-objeto da companhia *Mummenschanz*, deparamo-nos com algumas camadas de percepção sobre o processo de mascaramento. Se, de acordo com Cerbone (2012), concebemos o conceito de fenômeno (segundo a perspectiva fenomenológica) como tudo aquilo que pode ser experimentado pelos sentidos ou pela consciência, ao identificarmos uma experiência comum na fruição de diferentes propostas estéticas que incorporam a máscara, surge a oportunidade de interpretar o estado de máscara como uma experiência de percepção específica, que pode se manifestar mesmo na ausência física do objeto.

Para explorar essa perspectiva, direcionaremos nossa análise para o próximo espetáculo a ser investigado: "Encantado", da Lia Rodrigues Companhia de Danças. No espetáculo, bailarinos executam a composição coreográfica, a partir da manipulação de tecidos em comunhão com o próprio corpo, de maneira que (embora sejam utilizados majoritariamente mantendo os artistas com os rostos visíveis) seja possível estabelecer um paralelo entre a composição das *personas* em cena e o estado de máscara.

2.4 Máscaras Encantadas

A Lia Rodrigues Companhia de Danças foi fundada no Rio de Janeiro em 1990, pela coreógrafa de mesmo nome. Anteriormente à fundação de sua própria companhia, Lia Rodrigues integrou, em 1980, a Companhia de Maguy Marin durante sua estada na França, tendo participado da criação de "*May B*", a obra mais reconhecida da coreógrafa francesa. O relacionamento entre as duas coreógrafas foi tão próximo que, posteriormente, Rodrigues recebeu os direitos de encenação da referida obra, iniciando sua remontagem no Rio de Janeiro e finalizando-a na França, na presença da própria Maguy Marin (Kiffer e Pavlova, 2021). Devido esse diálogo estreito, é perceptível um nível considerável de afinidade entre as propostas estéticas das duas artistas.

Não apenas no que diz respeito aos aspectos estéticos, ambas as artistas também se assemelham pela atuação artístico-política marcante. Conforme Kiffer e Pavlova (2021) relatam, em 2003, Rodrigues iniciou uma série de atividades artísticas e educacionais no Complexo de Favelas da Maré, que resultaram na criação do Centro de Artes da Maré. Além de ser um espaço artístico, o centro tornou-se também a sede da Lia Rodrigues Companhia de Danças. Posteriormente, foi fundada a Escola Livre de Dança da Maré a qual atende à comunidade em que está inserida com ofertas de *workshops* e cursos de capacitação em dança. De forma similar, Maguy Marin foi diretora do *Centre Chorégraphique National de Créteil*, na região suburbana de Paris, e fundou outro CCN¹⁰ na periferia de Lyon. Ali, desenvolveu um trabalho artístico e social semelhante ao de Rodrigues com a população local (Kiffer e Pavlova 2021).

É interessante perceber o diálogo entre as coreógrafas, pois ele revela a proximidade entre suas obras. É possível diagnosticar, em parte do trabalho de Rodrigues, um nível de semelhança com as proposições de Marin. Nesse sentido, é justificável que o trabalho de ambas seja nosso objeto de estudo, uma vez que compartilham de um fundo estético comum. Rodrigues e Marin caminham por território similar em suas composições, sendo duas expoentes marcantes da dança contemporânea.

No que diz respeito às suas similaridades, é importante reiterar que, conforme apontado por Dantas (2011), na tradição da dança, especialmente em suas vertentes clássicas, como o balé, há um enfoque na mecanização do movimento, com o objetivo de alcançar um padrão de simetria e harmonia nas formas. Em contraste, nas obras de Marin, Rodrigues e outros artistas ligados à dança contemporânea e seus desdobramentos, observa-se uma busca maior pelo gesto dançado, nem sempre geométrico ou harmonioso, mas que busca expressar o corpo no espaço de forma subjetiva. É interessante notar que os trabalhos de Marin e Rodrigues exploram um corpo o qual, de acordo com Dantas (2011), transita entre o corpo cotidiano e o corpo em estado de dança. A teatralidade, nesse sentido, desempenha um papel marcante, o que resulta em possibilidades de diálogos entre a composição

¹⁰ Sigla para “*Centre Chorégraphique National*”

coreográfica e a linguagem teatral, como é possível perceber pelas experimentações vinculadas ao mascaramento em ambos os trabalhos abordados.

Para dar continuidade aos objetivos desta pesquisa, então, prosseguiremos com a análise do último espetáculo a ser abordado nesta dissertação: “Encantado”, mais recente produção dirigida por Lia Rodrigues. Ao contrário dos espetáculos sobre os quais discutimos anteriormente, em “Encantado” não há a utilização literal de máscaras: os rostos dos artistas, na maior parte do espetáculo, estão visíveis, sem qualquer cobertura total ou parcial. Apesar disso, é possível identificar um fenômeno similar àquele observado no contexto do teatro de máscaras.

No início do espetáculo, uma série de tecidos enrolados, estampados com cores e padrões diversos, é disposta ao fundo do palco. Os bailarinos, vestidos com malhas pretas, se posicionam atrás dos rolos de tecido, de joelhos, e, gradualmente, os desenrolam até cobrirem todo o palco. Esse processo ocorre de forma lenta e minuciosa. Uma vez que os tecidos estão estendidos pelo chão, os artistas se distribuem pelas laterais do palco e, de forma sutil, retiram suas vestes até ficarem nus. Novamente, essa transição ocorre de maneira lenta e cuidadosa. Conforme os bailarinos retiram completamente suas roupas, eles passam a se entrelaçar aos tecidos, cobrindo seus corpos de diversas maneiras e gerando formas variadas através da união entre corpo e tecido. Inicialmente, as movimentações são realizadas em um ritmo lento, mas gradualmente tornam-se mais enérgicas. Durante todo o espetáculo, os bailarinos alternam o uso dos tecidos, podendo cobrir todo o corpo, apenas partes específicas ou até mesmo utilizando múltiplos tecidos simultaneamente. Paralelamente, também modificam a fisicalidade do próprio corpo, alternando entre diferentes planos - baixo, médio e alto -, bem como variando seus tónus, velocidades e formas de movimento.

No primeiro momento, os bailarinos utilizam os tecidos envolvendo quase toda a extensão do próprio corpo (incluindo o rosto, que por vezes está completamente coberto). Dessa forma deixa-se de ver os *performers*, vê-se apenas o próprio tecido que assume formas geométricas diversas. À medida que o espetáculo avança, os tecidos são gradualmente manipulados de forma a deixar mais partes dos corpos dos artistas expostos, conferindo-lhes contornos mais humanos.

Figura 12 - Cena do espetáculo “Encantado”



Fonte: acervo pessoal de Júlia Portugal

Figura 13 - Cena do espetáculo “Encantado”



Fonte:

<<https://g1.globo.com/sp/campinas-regiao/noticia/2023/09/14/fantasia-e-magia-encantado-de-lia-rodriques-abre-a-bienal-de-danca-retratando-momentos-da-pandemia-de-covid-19.ghtml>>
> Acesso em: 20 de janeiro de 2024.

Figura 14 - Cena do espetáculo “Encantado”



Fonte: <<https://2022.panoramafestival.com/portfolio-items/encantado/>> Acesso em: 20 de janeiro de 2024.

Outro signo a ser destacado é a música que permeia toda a composição do espetáculo. Inicialmente, nos primeiros momentos nos quais os bailarinos desenrolam os tecidos e executam os primeiros passos da coreografia, apenas o silêncio envolve a cena, seguido, mais tarde, por uma sonoplastia, inicialmente bem discreta, quase camuflada aos sons do ambiente. O primeiro instrumento que emerge é um chocalho o qual ecoa sozinho durante um período considerável. Outros instrumentos são introduzidos aos poucos até que, por fim, um canto indígena é incorporado à composição musical. Em certos momentos, os artistas também emitem risadas e sons guturais, alguns semelhantes aos sons de animais, que, em conjunto com os demais elementos do espetáculo, conferem à cena uma dinâmica quase ritualística. A trilha sonora, que a princípio é calma, torna-se também mais intensa, assim como as movimentações dos bailarinos. É interessante observar que todas as transições, sejam na música, nos movimentos ou nas manipulações do tecido, são executadas de forma lenta e fluida, de maneira a quase não se perceber o fim de uma ação e o início de outra.

Existem ainda diversas nuances que podem ser abordadas, entretanto, antes de nos aprofundarmos nos aspectos técnicos e narrativos do espetáculo, bem como iniciarmos a discussão específica sobre seu diálogo com a linguagem das máscaras teatrais, é fundamental, em primeiro lugar, compreender a origem de sua proposta. De início, é preciso compreender o significado do título “encantado”.

O termo “encantado” abarca diversos significados em nosso cotidiano. Esse adjetivo pode ser interpretado como uma expressão de admiração, sinônimo de “maravilhado”, como também pode referir-se à uma esfera mágica, associada àquilo que foi alvo de um feitiço ou encantamento. É interessante refletir sobre ambos os significados pois eles nos remetem àquilo que é característico do teatro de máscaras: o fascínio causado pelo efeito gerado pela estruturação do corpo-máscara, bem como o encantamento que emana da animação de objetos inertes.

Para além dos significados supracitados, porém, no cenário do espetáculo de Lia Rodrigues, há ainda uma conotação de natureza religiosa. A palavra “Encantado”, na conjuntura das religiões afro-indígenas, especialmente das regiões amazônica e nordeste do país, refere-se também a uma categoria específicas de seres espirituais¹¹.

De acordo com Mundicarmo Ferretti (2008), os “Encantados” são entidades espirituais que, em algum momento de sua existência como seres humanos na terra, desapareceram sem deixar vestígios. É preciso considerar, entretanto, que não se trata de pessoas mortas, mas sim seres que foram encantados, cuja condição os tornam invisíveis aos olhos da maioria das pessoas, senão pela sua manifestação em sonhos ou incorporação mediúnica. Há também aqueles que nunca tiveram uma existência material ou terrena, assumindo a condição de Encantado desde o seu nascimento.

¹¹ No site oficial da Lia Rodrigues Companhia de Danças (disponível em: <<http://www.liarodrigues.com/styled-6/styled-52/index.php>> Acesos em 21 de janeiro de 2024) é possível verificar a contextualização do espetáculo a partir da ótica de religiões afro-indígenas.

Ainda conforme a antropóloga, os encantados são seres que habitam as “Encantarias”, um reino intermediário que se localiza entre o céu e a terra. Muitas dessas entidades são representadas sob a forma de animais, tendo sido humanos encantados em corpos de outras espécies como uma estratégia para driblar a morte ou proteger algum recurso natural de uma ameaça iminente (Ferretti, 2008). “Os encantados tornam-se “visíveis” quando os médiuns em quem incorporam manifestam alterações de consciência e assumem outra identidade, a de um determinado encantado, o que geralmente ocorre durante a realização de rituais” (Ferretti, 2008, p. 2).

No contexto do espetáculo da Lia Rodrigues Companhia de Danças, os bailarinos representam uma variedade de Encantados, transformando-se e transitando entre identidades diferentes a partir da manipulação dos tecidos em cena. É pertinente observar que a maneira como os artistas utilizam os tecidos determina as formas, velocidades, eixos, status e movimentos do Encantado, resultando na delimitação de diferentes tipos de entidades, com posturas e atitudes diferentes.

É coerente analisar, nesse contexto, a importância dos tecidos em sua materialidade. A princípio, quando os bailarinos desenrolam os tecidos e se desnudam, sua condição é humana e neutra; eles não representam nada além de si mesmos. À medida que o chão do palco é totalmente coberto pelo emaranhado de panos estampados, aquele espaço passa a representar também uma Encantaria, onde os bailarinos adentram e confundem-se com aquele material. Dessa forma, é justo considerar que o elo responsável por induzir a metamorfose do bailarino humano em uma representação do ser Encantado é o próprio tecido, que molda a entidade. Os artistas e os panos fundem-se de tal maneira que a primeira impressão que se tem é a de estarmos diante de seres cujo próprio corpo é composto pelos tecidos, fenômeno similar àquele que determinamos como estruturação do corpo-máscara.

É necessário considerar que não há uma finalidade religiosa na obra de Lia Rodrigues, da mesma forma que não existe uma finalidade religiosa na prática do mascaramento como recurso estético e/ou pedagógico nas artes da cena. Entretanto, a perda do referencial da identidade do *performer* e a fusão entre o

bailarino e os tecidos, resultando na criação de um ser que assume vida própria, proporciona uma experiência parecida àquelas experienciadas em rituais, fenômeno também presente no teatro de máscaras.

Nesse contexto, é possível identificar a presença marcante da dimensão simbólica no espetáculo de Rodrigues a partir do diálogo entre a fusão de corpos e tecidos e a estruturação de um corpo-máscara. Embora os tecidos não sejam máscaras de forma literal, eles também funcionam como objetos catalisadores do processo de surgimento de criaturas simbólicas, transformando o próprio bailarino em um símbolo.

É preciso, nesse contexto, entender o símbolo a partir de Durand (2000), cujo conceito passa pelo entendimento de que esse é uma forma de representação daquilo que não é possível conceber de forma concreta, sendo uma materialização do que pertence à um domínio não-sensível, metafísico, impossível de ser codificado de outra forma que não pelo próprio símbolo. Dessa maneira, percebe-se que a fusão entre corpos e tecidos é simbólica a partir do momento em que representa o próprio Encantado, que é acessível apenas pela representação ou, no contexto religioso, nos rituais, nos quais a entidade se materializa a partir do corpo de outrem.

Conforme apontado por Amaral (1996) em relação ao teatro de formas animadas, a máscara estabelece um canal de comunicação com o transcendental, proporcionando uma maneira de materializar e compreender conceitos abstratos. Segundo a pesquisadora:

Há na matéria uma força invisível. Daí o poder do bastão do xamã, da vara de condão, dos objetos sagrados, dos elementos da natureza, das propriedades químicas das plantas e dos vegetais de onde emana nossa fonte de energia [...] Precisamos sempre de uma imagem, de fatos, mitos, para perceber conceitos, muito abstratos, ou para perceber os arquétipos. É uma comunicação que não se dá através da consciência racional, mas, sim, através da não-consciência da matéria, unicamente através de suas qualidades energéticas. (Amaral, 1996, p. 19)

Tendo isso em mente, é possível perceber que, assim como a máscara, os tecidos utilizados, em “Encantado”, atuam como um canal responsável por evocar, em cena,

a materialização de um território invisível e intangível, existente apenas no imaginário, no inconsciente coletivo - conforme apontado por Carl Jung a respeito dos arquétipos - ou no domínio espiritual.

Sob essa ótica, é pertinente observar que os tecidos não se configuram apenas como adereços; eles constituem a própria essência do ser Encantado cuja presença se manifesta apenas quando o pano deixa de ser utilizado como uma vestimenta e se transforma na própria pele do bailarino, tornando-se uma extensão de si mesmo. Conforme a manipulação do tecido se modifica, a entidade representada também se transforma em outra, criando a impressão de que aquele ser espiritual habita o próprio tecido. Os bailarinos são apenas bailarinos sem ele; é somente quando ocorre a fusão entre corpo e tecido que surge a criatura Encantada.

É interessante observar, também, que todas as transições entre os personagens encantados ocorrem de forma concomitante. Todos os bailarinos transitam entre diferentes formas de manipulação dos tecidos e representam distintas entidades simultaneamente, o que torna difícil a identificação do momento exato em que o bailarino se transforma de uma criatura para outra. Na maior parte do tempo, só percebemos a presença do Encantado após sua manifestação completa. Essa simultaneidade proporciona a sensação ilusória de que, ao longo de uma hora de espetáculo, essas criaturas surgem e desaparecem bem diante dos nossos olhos.

Assim, o ser Encantado do espetáculo de Lia Rodrigues pode ser compreendido também como análogo a um ser-mascarado. Isso porque, quando os tecidos são manipulados, deixamos de vê-los como um objeto e passamos a enxergá-los como uma extensão do corpo dos bailarinos; como aquilo que torna os Encantados o que são. Essa é a mesma percepção evocada quando estamos diante de um ator mascarado, pois, segundo Paulino (2011), o ser mascarado apenas provoca a ilusão de que possui vida própria quando deixamos de ver o objeto sobre o rosto do *performer* e vemos a criatura em sua integridade. De acordo com Duarte (2011), a máscara funciona como um meio de mediação entre o imaginário e o próprio corpo, gerando uma criatura essencialmente cênica e simbólica. Os tecidos, como objetos catalisadores do processo de metamorfose dos bailarinos em Encantados, atuam sob essa mesma perspectiva.

Para além da proximidade entre as características simbólicas do espetáculo e a linguagem do teatro de máscaras, é possível perceber também uma técnica de manipulação dos tecidos similar àquelas que identificamos a partir dos processos de transposição e animação de objetos. É possível observar que, embora os tecidos não imponham uma atitude, eixo, movimento ou ação específicos, a utilização deles, em determinadas partes do corpo do bailarino, determina diferentes possibilidades de se mover.

No início da coreografia, quando os bailarinos estão predominantemente em plano baixo e utilizam os tecidos de forma geométrica, cobrindo todo o corpo, as imagens criadas se assemelham a um ser em estado embrionário ou um casulo. Como resultado, os movimentos são majoritariamente ondulatórios, com fluxo controlado e a velocidade é lenta. Nessa fase, o corpo estruturado pelo bailarino em conjunto com o tecido é predominantemente animalesco e, posteriormente, conforme os bailarinos iniciam a utilização dos planos médio e alto, é possível identificar imagens de animais específicos, como uma girafa e uma cobra.

Após esse primeiro momento, a imagem dos bailarinos passa a assumir contornos mais humanos e mais partes de seus corpos ficam expostas.

Figura 15 - Cena do espetáculo “Encantado”



Fonte: acervo pessoal de Júlia Portugal.

Na figura 15, ilustrada acima, é possível identificar algumas formas de manipulação dos tecidos que impõem fisicalidades distintas aos bailarinos. À esquerda, o bailarino utiliza tecidos cobrindo os braços, a cabeça, o quadril e as pernas, deixando o peito exposto. A ênfase dada aos braços e ao peito atribui à figura uma aura de força e elegância, que resulta em uma postura ativa e movimentos lentos e leves por parte do bailarino.

Ao seu lado, o segundo bailarino está envolto em um único tecido que cobre todo o corpo da cintura até a cabeça. Além disso, utiliza múltiplos tecidos inseridos dentro desse invólucro de pano, criando a imagem de uma barriga protuberante. A imagem resultante evoca uma criatura de aspecto mais primitivo. Dessa maneira, o bailarino utiliza os joelhos dobrados e seus movimentos são rápidos, marcados e ondulatórios, como um animal em estado de urgência.

Já o terceiro bailarino faz uso de uma grande quantidade de tecidos abaixo da sua cintura, deixando a parte superior do corpo descoberta. A enorme quantidade de tecidos e a forma como estão dispostos confere uma sensação de peso e, ao mesmo tempo, graciosidade, levando o bailarino a realizar predominantemente

movimentos ondulatórios com a coluna. A criatura resultante se move de forma lenta e pesada, mas os movimentos são fluidos.

Por fim, à direita, a figura que emerge a partir do uso dos tecidos emana um *status* elevado, semelhante a indivíduos de hierarquia alta. Os múltiplos tecidos dispostos na cabeça, formando uma espécie de turbante, juntamente ao tecido que envolve o pescoço e a túnica longa que se arrasta até o chão, criam a imagem de um ser imponente e sereno. O bailarino, então, caminha de forma extremamente lenta e pesada, com a coluna ereta, reforçando sua imagem majestosa, cuja presença é marcante, apesar de suas ações sutis.

Tendo isso em vista, é pertinente considerar que, embora os tecidos sejam somente tecidos quando estendidos no chão do palco, com pouca ou nenhuma sugestão de possibilidades de utilização no que diz respeito à composição de uma personalidade específica, sua própria materialidade impõe um nível de transposição quando em contato com o corpo dos bailarinos. As partes do corpo que estão cobertas ou expostas, o peso dos tecidos e as figuras formadas pela sua utilização em diferentes partes do corpo sugerem possibilidades diferentes de se mover, agir, portar-se e, sobretudo, possibilidades diferentes de ser. Os tecidos propõem uma transformação na fisicalidade dos bailarinos de forma similar à máscara, uma vez que:

O corpo que veste a máscara torna-se o corpo da máscara. Ou seja, a máscara exige, do corpo que a porta, outro contorno espacial, uma nova relação com o movimento, com o tempo e com o espaço, de tal forma que possa liberar um novo ser, proveniente dessa mistura entre o homem e o objeto-máscara imbuído de algo “sobre-humano” (Balardim, 2015, p. 139).

A junção de todos esses elementos, desde a simbologia intrínseca ao espetáculo até os diferentes níveis de transposição impostos pelos tecidos, cria uma percepção semelhante àquela que observamos no teatro de máscaras: a manifestação de um ser mascarado, inacessível em outro domínio que não o espaço e tempo de apresentação do espetáculo. Os bailarinos, no espetáculo de Rodrigues, não são identificados pelas suas características particulares e subjetividades. Como indivíduos, parecem desaparecer parcialmente quando surge o ser mascarado, cujo corpo é formado por pele e tecido. Pode-se sugerir que a existência desse ser

mascarado, para aqueles os quais fruem a experiência artística, é, em certa medida, desvinculada daquele que veste os panos. Existem poucos recursos que nos permitem reconhecer os bailarinos em suas singularidades, mesmo quando seus rostos estão à mostra. Isso ocorre porque a presença do ser mascarado é ainda mais forte que a presença daquele que o anima. Dessa forma, a manipulação dos panos traz a sensação de que os corpos e tecidos são uma coisa só, criando uma entidade que assume vida própria e que se metamorfoseia de acordo com as mudanças de forma dos tecidos.

É justo considerar, nesse sentido, que mesmo sem o uso literal de máscaras no espetáculo de Rodrigues, é possível identificar um fenômeno semelhante àquele o qual identificamos como “mascaramento”. O uso dos tecidos em sua dimensão física, embora não ocultem o rosto do ator, promove uma metamorfose na presença física do ator a qual resulta no surgimento de uma criatura desvinculada daquilo que para nós é tangível e material. Os Encantados que testemunhamos no espetáculo são seres que habitam apenas em nosso imaginário, quer seja em um contexto lúdico ou religioso. Essas criaturas, por sua vez, emergem apenas a partir do contato entre corpo e tecido, conferindo ao objeto o papel de catalisador desse processo de metamorfose.

Sob essa perspectiva, consideramos que o encantamento gerado pelo espetáculo de Rodrigues, assim como o encantamento do teatro de máscaras, surge a partir do momento em que o objeto (seja uma máscara ou um tecido) funciona como agente de transformação capaz de instaurar, em cena, uma realidade distinta daquilo que consideramos natural. Esse objeto converte o ator em uma criatura, em uma entidade simbólica desassociada de sua identidade, o que resulta na perda do referencial do artista por trás de sua manipulação. Sob essa ótica, surge a possibilidade de se pensar no mascaramento como um fenômeno, não necessariamente restrito ao uso literal do objeto máscara.

Em certos contextos, mesmo quando o rosto do artista está à mostra, é possível testemunhar um fenômeno similar ao mascaramento; fenômeno esse que se manifesta quando o ator, a partir da manipulação de um objeto em comunhão com o próprio corpo, parece estar em um estado de máscara. Esse estado, por sua vez, se

diferencia radicalmente do nosso estado cotidiano. Ocorre quando nos deparamos com uma criatura que, conforme atestado por Bateson (apud Paulino, 2010), nos leva a uma percepção específica, na qual reconhecemos sua natureza como uma representação, ao mesmo tempo em que a reconhecemos como uma entidade em si mesma. A partir desse momento, permitimo-nos nos desvincular da nossa vida cotidiana, natural e abraçar o lúdico e a fantasia. Permitimo-nos sonhar e presenciar o sonho diante de nós mesmos. E a partir desse sonho, é possível reconhecer a poesia inerente à própria realidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo ao longo dos meses em que se sucederam a pesquisa e escrita desta dissertação foi, inicialmente, compreender alguns dos princípios comuns da linguagem das máscaras e, a partir deles, estabelecer um diálogo com outras propostas estéticas as quais não envolvem o uso físico desse objeto. É preciso considerar, também, que esta pesquisa não se encerra em si mesma, mas propõe um impulso inicial para um aprimoramento contínuo daquilo que começo a vislumbrar como minha própria poética. Para tal, foi necessário questionar aquilo que julguei conhecer e me abrir àquilo que me parecia incerto.

No início da minha trajetória como artista e pesquisadora, utilizava como alicerce para minhas experimentações o ponto de vista pedagógico do teatro de máscaras. A partir dele, é coerente considerar a existência de algo específico que apenas o ato de cobrir o rosto é capaz de proporcionar àquele que experiencia o uso máscara. Utilizar a máscara neutra, as máscaras expressivas ou qualquer outra máscara cênica traz uma série de implicações psicofísicas as quais, talvez, não sejam alcançadas de outra forma senão pela anulação do rosto.

Apesar disso, do ponto de vista estético, percebi que, de alguma maneira, é possível considerar que o fenômeno do mascaramento pode ser experienciado de outras formas, não, somente, pelo uso da máscara de forma literal. Mesmo sem recorrer a um artefato cênico cuja finalidade é ocultar o rosto do artista cênico, em “Encantado”

é possível identificar algumas camadas de percepção as quais dialogam com aquelas que também são identificadas no teatro de máscaras.

Nesse contexto, sugere-se, inicialmente, considerar a máscara e o mascaramento como conceitos relacionados, mas não necessariamente interdependentes. A máscara, em sua materialidade, possui uma potência pedagógica singular, capaz de proporcionar ao ator acesso a níveis de interpretação que, posteriormente, podem ser explorados sem a necessidade do artefato. No entanto, quando utilizada em cena, temos experiências diferentes quando a máscara é apenas um adereço e quando é um objeto responsável pela metamorfose do ator.

A partir desse ponto, é possível reconhecer experiências semelhantes às aquelas resultantes da transmutação do ator por meio da máscara em propostas nas quais este artefato não é utilizado objetivamente. Nesse sentido, propõe-se pensar no mascaramento como uma experiência de percepção específica, não estritamente vinculada ao uso da máscara em sua tradição teatral de modo codificado, como as máscaras expressivas. Dessa forma, propõe-se a reflexão sobre um mascaramento expandido com foco no objeto, ou seja, propondo a existência de outros objetos que podem ser transformados em máscaras, desvinculadas a sua tradição.

É importante ressaltar a importância da presença de um objeto catalisador do mascaramento, uma vez que o fenômeno de percepção específico proporcionado por ele se dá a partir da aparente fusão entre corpo e a materialidade de um objeto a ser animado. Essa fusão é responsável pelo fascínio gerado pelo teatro de máscaras, uma vez que, através da força simbólica do objeto, retira a presença do ator em cena e dá luz a uma criatura emergente desse encontro: o ser mascarado. Assim, levanta-se a possibilidade de pensar na potência de objetos diversos a partir de sua capacidade de suscitar uma transmutação específica no corpo do ator, ainda que esses objetos não sejam necessariamente máscaras.

O objetivo desta pesquisa é, sobretudo, levantar reflexões e possibilidades de se compreender o mascaramento sob novas perspectivas, alimentando um debate latente no panorama teatral contemporâneo. Afinal, atualmente, a presença da máscara é cada vez mais comum na produção teatral brasileira. Por meio dela, tanto

encantamos, quanto somos encantados, e, a partir daí, acessamos novas possibilidades de ser, interpretar e estar no mundo.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Sofia Botelho de. **O trabalho da atuação em comunhão com a matéria: experiências do corpo e das coisas na cena.** Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. São Paulo, 2022.

AMARAL, Ana Maria. **O ator e seus duplos - máscaras, bonecos e objetos.** São Paulo: SENAC Editora, 2002.

_____. **Teatro de Formas Animadas: Máscaras, bonecos e objetos.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 3ª Edição, 1996.

AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator.** São Paulo: Perspectiva, 2004.

BALARDIM, Paulo. **Teatro de Bonecos ou Teatro de Animação?** Florianópolis: Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, v. 2, n. 25, p. 165–175, 2015. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101242015>>165. Acesso em: 4 jan. 2024.

_____. A Máscara e seus Desdobramentos Tecnológicos. In: BELTRAME, Valmor Nini. DE ANDRADE, Milton (Org). **Teatro de Máscaras.** Florianópolis. Santa Catarina: UDESC. 2010. p. 139-152

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator.** São Paulo: Editora da Unicamp, 1995

BARBOSA, Joana Marques. **Do corpo à máscara: compor o personagem e contar uma história.** Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016

BRAGA, Bya; LOPES, M. S. . Dossiê temático: **Mascaramento na cena expandida.** Natal: PPGARC UFRN, 2022 (Organização). Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/manzua/issue/view/1219>. Acesso em: 28 de junho de 2024.

BRONDANI, Joice Aglae, LEITE, Vilma Campos e TELLES, Narciso. **Teatro-máscara-ritual.** Campinas: Ed Alínea, 2012.

CAVALCANTE, Caroline Maria Holanda. **Teatro de Animação: uma linguagem, uma metodologia de formação de atores.** Uberlândia: Revista ouvirOUver, v. 6, n. 1, p. 154-166, 2010. Acesso em: 3 de abril de 2023. Disponível em: <<https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/8227>>

CERBONE, David. **Fenomenologia.** Tradução: Caesar Souza. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

CHACRA, Sandra. **Natureza e sentido da improvisação teatral.** São Paulo: Perspectiva, 2010

DA COSTA, Felisberto Sabino. **A máscara e a formação do ator**. Santa Catarina: Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, v. 1, n. 01, p. 025-051, 2018. Acesso em: 5 de abril de 2023. Disponível em: <<https://doi.org/10.5965/2595034701012005025>>

DANI, Sandra. **A máscara, seu sentido e seu uso no treinamento do ator**. Porto Alegre: Revista de Artes Visuais, v. 1, n. 1, p. 83-90, 1990. Acesso em: 10 de abril de 2023. Disponível em: <<https://doi.org/10.22456/2179-8001.27326>>

DANTAS, Mônica Fagundes. **O corpo dançante entre a teoria e a experiência: estudo dos processos de realização coreográfica em duas companhias de dança contemporânea**. Caxias do Sul: Revista CAMHU, v. 1, n. 1, p. 1-17, 2011. Disponível em: < https://www.ucs.br/site/midia/arquivos/07_O_corpo_dan%C3%A7ante.pdf > Acesso em: 20 de Jan. de 2024

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia**. Volume III. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

DUARTE, Rudson Marcelo. **No teatro todo corpo é máscara: a prática do mascaramento e seus desdobramentos a partir do trabalho do Théâtre du Soleil**. Dissertação (Mestrado em Artes) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017

DURAND, Gilbert. **A Imaginação Simbólica**. Lisboa: Edições 70, 2000.

FERAL, JOSETTE. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015

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

FERRETTI, Mundicarmo. **Encantados e Encantarias no Folclore Brasileiro**. VI Seminário de Ações Integradas em Folclore. São Paulo, 2008. Disponível em: <<https://gurupi.ufma.br/jspui/handle/1/198>> Acesso em: 12 de Jan. de 2024.

FO, Dario. **Manual Mínimo do ator**. São Paulo: Ed. Senac. 1998

GERALDI, Sílvia. **O lugar da teatralidade na dança contemporânea**. São Paulo: Revista Sala Preta, v. 12, n. 2, p. 13-26, 2012. Acesso em: 4 jan. 2024. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57483>>.

GOÍIS, Marcus Villa. **A máscara na commedia dell'arte**. Salvador: Repertório, nº 19, p.81-90, 2012.2. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/handle/ri/12236>>. Acesso em 05 de dezembro de 2023.

GREBLER, Maria Albertina Silva. **Coreografias de Pina Bausch e Maguy Marin: a Teatralidade como fundamento de uma Dança contemporânea**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas), Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança e Escola de Teatro. Salvador: 2006.

KIFFER, Ana.; PAVLOVA, Adriana. **A dança expandida de Lia Rodrigues**: uma experiência artística e política na favela Maré. Salvador: Repertório, v. 1, n. 35, 2021. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/38561>>. Acesso em: 10 jan. 2024.

LECOQ, Jacques. **O Corpo Poético**: uma pedagogia da Criação Teatral. Trad. Marcelo Gomes. São Paulo: Senac, 2010

LINARES, Fernando Joaquim Javier. **A Máscara como segunda Natureza do ator**: O treinamento do ator como uma técnica em ação. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Belo Horizonte, 2011

LISPECTOR, Clarice. **Um sopro de vida (Pulsações)**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LOPES, Elizabeth Pereira. **A Máscara e a Formação do Ator**. Tese (Doutorado em Artes). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, São Paulo: 1991.

MACHADO, Vinícius Torres. **A máscara no teatro moderno**: do avesso da tradição à contemporaneidade. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes. São Paulo: 2009

MARIN, Maguy. **Maguy Marin**: Humanidade, mudando de rosto. Draff: 9 mai. de 2017. Entrevista concedida a Rachel Donnelly. Disponível em: <<https://www.draff.net/maguy-marin.html>>. Acesso em: 23 dez. 2023.

MEIRELES, Flávia. **QUEM LUTA E COMO?** contextos artísticos na Lia Rodrigues Companhia de Danças. Salvador: DANÇA - Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança, v. 6, n. 9, p. 28–41, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/47261>. Acesso em: 15 jan. 2024.

MOLER, Lara Biasoli. **Maurice Maeterlinck e a ressurreição do ator**. São Paulo: Revista Sala Preta, v. 2, p. 72-77, 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v2i0p72-77>. Acesso em: 10 de março de 2023.

MUNIZ, Mariana Lima. **Improvisação como espetáculo**: processo de criação e metodologias de treinamento do ator-improvisador. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

PAREIDOLIA. In: **Infopédia**. Porto: porto editora, 2024. Disponível em: <<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/pareidolia#:~:text=fen%C3%B3meno%20psicol%C3%B3gico%20que%20consiste%20na,%2C%20de%20um%20rosto%2C%20etc>>. Acesso em: 16 de janeiro de 2024.

PARENTE, José. **O papel do ator no teatro de animação**. Santa Catarina: Móin-Móin-Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, v. 1, n. 01, p. 105-117, 2005. Disponível em: <<https://doi.org/10.5965/2595034701012005105>>. Acesso em: 2 de junho de 2023.

PAULINO, Rogério Lopes da Silva. **O ator e o folião no jogo das máscaras da Folia de Reis**. Tese (Doutorado em Artes), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, São Paulo: 2010

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEREIRA, Ipojucan. **Corpo/Objeto**: o “mascaramento” na cena contemporânea brasileira. Florianópolis: Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, v. 1, n. 07, p. 014–026, 2018. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701072010014>>. Acesso em: 12 nov. 2023.

POSTAL, Ricardo. A commedia dell’arte e seus influxos. São Paulo: Kaliope, ano 7, n. 13, p. 90-111, 2011. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/kaliope/article/view/7514/5477>. Acesso em: 13 de janeiro de 2024.

PLATÃO. **A República**. Tradução Maria Helena da Rocha Pereira. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbbenkian, 2001.

SCHEFFLER, Ismael. **Teorias da Cena**: Teatro e visualidades. Curitiba: Editora Intersaberes, 2018.

SILVA, Amabilis de Jesus da. **Figurino-Penetrante**: um estudo sobre a desestabilização das hierarquias em cena. 2010. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro. Salvador: 2010.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2004.

RANGEL, Sônia Lúcia. **A máscara expandida**: um devir poético na interface visualidade-teatralidade. Salvador: Repertório, nº 19, p. 199-204, 2012. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/12237/1/AAAAAAAAAA.pdf>>. Acesso em 30 de março de 2023.

REAL, Sandra C. Engel Vila. **Seres Imaginários**: a pareidolia aplicada à pintura. Florianópolis: Revista Ciclos, V.1, N.2, Ano 1, Fevereiro de 2014. Disponível em: <<https://revistas.udesc.br/index.php/ciclos/article/view/3556>>. Acesso em: 10 de janeiro de 2024

RIBEIRO, Emílio Soares. **Um estudo sobre o símbolo, com base na semiótica de Peirce**. São Paulo: Revista Estudos Semióticos, v. 6, n. 1, p. 46-53, 2010. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2010.49258>>. Acesso em: 22 de abril de 2023.

ROMANO, Lúcia. **O teatro do corpo manifesto**: teatro físico. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

VIANNA, Tiche. **Para além da commedia dell'arte**: a máscara e sua pedagogia. Tese (Doutorado em Artes da Cena) Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. *Campinas*: 2017.

VIANNA, Klauss. **A dança**. São Paulo: Summus Editorial, 2005.