

A máscara, seu sentido e seu uso no treinamento do ator

Nós esquecemos inteiramente que o primeiro símbolo do teatro é a máscara .. Na máscara reside uma lei, e esta lei é a lei do drama. A ficção torna-se um fato.

Ivan Goll

1 Origens e sentido

As máscaras gêmeas da tragédia e da comédia que são símbolos do teatro pertencem à Grécia antiga. Mais especificamente, elas foram concebidas como representações de Dionisos, deus do vinho e pai do drama. O teatro grego origina-se do festival religioso de Dionisos. Isto significa que a máscara tem estado associada ao teatro desde o seu princípio.

Em todas as culturas primitivas a máscara tem sua origem em rituais religiosos. Atrás de sua aparência exterior, de sua semelhança com os deuses, elas representam as crenças, as expectativas e as motivações do grupo social que lhes dá origem. Por outro lado, todo ritual, seja ele moderno ou antigo, brota da necessidade de criação dramática.

O caráter dramático da máscara é inerente à sua própria natureza, tanto que ela é concebida como um instrumento de comunicação, funcional em vez de decorativa. A máscara é criada para ser vista em ação.

Sem dúvida alguma a máscara é o veículo de uma idéia cujo sentido ultrapassa a concepção original de seu criador. Seu significado vai além da idéia mesma que lhe deu origem. Ao dar-lhe forma, o criador objetiva materializar seu conteúdo subjetivo, a sua idéia, seu sentimento e sua percepção do próprio objeto. Esta idéia adquire autonomia na forma e passa a existir independentemente de seu criador sem no entanto perder a relação direta com nossa sensibilidade, inteligência e bagagem cultural.

A máscara guarda em si aspectos de espaço e de tempo através de sua

estrutura formal, podendo o seu simbolismo ser entendido de várias maneiras, dependendo sempre da cultura e da sociedade a que ela serve. A maneira como o homem captar a sua forma e compreender o seu significado, determinará o seu uso.

Quanto à multiplicidade de funções e usos da máscara, Nina Vidrovitch diz que,

“Eficiência e diversidade de funções são as características desse objeto. Máscaras mediadoras usadas em cerimônias de cura, máscaras hierárquicas e máscaras teatrais, são objetos enigmáticos, são ao mesmo tempo instrumentos (úteis) e objetos de arte (inúteis) ... Ao contrário da maioria dos instrumentos, a máscara não é identificada por sua função. Exteriormente, ela é reconhecida pelo que ela é, um instrumento especialmente destinado a compensar a insuficiência de outras técnicas, e assim: garantir vida. E se alguém pretende reconhecer em certas máscaras suas funções precisas, elas então são ... disfarces e não máscaras. Quando a máscara não é mais percebida como uma ameaça mas sim como um objeto de atração, ela surge como um elemento de magia. Ela é antes de tudo uma coisa mágica.”¹

2. O uso no teatro

Através da evolução do teatro desde seu início até hoje, uma grande variedade de máscaras tem sido apresentadas no palco, em múltiplas formas, tamanhos e estilos que vão do realismo ao surrealismo ou abstração, todas elas guardando a mesma antiga qualidade de conquistar os efeitos mais sutis.

O uso da máscara como um recurso de interpretação é basicamente motivado pelo desejo dos atores de representarem uma personalidade diferente deles mesmos. Este desejo não está apenas presente no teatro, mas também na vida. Como William James sugere, “nossa personalidade é uma estrutura complexa que consiste de um rosto e inúmeras máscaras.”²

O homem tem sempre vários papéis, diferentes máscaras sociais que ele precisa representar nas mais diversas situações. Porém, a máscara no teatro pode ir muito além da mera representação de um personagem. Associada a outros meios de expressão, tais como o gesto, a voz e o movimento, ela pode criar outros espaços e outros tempos e assim novas relações entre tempo, ritmo, intensidade, velocidade, criando assim novos comportamentos.

No princípio deste século surgiu a primeira tentativa de uso da

máscara no teatro de uma maneira diferente da usada, por exemplo, no século XVI, na *Commedia dell'Arte*, onde personagens e máscaras eram concebidos como formas fixas, imutáveis, e assim passados de geração em geração. Esta primeira tentativa foi feita por Edward Gordon Craig, através do seu trabalho em torno do conceito do ator ideal, o "Uebermarionette". Desde então, a máscara tem sido objeto de investigação de dezenas de encenadores e dramaturgos, tais como: Jacques Copeau, Kenneth Macgowan, Eugene O'Neill, Jean Genet, Bertolt Brecht, Michael Saint-Denis, Jacques Lecoq e muitos grupos de teatro de rua, tais como o Bread and Puppet, o San Francisco Mime Troupe, o Teatro Campesino, entre outros.

3. A influência de Copeau

Foi através do trabalho de Jacques Copeau no "Vieux Colombier", em Paris, no início do século, que a máscara foi pela primeira vez usada como um instrumento de treinamento do ator. Sendo radicalmente contra o "star system" que povoava os palcos parisienses daquela época, Copeau sentia que era fundamental criar uma nova escola na qual o ator pudesse se desenvolver tanto como pessoa quanto como artista. Segundo Copeau, o ator precisa ter consciência de seu corpo e de suas possibilidades expressivas, ser capaz de conhecer, controlar e usar o corpo para poder expressar-se artisticamente. Copeau achava que os atores tinham um comportamento tão afetado no palco que viam-se impedidos de ser espontâneos e representar suas ações com sinceridade e simplicidade.

Copeau menciona "existir dois tipos de manifestações na maneira de representar de um ator: manifestações descontínuas que parecem intencionais, falsas e teatrais, e manifestações contínuas que dão uma impressão de modéstia e sinceridade interior, de vida e de poder. Continuidade e perseverança são pressupostos para uma representação sincera e vigorosa."³

Copeau buscava um estilo de representação construído sobre uma linguagem gestual simples, porém forte e expressiva. Entretanto, ele sabia que uma simplicidade de expressão requeria um clima de neutralidade que só seria conquistado se o ator abandonasse hábitos e atitudes artificiais. O ator devia começar seu trabalho a partir de um estado inicial de relaxamento que não se caracterizava como uma atitude, mas sim como uma condição. Este estado, ausente de movimento mas repleto de energia, devolvia ao corpo do ator seu tônus natural e substituía qualquer tensão psicológica por calma e simplicidade. Aqui, finalmente, começava para Copeau o longo e difícil processo de renormalização do corpo do ator. A maneira como ele encontrou, de fazer seus alunos descobrirem este tão desejado estado de neutralidade foi através do uso da máscara, mais especificamente da máscara neutra associada com exercícios de improvisação.

Antes de usar a máscara como uma técnica de treinamento, Copeau já a havia usado como recurso cênico nas comédias de Molière. Na opinião de Barbara

Leigh, o interesse de Copeau pela máscara teatral pode ter sido provocado pelas máscaras de Gordon Craig que ele viu no Arena Goldoni, em Florença, em 1915. A incorporação de exercícios de improvisação inspirados na Commedia dell'Arte como uma técnica básica de treinamento de atores é também atribuída à influência exercida por Craig.⁴

Apesar da escola de Copeau orientar-se primordialmente pela mímica inspirada na comédia popular italiana, ele não queria transformar isso num gênero específico. Tal especialização, segundo suas idéias, limitaria as possibilidades dramáticas de expressão de seus alunos. Sua meta consistia em preparar o instrumento do ator, refinar sua expressão, tornando-o apto a servir tanto a moderna tragédia quanto a nova comédia de seu tempo. Seus exercícios tinham como objetivo levar o aluno a encontrar um estado de simplicidade, paz, silêncio e relaxamento, anterior a qualquer ação. Entretanto, esses exercícios de improvisação quando acompanhados da máscara neutra pareciam adquirir uma nova dimensão.

A máscara era tratada por Copeau como um objeto sacro e quase mágico. O ato de colocar a máscara implicava num movimento ritualístico. O ator a segurava com a mão esquerda, a olhava durante algum tempo, e a seguir a colocava no rosto, enquanto a mão direita ajustava o elástico corretamente. Esta ação deveria ser realizada num único movimento, acompanhada de uma respiração regular que auxiliava no relaxamento e na concentração do ator.

O gesto de ajustar a máscara no rosto coincidia com um movimento de inspiração para que assim, um novo e fresco ar viesse junto com a máscara, simbolizando o recebimento de uma nova e desconhecida vida. O ator precisava preparar-se para estar receptivo e disponível à influência da máscara. Precisava estar desimpedido, livre de qualquer tipo de preconceito ou imposição sobre o objeto. Apesar desse ritual ter sido sensivelmente transformado e adaptado por atores e professores no mundo ocidental, ele é ainda usado hoje e permanece imutável em sua essência e sentido.

4. O conceito de Platão

“A máscara é um papel: muitas caras, muitas facetas.

A máscara encobre quem você é, para mostrar quem você quer ser.

A máscara esconde e revela aquilo que ela esconde.

A máscara é ela mesma a realização do espírito interior, e

A máscara é o ‘outro’: pessoa, animal, deus ...

A máscara pode ser voluntária, e

A máscara pode ser involuntária.

A máscara pode ajudar na comunicação, e

A máscara pode impedir a comunicação.

A máscara a tudo permite, e

A máscara aprisiona num papel fixo.

A máscara confere imortalidade, e

A máscara confere a morte.

A máscara oferece solidão, e

A máscara oferece participação.

A máscara é um veículo da verdade até mesmo quando isto significa mentir, seu verdadeiro uso de esconder ou encobrir revela o subterfúgio.

A máscara é um instrumento de transformação, um meio para alcançar os poderes que ela clama; seu portador é o vínculo com deus; para depois, tornar-se a ligação através da qual as respostas são levadas aos membros da tribo.

Se o corpo é insensível, se a mente é insensível, a máscara é inexpressiva.

A máscara que o ator usa está pronta para tornar-se a sua face.”⁵

5. A máscara neutra

Parece que tudo que se pode dizer sobre a máscara teatral, especialmente a máscara neutra de Copeau, está contido na descrição de Platão. A característica mais importante desse objeto é sua dupla função. Ao mesmo tempo em que ela esconde o rosto do ator, ela expõe aquilo que ele é. Ela pode ser expressiva ou inexpressiva dependendo exclusivamente do trabalho do ator.

Uma boa máscara neutra é aquela que está em repouso, para que possa tornar-se qualquer coisa através da atuação do ator. Ao colocar-se a máscara neutra busca-se não por uma pessoa neutra, mas sim por uma ação neutra ou universal, comum a todos os seres humanos. A máscara neutra é também chamada de máscara universal por Bari Rolfe porque ela ajuda o ator a encontrar o que existe de universal dentro dele.

A máscara neutra não é uma forma de atuação, desde que não existe um estilo neutro de representação. Um ator não pode ser neutro, ele pode apenas conseguir momentos de ação neutra.

A ação neutra não mostra a individualidade do seu criador, sua personalidade mas, ao contrário, revela a essência de um gesto, ou seja, aquilo que pode ser feito por qualquer pessoa. A ação neutra ou universal é sempre simples e econômica, porque requer uma quantidade mínima de energia e movimentos, o suficiente apenas para sua realização.

A máscara neutra revela tanto os excessos quanto as carências do ator, revela seus hábitos e atitudes estereotipadas, que lhe impedem o acesso ao ponto inicial da ação, ao já mencionado estado de relaxamento, paz, simplicidade, ou, em outras palavras, à sua condição de neutralidade.

Segundo Sears Eldwredge,

A máscara aprisiona num papel fixo.

A máscara confere imortalidade, e

A máscara confere a morte.

A máscara oferece solidão, e

A máscara oferece participação.

A máscara é um veículo da verdade até mesmo quando isto significa mentir, seu verdadeiro uso de esconder ou encobrir revela o subterfúgio.

A máscara é um instrumento de transformação, um meio para alcançar os poderes que ela clama; seu portador é o vínculo com deus; para depois, tornar-se a ligação através da qual as respostas são levadas aos membros da tribo.

Se o corpo é insensível, se a mente é insensível, a máscara é inexpressiva.

A máscara que o ator usa está pronta para tornar-se a sua face.”⁵

5. A máscara neutra

Parece que tudo que se pode dizer sobre a máscara teatral, especialmente a máscara neutra de Copeau, está contido na descrição de Platão. A característica mais importante desse objeto é sua dupla função. Ao mesmo tempo em que ela esconde o rosto do ator, ela expõe aquilo que ele é. Ela pode ser expressiva ou inexpressiva dependendo exclusivamente do trabalho do ator.

Uma boa máscara neutra é aquela que está em repouso, para que possa tornar-se qualquer coisa através da atuação do ator. Ao colocar-se a máscara neutra busca-se não por uma pessoa neutra, mas sim por uma ação neutra ou universal, comum a todos os seres humanos. A máscara neutra é também chamada de máscara universal por Bari Rolfe porque ela ajuda o ator a encontrar o que existe de universal dentro dele.

A máscara neutra não é uma forma de atuação, desde que não existe um estilo neutro de representação. Um ator não pode ser neutro, ele pode apenas conseguir momentos de ação neutra.

A ação neutra não mostra a individualidade do seu criador, sua personalidade mas, ao contrário, revela a essência de um gesto, ou seja, aquilo que pode ser feito por qualquer pessoa. A ação neutra ou universal é sempre simples e econômica, porque requer uma quantidade mínima de energia e movimentos, o suficiente apenas para sua realização.

A máscara neutra revela tanto os excessos quanto as carências do ator, revela seus hábitos e atitudes estereotipadas, que lhe impedem o acesso ao ponto inicial da ação, ao já mencionado estado de relaxamento, paz, simplicidade, ou, em outras palavras, à sua condição de neutralidade.

Segundo Sears Eldwredge,

“Para buscar uma ação neutra, a pessoa precisa perder-se a si mesma, negando suas próprias atitudes ou intenções. No momento de realização de uma ação neutra, a pessoa não sabe o que acontecerá depois, porque a antecipação é uma marca da personalidade; não pode descrever os próprios sentimentos porque a introspecção interfere na simplicidade; reage de maneira sensorial porque, quando a mente pára de definir a experiência, os sentidos ainda funcionam ... Uma atividade neutra envolve nada; ela é uma condição de energia semelhante ao momento de inspiração que antecede a fala.”

Apesar da máscara neutra não ser usada para a linguagem falada, seus lábios são levemente partidos como se ela estivesse prestes a falar. Além disso, essas máscaras geralmente são desenhadas aos pares, masculina e feminina.

6. A máscara de personagem

Outro tipo de máscara que é muito usado no treinamento do ator é a máscara de personagem, cujas características diferem substancialmente das da máscara neutra. Como seu nome indica, a máscara de personagem mostra a individualidade. Ela provoca reações e atitudes personalizadas com as quais as pessoas se relacionam com o mundo.

Considerando que o objetivo tanto da máscara de personagem quanto da máscara neutra é desenvolver a expressão do corpo, elas nunca são usadas para a linguagem falada. Apesar de ser expressiva, a máscara de personagem não é projetada para mostrar um tipo específico de emoção ou de pessoa, o que conseqüentemente restringiria seu uso a apenas um papel. Alguns de seus traços são sugestivamente exagerados a fim de estimular a imaginação do ator, provocando uma resposta criativa ao estímulo visual da máscara. A abordagem da máscara de personagem, pelo ator, dá-se da mesma forma que na máscara neutra. Ele inicia seu trabalho de um estado de imobilidade, calma, silêncio e relaxamento, e gradualmente começa a reagir ao mundo em torno dele, como um personagem.

7. A meia máscara

A meia máscara, que foi muito usada na comédia popular italiana da Renascença, é uma variante tanto da máscara de personagem quanto da máscara neutra, embora haja influência maior da primeira. Esta máscara destina-se a exercícios de improvisação que incluem a palavra falada. Mais uma vez iniciando na imobilidade, o ator que usa a meia máscara começa, inspirado por ela, a descobrir e

desenvolver gradualmente, posturas, gestos, movimentos e reações do personagem. Essa máscara ajuda o ator a controlar eficientemente sua energia, a agir com presteza, precisão e objetividade, e a trabalhar uma linguagem vocal compatível com o estímulo dado pela própria máscara.

8. Conclusões

O princípio que regula o uso dessas três máscaras é o da identificação. O ato de cobrir o rosto com a máscara corresponde para o ator na perda de sua identidade física. O que se verifica então, é a tendência do ator de identificar-se com a aparência exterior da máscara, ganhando assim, uma nova identidade física. A identificação é o elemento básico de qualquer processo de representação. Psicologicamente, o personagem representa uma proteção física substancial para o ator, proteção esta que o autoriza a agir com segurança. Quando o personagem não existe, mas sim o ator com suas próprias características físicas e psicológicas, como ocorre com freqüência no teatro improvisacional, a identificação com o personagem é transferida para a situação dramática então representada, mas de qualquer forma a identificação permanece atuando.

O impulso de identificação física com a máscara provoca uma mudança definitiva no comportamento habitual do ator. A este respeito, Jean Dorcy observa que, "Para que a harmonia dramática se reestabeleça, é necessário agir de acordo com as leis da máscara: criar e agir de acordo com o ritmo imposto pelo tema, enfatizar contrastes, eliminar movimentos supérfluos e ampliar ou exagerar os movimentos restantes".⁷

O trabalho com a máscara ajuda o ator a eliminar quaisquer maneirismos físicos que ele possa ter e a reforçar seus sentimentos interiores. A máscara habilita o ator a descobrir maneiras surpreendentes de se mover e de expressar a si mesmo em diversos papéis e situações. A expressão de seu corpo é rigorosamente energizada pela ação da máscara. Se sua reação for congruente com a máscara, a figura do ator assumirá uma intensa presença muitas vezes insuspeitada até mesmo para ele, e cada um de seus gestos ganhará uma nova dimensão.

Como já foi mencionado, o trabalho com a máscara é sempre desenvolvido em exercícios de improvisação. O treinamento tem uma seqüência lógica que inicia com a máscara neutra, que é mantida até que o ator saiba como usá-la e como sustentá-la. Depois, ela é seguida da máscara de personagem e, finalmente, da meia máscara, que introduz a voz e a palavra.

Assim como qualquer outra técnica de treinamento, o trabalho com as máscaras precisa ser cuidadosamente estudado, pesado e ajustado às necessidades do grupo ao qual se destina. O papel do professor como um observador arguto, como instrutor, e como crítico severo é de fundamental importância neste processo.

As máscaras introduzem o aluno no processo fascinante da experimen-

tação, da percepção e da mudança. Através das máscaras, o ator é capaz de encontrar nele mesmo um estado de repouso físico e psicológico, uma condição de força e presença na qual toda e qualquer ação se torna possível.

NOTAS

- 1) "Introduction to the mask", in *Mime Journal*, Michigan, (2):21, Dec. 1975.
- 2) No original: Our personality is a complex structure consisting of an "I" and several "me's". William James, citado por Robert Benedetti, *The actor at work* Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1976. p.2
- 3) Jacques Copeau, citado por Barbara Leigh, "Jacques Copeau's school for actors", in *Mime Journal*, Michigan, (9-10):19, Numero especial, 1979.
- 4) (LEIGH, 1979, p.12)
- 5) Platão, citado por Bari Rolfe, *Behind the mask*. Oakland, Persona Products, 1977. p.3-4.
- 6) ELDREDGE, Sears A. & HUSTON, Hollish. Actor training in the neutral mask. In: *Drama Review*, New York, 22(4):22, Dec. 1978.
- 7) DORCY, Jean. New York, R. Speller, 1961. p.12.

BIBLIOGRAFIA

- BENEDETTI, Robert. *The actor at work*. Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1976.
- COLE, Toby & CHINOY, Helen Krich. org. *Actors on acting*. New York, Crown, 1974.
- DORCY, Jean. *The mime*. New York, R. Speller, 1961.
- ELDREDGE, Sears. A. & HUSTON, Hollish. Actor training in the neutral mask. *Drama Review*, New York, 22(4):19-28, Dec. 1978.
- KIRBY, E.T. The mask: abstract theatre, primitive and modern. *Drama Review*, New York, 16(3):6-21, Sept: 1972.
- LEIGH, Barbara. Jacques Copeau's school for actors. *Mime Journal*, Michigan (9-10):7-22, Número especial, 1979.
- ROLFE, Bari, *Behind the mask*. Oakland, Persona Products, 1977.
- ROLFE, Bari. The actor's world of silence. *The Quarterly Journal of speech.*, New York, 55(4):394-400, Dec. 1969.
- VIDROVITCH, Nina. Introduction to the mask. *Mime Journal*, Michigan, (2):18-22, Dec. 1975.

SANDRA DANI Mestre em Teatro pela State University of New York, USA; Prof. Adjunto de Interpretação, Análise do Processo Criativo e Maquiagem do Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da UFRGS.