



Máscara teatral – linguagem, metodologia e dramaturgia do Grupo Moitará¹

Venício Fonseca
Grupo Moitará (Rio de Janeiro)



PÁGINA 236: *Acorda Zé! A Comadre Tá de Pé!* (2010) Grupo Moitará. Direção de Venício Fonseca. Foto de Celso Pereira.



Quiprocó (2007). Grupo Moitará. Direção de Venício Fonseca. Foto de Celso Pereira.

Palestra-Espetáculo (2007). Grupo Moitará. Direção de Venício Fonseca. Foto de André Fossatti.



¹ Agradecimento à colaboração fundamental da profa. Msc. Gisele Vasconcelos, do Departamento de Arte da UFMA, Erika Retzl, Priscila Danny, Ms. Lucas Matos – pesquisador em Literatura Comparada e Artes Cênicas da UERJ, prof. dr. Claudio Leitão, Patrícia Furtado de Mendonça.

Resumo: O texto traça o caminho percorrido pelo Grupo Moitará e sua trajetória dedicada ao estudo, pesquisa e experimentação da máscara teatral como ferramenta técnica e criativa, utilizada no treinamento de atores e na criação de personagens e dramaturgias. Nele, suas referências, inspirações e influências são expostas como fonte de alimento para uma metodologia própria, que consiste em desenvolver aspectos e funções da máscara teatral numa investigação de caráter dramaturgical. O texto discute sobre o trabalho com ações físicas e vocais, bem como as características e utilização dos diferentes estilos de máscaras: neutra, geométrica, larvária, meia-máscara e acento no treinamento de atores.

Palavras-chave: Máscara teatral. Treinamento técnico para atores. Grupo Moitará.

Abstract: The text traces the path walked by the Moitará Group and its dedicated trajectory to study, research and experiments of theatrical masks as creative and technical tool, used in the training of actors and in the creation of characters and dramaturgy. The references, inspirations and influences of the text are exposed as source of fuel for an own methodology that consists in developing aspects and basic functions of the Theatrical Mask in an investigation of dramaturgical character. The text talks about the work with physic and vocal actions, as well as the characteristics and utilization of the different styles of Masks: Neutral, Geometrical, Larval, Half-mask and Accent, in the trainings of actors.

Keywords: Theatrical mask. Technical training for actors. Moitará Group.

Até os anos 1980, a prática de dramaturgia predominante no Brasil, que chegava aos palcos, tinha como base a relação direta

com um texto preestabelecido. Em grande parte, as montagens das peças teatrais focavam quase exclusivamente na interpretação do trabalho do autor e na estrutura narrativa da obra. O processo criativo se dava em torno da concepção do diretor, explorando os dotes e as habilidades virtuosas do ator para a composição de um papel por meio da elaboração de signos. Com esse objetivo, o ator se preparava realizando aulas isoladas para atender às necessidades do espetáculo. Até então, era raro o trabalho de pesquisa voltado para o treinamento de ator. Os grupos de teatro atuantes nesse período, em grande parte, eram considerados amadores, e em geral, traziam em suas apresentações um teor de militância ideológica com atuação de protesto devido às condições políticas em que vivia o País, regido pela ditadura militar.

No final dessa década, por volta de 1987, chegam ao Brasil alguns grupos europeus, entre eles: Farfa e Odin Teatret (Dinamarca), Tascabile de Bergamo e Potlach (Itália), trazendo em suas bagagens uma proposta do trabalho de treinamento de ator com ações físicas e vocais, que tinham como referência as experimentações desenvolvidas no Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski, a *Commedia dell'Arte* italiana, a biomecânica de Meyerhold, os métodos de treinamento de atores-pesquisadores do continente europeu e países vizinhos, e as técnicas de teatros tradicionais provenientes do Oriente, mais especificamente a Ópera de Pequim (China), o Teatro Nô (Japão), o Kathakali (Índia) e as danças dramáticas balinesas.

No nosso teatro a formação de atores não é uma questão de ensinar algo, mas de tentar eliminar de seu organismo a resistência a esse processo psíquico, acabando, assim, com o lapso de tempo entre impulso interior e reação exterior de tal modo que o impulso já se transforma numa reação exterior. O impulso e a ação acontecem simultaneamente: o corpo desaparece, arde, e o espectador assiste apenas a uma série de impulsos visíveis. Nossa formação torna-se então uma via negativa – não um agrupamento de habilidades, mas a erradicação de bloqueios (GROTOWSKI, 2011, p. 13).

A partir da relação estabelecida com estes grupos e da vivência de suas metodologias de trabalho, surgiu no Brasil uma forte reflexão sobre os modos de produção em teatro, que abriu uma série de questões relacionadas ao fazer teatral, suas possibilidades, exigências e necessidades de trabalho, dando origem à formação de coletivos com artistas permanentes e um perfil de pesquisa continuada voltada para o trabalho de ator.

É neste contexto e com essa noção de formação que surge o Grupo Moitará, cuja atenção volta-se, principalmente, ao trabalho do ator sobre si². Toda a preparação do Grupo, em síntese, consiste na realização de um treinamento sistemático, utilizando ações físicas e vocais, no intuito de demolir os apoios e resistências físicas para comprometer o corpo inteiro numa ação espontânea, verdadeira, entregue à urgência da sobrevivência. Para melhor compreensão desse contexto, Nicola Savarese, no livro *A arte secreta do ator*, esclarece:

[...] tanto o conceito quanto a prática do treinamento se desenvolve enormemente com Grotowski e o seu laboratório teatral de Wrocław nos anos de 1960. A partir de Grotowski, a palavra training passa a pertencer à linguagem ocidental, sem designar apenas uma preparação física e profissional. Ao mesmo tempo em que o treinamento se propõe como uma preparação física ligada ao ofício, também é uma espécie de crescimento pessoal do ator que vai além do nível profissional. É o meio para controlar o próprio corpo e orientá-lo com segurança, e é também a conquista de uma inteligência física (BARBA e SAVARESE, 2012, p. 293).

O Grupo Moitará foi fundado em 1988, no Rio de Janeiro. Desde então, desenvolve uma pesquisa sobre o trabalho de ator, atra-

² A expressão “trabalho sobre si” foi empregada por Constantin Stanislavski em sua metodologia de pesquisa para o ator e acabou por tornar-se um conceito bastante difundido. Para nós, é importante localizar e ressaltar que nossa compreensão segue a fundamentação que Jerzy Grotowski dá a ela.

vés dos estudos de aspectos e funções da máscara teatral, numa investigação de caráter dramaturgico. Na construção de sua própria metodologia, teve como referências os trabalhos do Odin Teatret e de Jerzy Grotowski, no que diz respeito ao treinamento de atores e à busca de princípios no método de ações físicas; o aprendizado com Donato Sartori, para a criação e confecção da máscara teatral; e os estudos de Jacques Lecoq com a máscara neutra, herdados de Jacques Copeau, no *Vieux Colombier*.

Inicialmente, a preocupação do Grupo foi compreender, na prática, os princípios técnicos do trabalho com as ações, o alicerce no treinamento do ator. Para isso, determinou-se a disciplina de trabalho que proporcionasse uma continuidade às orientações metodológicas que foram transmitidas pelos nossos mestres. O que importava, no treinamento, não era a habilidade na execução de uma ação, mas a assimilação dos princípios relacionados aos fatores fisiológicos – impulso, equilíbrio, desequilíbrio, alternância, compensação, oposição – que nos permitissem desconstruir os hábitos e resistências do cotidiano, e gerar novas qualidades de energia.

O trabalho acontecia diariamente, de forma sistemática, utilizando elementos técnicos da dança, da acrobacia, das artes marciais e exercícios de ritmo. Primeiro, realizávamos um segmento de exercícios isolados, dando às ações físicas variações entre forte/suave, extensão/contração, pesado/leve. Em seguida, o ator desenvolvia uma improvisação com essas ações de forma ininterrupta, estabelecendo um diálogo entre elas a ponto de transformá-las, criando uma espécie de neologismo para cada variação física nos exercícios.

No desenvolvimento deste trabalho, o corpo ganha uma liberdade, podendo improvisar com as ações físicas, criando uma partitura, dentro da qual o final de uma ação é o começo da outra. Nestas partituras, produz-se um fluxo de energia que se modula livremente pelo corpo, de forma dinâmica, num jogo de ação e reação. Assim, o ator entrega-se por completo, relacionando-se por impulso, diluindo a dicotomia existente entre pensamento

e ação e se desnudando da sua máscara cotidiana. Em primeira instância, este trabalho é involuntário, no sentido de que parte de uma orientação técnica sugerida ao ator. Mas, na continuidade do treinamento, o ator passa a não se preocupar mais com esta técnica (já incorporada) e a agir com espontaneidade, dentro de uma rede de códigos, visitando camadas íntimas do seu corpo, até então desconhecidas de si.

Lo que cuenta es *comprender* lo que se encuentra detrás de los resultados y que permite no detenerse frente a ellos. El actor que *sabe* hacer perfectamente un cierto número de ejercicios, que *sabe* proveer un cierto número de óptimas presentaciones, puede ser un actor sin perspectivas: es como quien conoce de memoria una veintena o un centenar de frases de una lengua que, aparte de esto, le es desconocida.

Saber no es *comprender*. El modo de controlar un proceso de trabajo es algo que se absorbe durante un larguísimo periodo de tiempo, bajo determinadas relaciones y condiciones de trabajo. Sólo cuando ha sido absorbido, ha sido *comprendido*, y se entiende también lo que se sabe³ (BARBA, 1986, p. 135-136).

Neste ponto, surgiram as primeiras reflexões a respeito da máscara teatral, e o Grupo passou a percorrer um caminho particular. A máscara se tornou, para nós, o principal instrumento de pesquisa acerca da dramaturgia do ator. Consequentemente, sentimos a necessidade de realizar novas experimentações, a partir de exercícios que propusessem uma relação mais direta com o

³ “O importante é compreender o que está por trás dos resultados e que permite não se deter diante deles. O ator que sabe fazer perfeitamente um certo número de exercícios, que sabe realizar um certo número de ótimas apresentações, pode ser um ator sem perspectivas: é como quem conhece de cor uma dezena ou uma centena de frases de uma língua que, fora isso, lhe é desconhecida. *Saber* não é *compreender*. O modo de controlar um processo de trabalho é algo que se absorve durante um longuíssimo período de tempo, sob determinadas relações e condições de trabalho. Só quando tiver sido absorvido, terá sido compreendido, e se entende também o que se sabe.” (Tradução própria).

imaginário, mantendo ainda a base do treinamento de ator com as ações físicas.

Desde então, abriu-se um leque de reflexões a respeito da máscara, suas possibilidades de uso e função para o teatro. O que é uma máscara teatral? Qual o verdadeiro significado da máscara no teatro? De que maneira a máscara pode contribuir para o trabalho de ator? Qual a sua contribuição para a criação de um teatro essencial⁴?

Instigados por essas questões e pela carência, na época, de artistas pesquisadores no Brasil – no que diz respeito à criação e confecção da máscara teatral –, numa manifestação de sobrevivência da pesquisa, decidiu-se buscar conhecimento técnico sobre o assunto. Foi quando o Grupo se aproximou do trabalho do Centro Maschere e Strutture Gestuali, coordenado por Donato Sartori⁵ e Paola Piizzi (também diretora do Museo Internazionale della maschera Amleto e Donato Sartori). Através desse aprendizado, o Grupo passou a perceber que a máscara teatral não é um simples objeto artístico para cobrir o rosto, substituindo o trabalho de ator.

⁴ Entendemos por um teatro essencial aquele ao qual se referia Jerzy Grotowski em seu artigo “Para um Teatro Pobre”: um teatro que prescindia de todo e qualquer artifício técnico com o fim de produzir efeitos; um teatro de ator, no qual o importante se concentra na “[...] comunhão ao vivo entre espectador e ator” (GROTOWSKI, 2001, p. 15). Para nós, a questão era exatamente encontrar, na relação entre a máscara e o ator, um fluxo de energia que permitisse uma comunicação genuína, que se expressasse por uma humanidade extraordinária e primitiva, essencial, na medida justa do contato e do afeto possível entre diferentes naturezas.

⁵ O trabalho dos Sartori data do período pós-guerra (1945-1947), quando intelectuais italianos renovaram seus desejos de resgatar a origem da sua história cultural. Então, o escultor Amleto Sartori começou um longo período de pesquisa experimental sobre as máscaras da *Commedia dell'Arte*, seus personagens e a construção de técnicas esquecidas por mais de dois séculos. Seria mais preciso, no entanto, dizer invenção de seu significado artístico. Amleto morreu no ápice de suas atividades, deixando para seu filho Donato Sartori, também escultor, um patrimônio de conhecimentos culturais, artísticos e técnicos que, segundo as tradições da antiga *bottega dell'arte*, vem sendo continuado e aperfeiçoado, adequando-se às exigências da sociedade contemporânea.

Recitare oggi con la maschera, a differenza della tecnica e dell'estetica antica, può rappresentare in effetti la rivelazione di una natura allo stato puro. La maschera, quindi, non sarà solo un semplice gioco di aspirazioni (quali vorremmo essere; quale gioco o finzione vogliamo realizzare; quale sensazione vogliamo rendere), ma sarà una liberazione dal vincolo della soggezione, finzione, pudore, timidez e simulação. Sarà como falar e agir com a sizurezza dell'impunità. In altri termini, la maschera assolverà la funzione morale dello svincolamento dalla consuetudine, dagli schemi abituali che ci sono stati imposti dalla società in cui viviamo.

La questione ha fondamentale importanza in quanto permette all'uomo di rivelarsi nella sua natura primigênia, nella sua vera essenza. Sarà un frugare in profondità oltre e al di fuori della convenzione⁶ (SARTORI, Amleto. In: CENTRO MASCHERE E STRUTTURE GESTUALI, 1996, p. 49).

A máscara não pode viver sozinha. Diferentemente de uma pintura ou uma escultura, ela somente ganha sentido de vida quando utilizada por um ator comprometido em dinamizar as linhas de força que afloram de sua fisionomia. Cada traço e cada volume da máscara são transformados, no corpo do ator, em peso, ritmo e oposições físicas, produzindo um estilo de jogo com uma qualidade de energia específica. Portanto, é importante que, na confecção da máscara teatral, seja feito um estudo preliminar levando em consideração as características da personagem ou o gê-

⁶ “Nos dias de hoje, atuar com a máscara pode representar a revelação de uma natureza no estado puro, ao contrário do que acontecia com a técnica e com a estética de antigamente. Dessa forma, a máscara não será apenas um simples jogo de desejos (o que gostaríamos de ser, que jogo ou ficção queremos realizar, que sensação queremos provocar), mas será a libertação do vínculo da submissão, da ficção, do pudor, da timidez e da simulação. Será como falar ou agir sabendo que não haverá punição. Em outras palavras, a função moral da máscara será desvincular da rotina, dos esquemas cotidianos que foram impostos pela sociedade em que vivemos. Essa questão é de fundamental importância, pois permite que o homem se revele em sua natureza primordial, em sua verdadeira essência. Será como escavar em profundidade ultrapassando qualquer tipo de convenção.” (tradução de Patrícia Furtado de Mendonça)

nero de máscara que será trabalhado, a concepção do espetáculo, o espaço cênico onde ela será utilizada e todo o contexto em que está inserida, permitindo que seja lida com clareza, sugerindo ao ator uma fisicalidade.

Em seu artigo “A máscara – saindo de nossas conchas”, Peter Brook faz a seguinte reflexão:

Uma máscara se constitui sempre numa via de mão dupla; envia uma mensagem para dentro e projeta uma mensagem para fora. Opera seguindo as leis do eco: se a caixa de ressonância for perfeita, o som que entra e o que sai são reflexos um do outro; existe, então, uma relação perfeita entre a caixa de ressonância e o som. Contudo, se tal não acontecer, a caixa passa a funcionar como um espelho que deforma. No caso, quando os atores passaram a enviar uma resposta distorcida, as próprias máscaras assumiram um aspecto deformado (BROOK, 1994, p. 292).

Portanto, faz-se necessário o desnudamento do ator em relação à sua máscara cotidiana para que as qualidades da máscara teatral ganhem vida em seu corpo, imprimindo o ritmo de um comportamento próprio, um estado capaz de catalisar a atenção do espectador.

A máscara teatral é um corpo imerso numa dinâmica. Sua linguagem é feita de luz e sombra, de sons fortes e suaves, de silêncio, de movimentos e pausas, harmoniosamente contrapostos. Por isso, ela não pode ser um retrato da nossa subjetividade. Para confecção da máscara, é importante que se leve em conta o estudo da sua funcionalidade, de forma a contribuir para a prática do jogo teatral.

Existe um tipo de máscara que é vivificante, afeta tanto o usuário como o observador de uma maneira altamente positiva; há outra coisa também, que pode ser colocada sobre o rosto de um ser humano deformado e que o torna ainda mais disforme, e que causa, num observador deformado, a impressão de uma realidade ainda mais deformada do que ele costuma ver normalmente. Ambas

compartilham o mesmo nome, “máscara”, e pode parecer muito similar ao espectador negligente (BROOK, 1994, p. 287).

Por meio da pesquisa de criação e confecção da máscara e das suas possibilidades de jogo, tendo como base o trabalho com ações físicas, o Grupo Moitará desenvolveu uma metodologia para o treinamento de ator com indicações para a criação da personagem e de uma dramaturgia fundada na autonomia da linguagem da máscara teatral.

Dessa forma, a máscara passou a ser a ferramenta de pesquisa do Grupo sobre a dramaturgia do ator e a sua preparação técnica e profissional. No jogo, a máscara não pensa, age! O seu pensamento é crível, visível, delineado no corpo em forma de ação e reação, por isso, só um ator generoso, verdadeiro, pode dar vida a uma máscara teatral, surpreendendo o espectador a cada instante.

Na metodologia de trabalho do Moitará, o jogo com os diferentes estilos de máscara – cada uma com suas particularidades, mas complementares entre si – se torna uma passagem, caminho, elo entre a técnica primordial do trabalho do ator (pré-expressiva) e a criação dramaturgica (comunicação, expressão). Ao transpor corporalmente as linhas de força e volumes presentes na fisionomia da máscara, ao encontrar nela um ritmo, uma respiração, o ator faz de seu próprio corpo um canal, por onde é possível transitar um fluxo de energia, como retroalimentação, que tanto fornece ao ator as tensões necessárias à criação quanto retorna à máscara uma mobilidade e uma vida que ela não teria independente do ator. Nessa condição de abertura, de fluxo, a máscara não é apenas um objeto, mas um sujeito que representa uma natureza além do convencional.

Na proposta de uma ordem gradativa desta investigação, a primeira das máscaras a ser trabalhada é a neutra.

A neutra é uma máscara de fisionomia simples e simétrica, sem conflitos, que propõe ao ator ampliar todos os seus sentidos,

encontrando a essência das ações e situações vividas. A máscara neutra não é um personagem, é um estado apoiado na calma e na percepção. Com ela, o ator entende o que é um corpo decidido, presente, vivo dentro de um estado de representação.

Quando o jogo com a máscara neutra está justo, o ator sente o corpo inteiro em ação e age com profundidade, leveza e simplicidade, relacionando-se espontaneamente com todo o universo presente. Essa disponibilidade com percepção aguçada é o solo fértil para o jogo com os outros estilos de máscara. Por isso, costumamos dizer que a máscara neutra vive no núcleo de todas as máscaras.

Trata-se de uma máscara de referência, uma máscara de fundo, uma máscara de apoio para todas as outras máscaras. Sob todas as máscaras, sejam expressivas ou da *commedia dell'arte*, há uma máscara neutra que reúne todas as outras. Quando o aluno sentir esse estado neutro do início, seu corpo estará disponível, como uma página em branco, na qual poderá inscrever-se a “escrita” do drama (LECOQ, 2010, p. 69).

Enquanto com a neutra o ator assimila o equilíbrio fisionômico em seu corpo, na máscara geométrica, ele trabalha a assimetria. As geométricas orientam o ator a dinamizar seu corpo no espaço a partir das linhas e volumes presentes na máscara, sugerindo um jogo de formas abstratas, colocando a geometria a serviço da emoção.

Tanto a neutra quanto a geométrica são máscaras pensadas para um treinamento físico do ator, exercitando seus sentidos e a relação com o espaço sem uma intervenção ou sugestão psicológica. Mesmo sendo máscaras destinadas a princípio para o trabalho do ator sobre si, nada impede que se possa utilizá-las para a criação cênica.

Para o aprofundamento da pesquisa cênica no Grupo, trabalhamos com as máscaras larvárias, que são rostos inacabados, formas simplificadas da figura humana, que remetem ao estado pri-

mitivo dos insetos. Elas têm um jogo largo, normalmente orientado pelo nariz. Estas máscaras possibilitam ao ator explorar uma corporeidade particular, na qual emerge um ser embrionário, e podem ser jogadas em duas direções: animal e humana. Com esta máscara, o ator investiga uma composição cênica um pouco mais elaborada no que diz respeito às características comportamentais do estado sugerido pela máscara – entre o animal e o humano –, valorizando uma atmosfera mais fantástica para o jogo cênico.

Com o mesmo intuito de desenvolvimento técnico e criativo do ator, o Grupo utiliza as máscaras expressivas. São máscaras de feições mais elaboradas, com definições de caráter, que traduzem estados de ânimo, representando “tipos” do cotidiano. Seu jogo é minucioso e objetivo, podendo ser enriquecido com a presença da *contra-máscara* – direção inversa ao caráter principal da máscara. Com a máscara expressiva, o ator abre novas possibilidades para o desenvolvimento dramático, incluindo a criação de personagens, mesmo que ainda apoiado somente na gestualidade.

As máscaras expressiva, larvária, geométrica e neutra fazem parte do grupo de máscaras inteiras, silenciosas, que cobrem todo o rosto e não permitem o uso da voz, obrigando o ator a exprimir a essência da palavra falada no comprometimento de todo o seu corpo.

Na continuidade da pesquisa, o Grupo trabalha com mais dois estilos de máscara: as meias-máscaras, que são falantes e cobrem somente a parte superior do rosto, e as máscaras de acento. As meias-máscaras comumente representam “personagens fixos”, e, numa mesma máscara, concentram-se vários “tipos” de um mesmo arquétipo. Seu jogo propõe ao ator encontrar o corpo e o tom de voz de uma personagem, situando-o dentro de um contexto cultural.

As máscaras que chamamos de acento são trabalhadas por último, dentro da metodologia do Grupo Moitará. São máscaras que acentuam uma parte isolada do rosto, como, por exemplo, o nariz e/ou a testa. Com elas, o ator entra em contato com o seu lado genuíno,

expondo suas fraquezas e insignificâncias, fazendo delas uma força teatral. É o caso do *clown*, considerada a menor máscara do mundo.

Neste percurso de trabalho com a máscara teatral, parte da pesquisa do Grupo Moitará está dedicada à criação de máscaras de “tipos” populares da nossa cultura, estabelecendo um paralelo com alguns arquétipos da *Commedia dell'Arte*. Importa-nos saber quem são, o que fazem, do que gostam e como vivem. Assim, com referência nos *Zannis*, especificamente no Arlequim e nas personagens da literatura brasileira (Macunaíma, Malazarte, Mateus, João Grilo, entre outros), comparados com os “tipos” observados no cotidiano, criamos a máscara “Zé de Riba” – um “tipo” com mistura de esperteza e ingenuidade, “preguiçoso” e faminto, contador de causos, que inventa histórias cheias de vantagens e presepadas para atingir seus objetivos e se livrar do trabalho pesado.

Maria: Pare com isso, Zé! Ocê, invés de ficar enchendo minhas orelhas com seus causos, devia fazer que nem o Espião e arranjar um emprego na fazenda do Seu Leitão! Aquele, sim, que é homem trabalhador que dá gosto...

Zé: Óia lá, Maria! Tu num me provoca. Tudo que eu sei daquele espanador de lua é que ele é o maior puxa-saco do Coroné Leitão!

Maria: Mas tu devia fazer que nem ele e procurar um emprego pra dá de comer pra esses filhinhos seus! Acorda, Zé!

Zé de Riba: Olhe só, minha santa, confesso que você e a rede são minhas fraquezas... Mas numa coisa eu discordo de ocê, trabalho eu tenho, e é muito, só não tenho é emprego. Mas num se aperreie não, Mariazinha, um dia ainda vou ter um emprego de muita riqueza pra lhe dar toda fartura. (*sonhador*) Vai ter cantoria todos os dias pra a gente se alegrar. Vai ser uma beleza! (*Som de CORUJA*) Ó, escute! (*colocando o corpo em escuta – o eclipse vai fechando enquanto o volume do canto dos bichos aumenta um pouquinho e abaixa em seguida*) Se ocê arrearar bem, o canto da coruja agora anuncia com toda sabedoria que esse dia há de chegar... (*Som de CORUJA*) Bote fé, minha mulher (*Som de CORUJA*), bote fé, que vai dar pé! Vou lhe dar fulô pro cabelo, água de cheiro e anel, e um dia nossa estória ainda será contada em cordel... Nós vamos enricar, Mariazinha, vamos ter todo o necessitado... Mas

isso num cai do céu assim, não, tem que ser muito bem desejado, matutado e escrevinhado... E se eu não for ligeiro, pode vim um interesseiro pra ocupar o meu lugar... Aí, ó, ai deu saudade! Tudo vira um pesadelo!... (o céu vai escurecendo mais) Só que agora esse emprego vai ter que esperar o tal de eclipse passar! O jeito então é voltar pro meu lugar! (*volta a deitar na rede, tocando a rabeca*) Eita, vidona véia desmantelada, siô... (trecho do espetáculo “Acorda, Zé!”, texto e direção Venício Fonseca).

A partir desse estudo, que reuniu vários personagens da mesma índole numa só identidade, foram criadas outras máscaras que se tornaram públicas por meio dos espetáculos *Quiproco* (2006) e *Acorda, Zé!* (2010), do Moitará. Nesta etapa de pesquisa dramaturgica, retomamos a relação com o texto como processo de experimentação, numa criação conjunta ao nascimento destas personagens-tipo. Desta maneira, ator, personagem e encenador, em uma relação triangular de cumplicidade, tornam-se coautores do texto, e do trabalho técnico passa-se ao criativo. Evidentemente, não existe uma receita nem também um só caminho, tudo que se precisa é compreender com clareza os princípios do processo de trabalho.

A máscara teatral não é nem um retrato nem uma caricatura. Quando uma máscara teatral é concebida, além de considerar as características sociais e psicológicas, também são feitas algumas comparações entre a índole de um animal e a da personagem. Essas propriedades servem como base concreta para composição física de uma personagem, na qual seus primeiros passos são orientados por perguntas: como ele anda? Quantos anos têm? Qual é o seu peso? Onde vive? O que gosta de fazer? Na medida em que esta relação vai amadurecendo, as questões vão sendo respondidas, e, progressivamente, os personagens vão construindo a sua história no desenvolvimento de uma composição dramaturgica.

Ao utilizar a máscara como procedimento dramaturgico, expressivo e criativo, o Grupo Moitará visa a ampliar a percepção do ator não só em relação à criação da personagem, mas também em relação aos princípios do jogo cênico. Propõe um trabalho ao

ator que o obriga a sair da comodidade para um jogo de relações, percorrendo um caminho que vai da prisão à liberdade, situando a sua arte no espaço entre a técnica e a naturalidade.

Consideramos que o trabalho com a máscara seja fundamental para o ator, no mínimo, como exercício de entrar e sair da personagem. Como disse Gordon Craig: “[...] dar um rosto a alma do ator para engrandecer o teatro.” (CRAIG apud SARTORI e PIZZI, 2008, p. 81). Na sua criação, o ator desenvolve sua arte refletindo sobre a condição humana, aproximando-se do que há de mais genuíno dentro de si.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBA, Eugenio. *Más allá de las islas flotantes*. México: Editorial Gaceta, 1986.
- BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: É Realizações, 2012.
- BROOK, Peter. *Ponto de mudança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- CENTRO MASCHERE E STRUTTURE GESTUALI. *Il Museo Internazionale della Maschera: l'arte magica di Amleto e Donato Sartori*. Carmelo Alberti e Paola Piizzi (org.). [CIDADE?] Federico Motta Editore, 2005.
- CENTRO MASCHERE E STRUTTURE GESTUALI. *Maschere e Mascheramenti: i Sartori tra arte e teatro*. Donato Sartori e Paola Piizzi (org.). Padova: Il poligrafo, 1996.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Para um teatro pobre*. 2. ed. Tradução Ivan Chagas. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2011.
- LECOQ, Jacques. *O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições SESC SP, 2010.
- SARTORI, Donato e PIZZI, Paola. *A máscara teatral na arte dos Sartori, da Commedia Dell'Arte ao mascaramento urbano*. Rio de Janeiro: Grafitto, 2008.