



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

GT PEDAGOGIA DAS ARTES CÊNICAS - PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM CAMPO  
EXPANDIDO – TRABALHO DE CAMPO, IMERSÕES, ITINERÂNCIAS, AÇÕES EM  
TEMPO REAL

## **. O ELEMENTO CÔMICO ATRAVÉS DE UMA MÁSCARA: COMPARTILHANDO UMA EXPERIÊNCIA CRIATIVA PARA A PEDAGOGIA DAS ARTES CÊNICAS.**

*ELISON OLIVEIRA FRANCO*

FRANCO, Elisa Oliveira. **O elemento cômico através de uma máscara: compartilhando uma experiência criativa para a Pedagogia das Artes Cênicas.**

Brasília: Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal (SEEDF); Professor de Artes Cênicas. Ator; palhaço e coordenador do Grupo de Teatro Idiossincrasia/DF.

### **RESUMO**

Além de gênero teatral, o cômico pode funcionar como um fenômeno antropológico no processo de ensino-aprendizagem das Artes Cênicas, considerando a influência que o contexto sociocultural dos alunos e do arte-educador exerce nas criações artístico-pedagógicas levantadas em sala de aula. Para tanto, nesta conversa, apresento a experiência que tive com alunos do ensino médio de uma escola pública do Distrito Federal, cujo uso da máscara, enquanto procedimento metodológico, auxiliou no domínio do foco, na exploração da expressividade corporal dos estudantes e no aproveitamento e desdobramentos da performatividade do elemento cômico em cena.

**PALAVRAS-CHAVES:** Cômico: máscara: criação: metodologia: Pedagogia das Artes Cênicas.

- 3346 -- 3346 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

[WWW.PORTALABRACE.ORG](http://WWW.PORTALABRACE.ORG)



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

## RESUMEN

Además de género teatral, el cómico puede funcionar como un fenómeno antropológico en el proceso de enseñanza y aprendizaje de las artes escénicas, teniendo en cuenta la influencia que el contexto sociocultural de los estudiantes y del educador ejerce en las creaciones artísticas y pedagógicas planteadas en las clases de Teatro. Por lo tanto, en esta conversación, muestro la experiencia que tuve con los estudiantes de la escuela media en una escuela pública en el Distrito Federal, cuyo uso de la máscara, como un procedimiento metodológico, contribuyó en el dominio del foco, en la exploración de la expresividad corporal de los estudiantes y en el uso y en los desarrollos de la performatividad del elemento cómico en la escena.

**PALABRAS-CLAVE:** Cómico: máscara: creación: metodología: Pedagogía de las Artes Escénicas.

## ABSTRACT

In addition to the theatrical genre, the comic can function as an anthropological phenomenon in the process of teaching and learning in Performing Arts, considering the influence the socio-cultural context from the students and from the art educator exercises in artistic and pedagogical creations arisen in the classroom. Therefore, in this conversation, I present the experience I had with high school students in a public school in the Federal District of Brazil, in which the use of the mask, as a methodological procedure, assisted in focus control, body expressiveness exploration and in the use and the development performativity of the comic element in scene.

**KEYWORDS:** Comic: mask: creation: methodology: Pedagogy of Performing Arts.



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

[WWW.PORTALABRACE.ORG](http://WWW.PORTALABRACE.ORG)



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

## TEXTOS COMPLETOS

[...] pensar a especificidade das técnicas cômico populares nos possibilita pensar os valores que lhes são apropriados (TIBAJI, 2010, p.19).

Ao pesquisar o cômico na condição de possibilidade metodológica no processo de ensino-aprendizagem das Artes Cênicas, selecionei alguns procedimentos que pudessem colaborar em sua manifestação cênica: a máscara foi um deles. Nas próximas páginas, ocupo-me em mostrá-la enquanto objeto cênico vinculado ao contexto sociocultural e de exploração do repertório físico e artístico do aluno, principalmente na intencional criação, aproveitamento e enfoque de momentos cômicos manifestados em cena.

Primeiramente, apresento um debate teórico a respeito do uso da máscara, da noção de técnica e do conceito acerca do elemento cômico. Em seguida, relato e reflito sobre a experiência criativa com a máscara em sala de aula, apoiando-me nas colocações dos discentes – materializadas em seus diários de bordo –, em minhas anotações enquanto arte-educador e nos registros fotográficos do processo artísticopedagógico levantando nas aulas de Teatro com três turmas do segundo ano do ensino médio de uma escola pública do DF. Assim, espero que o leitor possa absorver satisfatoriamente os reflexos dessa experiência, possibilitando o enriquecimento do debate pedagógico e os desdobramentos de outras vivências que podem ser alimentadas por meio do compartilhamento de uma pesquisa em Artes Cênicas. Boa leitura!

Para dar início ao diálogo, gostaria de mencionar as colocações do cômico italiano Dario Fo (1926-2016), em *O manual mínimo do ator* (2004), obra na qual ele descreveu repertórios técnicos detectados no âmbito da cultura popular, especificamente aqueles executados pelos cômicos na *commedia dell'arte* desenvolvida na Itália e difundida em toda a Europa, possivelmente, a partir dos séculos XVI. Fo (2004) exemplificou a utilização da máscara como um recurso estratégico dos povos primevos no momento da caçada de um animal, denotando a presença de uma habilidade humana na elaboração de técnicas para a própria sobrevivência.



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

[WWW.PORTALABRACE.ORG](http://WWW.PORTALABRACE.ORG)



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

De forma idêntica, apoiado nas pesquisas realizadas pelo antropólogo russo, Gueorgui Plekhanov (1856-1918), escreveu que a gestualidade e a expressividade também são modos adquiridos e desenvolvidos por meio da necessidade de sobrevivência, sendo que o vínculo sociocultural e a observação cotidiana na utilização dos gestos podem ser uma forma de se alcançar movimentos que contribuam para o trabalho do ator em cena.

Ainda sobre a questão da técnica, outra contribuição para essa conversa vem das reflexões da professora Beti Rabetti, em seu artigo *Memórias e culturas do "popular" no teatro: o típico e as técnicas* (2000). Neste, ela escreveu que a ideia de técnica não está necessariamente atrelada a uma sistematização, e que o artista popular talvez não saiba explicá-la em virtude da forma que relaciona o seu fazer artístico com a própria vida. Porém, para a autora, o mesmo possui uma técnica pessoal identificada nos modos de transmissão oral, assistemático ou no jogo estabelecido em cena, que não são direta e facilmente identificadas por um pesquisador que se interesse em seu trabalho.

Por isso, Rabetti (2000) ainda questionou pesquisas que tendem a caracterizar as criações artísticas populares como providas de um *espontaneísmo*, talento inato – ou mesmo trejeitos, maneirices e tipificações –, uma vez que isso não produz um diálogo efetivo quanto ao repertório técnico presente nos modos pelos quais os artistas populares preservam e desenvolvem maneiras de fazer teatro, e que são intrínsecas às culturas tradicionais nas quais estão envolvidos. Finalizou propondo que:

[...] a hipótese de que o curioso, o picaresco, o típico e o virtuoso com que se emolduram as artes populares não embacem nosso olhar a ponto de nos levar a descartar a possibilidade de perceber exercícios atoriais e manifestações cênicas teatrais calcadas em repertórios codificados passíveis de transmissão e que se constituem em verdadeiros acervos para a elaboração de metodologias que podem e devem ser colocadas a serviço de um possível teatro popular, contemporâneo e criador (RABETTI, 2000, p. 15-16).



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

[WWW.PORTALABRACE.ORG](http://WWW.PORTALABRACE.ORG)



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

Tais colocações de Dario Fo e Beti Rabetti serviram de inspiração para o desenvolvimento teórico-metodológico da minha pesquisa de Mestrado intitulada *Por uma pedagogia teatral cômica* (2014), na tentativa de compreender de que maneira o elemento cômico poderia motivar tais técnicas pessoais dentro de um contexto de ensino-aprendizagem em teatro com alunos do ensino médio. As colocações de Rabetti, por exemplo, também me fizeram correlacionar não somente a respeito das técnicas próprias aos artistas populares, mas também as que são desenvolvidas por alunos, estudantes e praticantes em variados processos que se utilizam do caráter pedagógico do teatro, e que eu havia percebido e descrito, ainda na graduação, em pesquisas de observação e regência nas escolas de ensino médio da cidade de Samambaia/DF.

Assim, as técnicas pessoais ou modos próprios de se colocar em cena – que pude observar em salas de aula e outras práticas teatrais –, executadas por meio da promoção da brincadeira e cultivo do riso, compuseram o meu interesse de investigação. Dito de outro modo, essa percepção me levou a notar no cômico uma possível metodologia para a pedagogia teatral, menos com a intenção de cristalizar modelos, e muito mais no sentido de sistematizar e motivar modos próprios e sensíveis de ver, fazer e desfrutar uma experiência cênica em sala de aula comicamente.

Se, de um lado, a máscara pode instigar a exploração do repertório técnico do aluno – considerando o seu contexto sociocultural –, do outro, o cômico pode funcionar na condição de elemento que motiva a articulação e desarticulação de códigos e significados comumente compartilhados entre um grupo de indivíduos com a intenção de promover a brincadeira e o cultivo do riso na elaboração e recepção de algum evento cênico. Para essa questão, ainda levei em consideração o seu teor *social* e de *fenômeno antropológico* esboçados nas reflexões de Bérson ([1899], 2001, p. 5) e Pavis (2014, p. 58), respectivamente.

Portanto, as práticas sociais não seriam a bagagem que cada aluno-participante traria por meio de sua memória corporal, expressando-as quando possível no processo artístico-



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

[WWW.PORTALABRACE.ORG](http://WWW.PORTALABRACE.ORG)



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

## TEXTOS COMPLETOS

pedagógico? Assim sendo, não seria esta uma forma de motivar o repertório físico presente em cada um deles, funcionando como uma possibilidade metodológica para a pedagogia teatral? Nesse sentido, o elemento cômico não surgiria justamente pelas referências, compartilhamentos e embates das práticas sociais exercidas pelos sujeitos envolvidos nos processos artístico-pedagógicos? Ainda sob essa perspectiva, as práticas sociais, quando demonstradas, não se apresentariam como engraçadas, ridículas ou até mesmo estranhas por causa da assimilação ou choque de referenciais socioculturais entre os sujeitos inseridos em um processo criativo?

Pavis, mais uma vez, contribuiu para algumas dessas questões quando ofereceu determinadas características sobre o meu objeto de estudo, esclarecendo que:

O cômico se nos apresenta através de uma situação, um discurso, um jogo de cena de modo ora simpático, ora antipático. No primeiro caso, zombamos com comedimento daquilo que percebemos como *engraçado*, divertido; no segundo, rejeitamos como *ridícula* (risível) a situação que nos é apresentada (PAVIS, 1999, p. 60, grifos do autor).

Isso significa que o cômico pode ser considerado como um fenômeno que emerge de forma inusitada em determinada situação, mas para isso dependerá do ponto de vista de quem a observa e da instalação de uma relação recíproca para que ele seja analisado enquanto tal. Importante considerar, ainda, que Pavis (1999, p. 60) caracterizou o engraçado ligado ao universo da criação estética, atrelado ao intelecto e ao senso de humor; enquanto o ridículo estaria ligado à sensação de superioridade do espectador diante do evento cômico presenciado, no entanto, desdenhosamente. Deste modo, depreendo dessa análise que o engraçado é o que faz rir e o ridículo a sua tentativa, porém forçosa, nem sempre recebendo o riso como uma resposta.

Portanto, o cômico pode funcionar enquanto elemento que atravessa a relação de produção e recepção de uma cena, provocado intencionalmente por meio da promoção da brincadeira



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

[WWW.PORTALABRACE.ORG](http://WWW.PORTALABRACE.ORG)



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

## TEXTOS COMPLETOS

e cultivo do riso. Por isso, o considero um fenômeno presente na prática teatral com o propósito de fazer rir, tendo nessa resposta uma forma de construção, elaboração, desdobramentos e multiplicação de sentidos na intercomunicação de determinado evento cênico.

Por outro lado, o riso é apenas uma das respostas que podem confirmar, comicamente, uma situação de jogo, uma improvisação ou cena produzida em um processo artístico-pedagógico, sendo oportuno analisar outras possibilidades que emergem a partir da sua elaboração. Por exemplo, o palhaço Chacovachi<sup>1</sup> ampliou mais um ponto de vista a respeito do cômico, quando respondeu o que entende por essa palavra na entrevista que me concedeu, em 12 de maio de 2012:

O cômico é una *persona* que faça *reír*. Um cômico que realiza algo que faça *reír*. Um cômico que não faça *reír* é um cômico, *pero* não faz *reír*, *intenta*. *La intención* de fazer *reír* é a *profesión* de um cômico. O cômico, já com *lo intentar* fazer *reír*, você é um cômico. *Pero, aún*

2

*no lo consigue y por eso otros lo consigue.*

Dessa forma, se considero a colocação do artista de rua Chacovachi, por mais que o riso possa ser uma resposta que caracterize a manifestação do cômico, entendo que

1

O argentino Fernando Cavarozzi, mais conhecido como Chacovachi ou Chaco, é um artista de rua que participa de diferentes festivais dentro e fora do seu país desde os anos 80, e, segundo ele, acompanhou o desenvolvimento do teatro de rua na América do Sul logo que começou a sobreviver dessa profissão.



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

2

Para o desenvolvimento de minha pesquisa de mestrado, utilizei como instrumento de pesquisa a produção de um vídeo contendo entrevistas semiestruturadas com alguns artistas que se dedicam ao

universo do cômico e do riso. Além dessa, outras falas a respeito do tema podem ser acompanhadas no endereço eletrônico em que se encontra o vídeo. Disponível em:

<[https://www.youtube.com/watch?v=7E0v\\_yS9t48](https://www.youtube.com/watch?v=7E0v_yS9t48)>.

é a intencionalidade em produzi-lo que o evidencia. No entanto, ainda que a tentativa de incitá-lo não produza o riso, é possível verificar outras nuances ou modos de comunicação e atuação, tal qual pode ocorrer com a demonstração das técnicas pessoais ligadas ao contexto sociocultural dos alunos por meio do uso do procedimento da máscara, por exemplo. Ou, ainda, dialogando com o professor da UFSJ, Alberto Tibaji, quando escreveu que: “[...] pensar a especificidade das técnicas cômico-populares nos possibilita pensar os valores que lhes são apropriados” (TIBAJI, 2010, p.19).

.

Por isso, a partir de agora, passo a descrever e a refletir sobre a experiência que tive com os alunos em sala de aula na perspectiva de sistematizar respostas para as reflexões aqui apresentadas, uma vez que no processo artístico-pedagógico a máscara se apresentou como um procedimento de favorecimento da expressividade dos discentes, do uso do foco e, igualmente, do esclarecimento e delineamento do que era proposto e aproveitado em cena cômicamente.

Antes de iniciar, porém, gostaria de dizer que, para realizar essa atividade com os alunos, comprei seis máscaras em uma loja de fantasias. Estas possuíam uma expressão com contornos quadrados e delineamentos expressivos nas sobrancelhas, nos olhos, no nariz (um pouco perfilado), na boca, no osso malar (maçãs do rosto) e no maxilar (extremidade do queixo). Por essa razão, preciso esclarecer que não abordei a *máscara neutra* investigada pelo ator, mímico e professor de teatro, o francês Jacques Lecoq (1921-1999), que buscou



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

## TEXTOS COMPLETOS

favorecer a formação de atores por meio da análise e expressividade do movimento corporal através da máscara. Além disso, à parte as rugas estabelecidas entre ele e o seu ex-aluno Dario Fo, quero destacar que compartilho da abordagem do segundo por causa da atenção dada ao aspecto sociocultural e histórico do uso da máscara como fator motivacional ao desenvolvimento das habilidades humanas em festejos e outras práticas cênicas<sup>1</sup>.

### Atravessamentos...

No início da aula, enquanto eu organizava as máscaras em cima do palco, entre as notas de forró e baião executadas por uma variedade de objetos compostos para a música *Xique-xique*<sup>2</sup>, os discentes adentravam ao auditório. Alguns deles riram imediatamente, porque eu estava descalço, com uma blusa regata e calça de malha apropriada para atividade que foi acordada anteriormente com eles; enquanto outro aluno se aproximou de mim e me girou, zombando amistosamente da vestimenta que eu estava para ministrar a aula do dia.

Após a chegada de todos, visando colocar os alunos em contato com um ambiente favorável e os outros companheiros de turma para o desenvolvimento da *experiência criativa*, tal qual pontou Spolin ([1963], 2010), solicitei que caminhassem pelo espaço sentindo toda a estrutura do pé em contato com o chão, para realizarmos, seguidamente, o **cumprimento grupal com algumas partes do corpo**. Resumidamente, ao passar por alguém, o aluno deveria saudá-lo com o dedo do pé, a panturrilha, o joelho, a coxa, o quadril, os cotovelos, a testa, as orelhas...

---

<sup>1</sup> As proposições do pesquisador teatral francês podem ser conhecidas em: LECOQ. J. **O corpo poético**: uma pedagogia da criação teatral. Com a colaboração de Jean-Gabriel Carasso e de JeanClaude Lallias. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Editora Senac; São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

<sup>2</sup>

4

Música que integra o álbum *Com defeito de fabricação*, José Miguel Wisnik, Tom Zé, Gravadora: Trama, 1998. Disponível em: <<http://www.radio.uol.com.br/#/letras-e-musicas/tom-ze/defect-14xiquexique/2337599>>.





## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

**FIGURA 1.** Exercício do cumprimento



Fonte: Arquivo do autor

A cada cumprimento os estudantes se entusiasmavam em virtude do contato diferente e também brincavam com isso, como no momento no qual um estudante alto e magro deixou os cotovelos a sua altura para cumprimentar uma aluna menor do que ele. No decorrer do exercício eles também ressaltavam as diferenças, ora porque um aluno era maior, tal qual o exemplo, ora porque outro tinha as costas mais largas, pernas alongadas, dedos extremamente arredondados... Dito de outro modo, os estudantes se reconheciam a partir das diferenças, embora alguns não deixassem de demonstrar algum tipo de vergonha diante da exposição pessoal.

Em seguida, para instigar a corporeidade dos discentes, e ainda com a música, abordei o exercício de **pontuar exageradamente alguma parte do corpo**. Era evidente que para eles parecia estranho, mas, aos poucos, eles se expressavam e se mostravam um pouco mais, à medida que eu também me envolvia com alguns deles para romper com a inibição, solicitando que todos explorassem o espaço corporalmente, jogando-se no chão ou expressando-se livremente. Em um momento, por exemplo, um dos alunos entrecruzou os braços com as pernas e começou a andar saltitando com as mãos, deixando o quadril pontuado para cima. Assim, desde o movimento mais tímido ao mais espalhafatoso, eu



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

estimulava os alunos para que eles adentrassem na proposta do exercício, a fim de contextualizar corporalmente o uso da máscara.

**FIGURA 1.** Exercício de pontuar exageradamente o corpo



Fonte: Arquivo do autor

Depois disso, convidei seis discentes para participar voluntariamente do exercício de **sentir o corpo com a máscara**. A experiência consistiria em: respirar, olhar para o objeto e colocá-lo virado de costas para a plateia; posteriormente, bastaria ficar frente ao público e ser conduzido pela sensação de estar com a máscara no rosto e com os demais parceiros que assistiriam à cena. No entanto, inicialmente, fiz uma demonstração para evitar que os alunos falassem ou pegassem no objeto quando ele já estivesse no rosto.

**FIGURA 3.** Demonstração do exercício com a máscara para os alunos





## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Fonte: Arquivo do autor

Também, para preveni-los da preocupação ou necessidade de modelar algum movimento próximo ao da *commedia dell'arte*, ou outros exemplos que talvez direcionassem artificialmente a corporeidade dos alunos, isto é, referências que não condiriam ao contexto de vivência daquele exercício e dos seus respectivos participantes. Percebi que isso foi adequado, já que os estudantes ficaram mais animados e interessados em fazer o exercício depois do silêncio instaurado no espaço do auditório no momento da minha demonstração, o que me mostrou a atenção deles com a movimentação que eu apresentava, sem me prender em técnicas artificiais ou virtuosas, e sim na sensação que eu expressava corporalmente ao sentir a máscara.

Ao se prontificarem para participar da proposta, ainda me chamou a atenção o fato de os discentes executarem atentamente cada etapa, antes de colocarem o objeto. De igual modo, o vislumbre que eu tive ao sentir mais uma vez o silêncio estabelecido no auditório, desta vez, encoberto pelos gigantes-corpos-juvenis que começavam a brotar com a máscara no rosto. De todos eles, somente um aluno se virou esboçando gestos artificiais, mas eu insisti para que deixassem o corpo responder por conta própria, e o grupo se permitiu. Os estudantes sentiam a máscara e apresentavam um caminhado lento à medida que eu pedia para que eles reagissem em conformidade com aquilo que estavam sentindo. Ao mesmo tempo, os participantes nos deixavam cada vez mais absorvidos com a própria tentativa de se ver e mostrar através da máscara, além das relações que começavam a surgir espontaneamente entre eles.

**FIGURA 4.** Alunos iniciando o exercício da máscara



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

[WWW.PORTALABRACE.ORG](http://WWW.PORTALABRACE.ORG)



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS



Fonte: Arquivo do autor

Assim, de movimentos contidos eles iam se soltando e as relações também iam surgindo. Enquanto um ficava solitário com uma participante que tentava abraçá-lo, outros andavam pelo espaço buscando algum impulso para se expressar e começar a relação. Depois de encontros e desencontros que emergiam a partir das proposições dos discentes, um tambor que havia na sala foi o motivo para várias criações, como quando um participante se apresentou na função de chefe de algum grupo étnico e os outros o seguiram, venerando-o, mas depois, ele foi sacrificado pelo grupo.

**FIGURA 5.** Alunos desenvolvendo o exercício da máscara



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS



Fonte: Arquivo do autor

Também ríamos pelo fato de vermos o companheiro expressando-se, quer de modo diferente, quer de modo ampliado, a sua simpatia, antipatia, timidez, força, meiguice, desenvoltura, sensualidade, habilidade, inabilidade, dentre outras, e, especialmente, as ações e reações que eram expressas nitidamente pelos participantes em cena, confirmando as palavras de Dario Fo, quando escreveu que: “O interessante da máscara, repito, é o fato de ser um extraordinário instrumento de síntese” (FO, 2004, p. 65).

Por outro lado, algumas alunas mais inibidas acabaram se mostrando mais abertamente para a brincadeira de tal modo que suas práticas sociais também apareceram, pois passaram a pontuar um rebolado, passe de forró praticado ou golpes de luta aprendidos, como é o caso dos poderes emitidos por personagens em desenhos animados.

**FIGURA 6.** Alunas executando o exercício da máscara



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS



Fonte: Arquivo do autor

Além disso, em determinados momentos, pedia para que elas e os outros participantes se posicionassem em fileira e apresentassem, um por um, sua principal habilidade. No diário de bordo, por exemplo, a aluna Paloma, de 18 anos, expressou sua sensação depois de ter participado do exercício:

Eu tive a oportunidade de usar uma máscara na aula de arte, e foi incrível ver o poder que a máscara tem sobre nosso corpo. Eu com minha timidez nunca pensei que iria ficar tão à vontade na frente dos meus colegas e do professor. Eu fiz apenas o que me deu vontade, meu corpo falou mais alto e as coisas foram acontecendo. Uma experiência sensacional! Gostei demais.



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

Já em outra turma, que tinha mais propensão à dispersão, a resposta também foi positiva quanto ao uso do procedimento da máscara, porque esta auxiliou na imersão dos discentes nas práticas desenvolvidas nesta aula. Eles não apenas se permitiram senti-la, como também liberaram a densa energia que tinham, brincando com as regras do exercício proposto e se relacionando em grupo. Foi o caso do momento em que todos eles se jogaram no chão, um em cima do outro, buscando entre eles mesmos um equilíbrio que foi provocado pelo desequilíbrio que emergia a partir da brincadeira estabelecida entre eles em cena.

**FIGURA 7.** Grupo de alunos desenvolvendo o exercício da máscara



Fonte: Arquivo do autor

De modo geral, e reiteradas vezes, os discentes avaliaram o emprego da máscara favoravelmente, pois se sentiram mais protegidos diante dos outros (público), o que, segundo depoimentos, facilitou a própria expressividade, já que ao se esconder sob a máscara eles puderam se revelar ainda mais. Foi o que explanou em seu diário de bordo o discente Bruno, de 17 anos:

É uma forma talvez de descobrir as pessoas como elas realmente são, ou talvez uma forma mais exagerada delas. O que é bem engraçado, porque não conhecemos como elas são de verdade e quando elas colocam as máscaras “talvez” sejam verdadeiras



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

consigo mesmas, ou algo do tipo. A expressão da máscara com os movimentos corporais dos participantes foi uma coisa cômica para mim.

De fato, isso me ficou esclarecido devido à ampla participação dos alunos nesse exercício e à avaliação proveitosa que eles fizeram do uso desse procedimento nas aulas. Por outro lado, a máscara acabou colaborando e compondo o que havia sido desenvolvido em outros exercícios praticados em aulas anteriores, tanto pela provocação e abertura de espaços para a tomada de consciência dos estudantes em relação à corporeidade em cena, ao uso do foco, à limpeza dos gestos e aos movimentos, quanto pela disponibilidade para o jogo e para o improviso, deixando que a situação emergisse a partir das relações e da motivação das práticas sociais trazidas e expressadas pelos participantes em cena.

Para mim, o momento mais emblemático, e que resume essas impressões acerca da influência exercida pelas práticas sociais na atuação dos discentes, foi quando dois deles mostraram suas habilidades de gingar capoeira e, inesperadamente, um golpe acertou a cabeça de um, o qual, por outro lado, não deixou de aproveitar o ocorrido mantendo e continuando comicamente com o jogo de cena por meio de um gingado tonteado, tropeçado e atrapalhado. Em seguida, após o confronto, eles ainda apresentaram uma postura parecida com a de dois exímios lutadores.

**FIGURA 8.** Prática social da capoeira no exercício da máscara





## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Fonte: Arquivo do autor

Entretanto, muitas dessas reflexões que descrevo, nesta sucinta escrita, veem saboreadas pelos momentos nos quais percebíamos que os participantes notavam que ríamos da situação, ampliando ainda mais os movimentos inusitados ou intencionalmente provocados, e que floresciam em cena sem a prévia elaboração de uma dramaturgia. Aliás, tais cenas foram construídas pela inter-relação dos expressivos e epidérmicos-corpos-juvenis, o que me fez reconhecer que o espaço tinha sido construído para que os estudantes pudessem se sentir livres, brincando e produzindo esteticamente o riso por meio do intencional uso do elemento cômico através da máscara. Isso, ainda, me faz lembrar e trazer para essa conversa, novamente, as colocações da pesquisadora estadunidense Viola Spolin, quando avaliou que:

Todo indivíduo que se envolve e responde com seu todo orgânico a uma forma artística, geralmente devolve o que é comumente chamado de comportamento criativo e talentoso. Quando o aluno-ator responder com alegria e vitalidade, o professor-diretor saberá que o teatro está, então, em sua pele (SPOLIN, [1963], 2010, p. 37).

Dito de outro modo, as mesmas peles juvenis que tiveram os poros fermentados pela *epiderme* incitada pela memória corporal oriunda de suas respectivas práticas sociais. Por outras palavras, os gestos, os movimentos, as expressões e as intenções que foram mostradas mediante a percepção que tive daquilo que nomeio como *impulso cômico-epidérmico*. A aluna Larissa, de 16 anos, avaliou a proposta metodológica na elaboração do seu diário de bordo versando sobre o corpo, e registrou: “[...] a metodologia fez a turma de certa forma se unir, e melhorar alguns elementos em cena e não só em cena, mas na vida, como a atenção e o deixar-se guiar pelo corpo, aprendemos a utilizar o nosso corpo”. Já aluna Jordana, de 17 anos, opinou em seu diário de bordo da seguinte forma: “Sem dúvidas a metodologia usada dentro de sala de aula nos ajudou bastante, a liberdade que ganhamos a cada aula, as novas dimensões que capitamos de mundo e principalmente que arte não é apenas uma matéria que devemos aprender e sim temos que sentir”.



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Então, como venho conversando com Dario Fo no decorrer deste texto e em diálogo com minhas observações e avaliações dos estudantes, além de motivar as habilidades pessoais em virtude da necessidade de sobrevivência, a máscara sintetizou os movimentos e os gestos em cena, contribuindo com a expressividade e repertório físico dos alunos, ou, tal qual explicou o próprio Dario Fo:

O uso da máscara impõe uma particular gestualidade: o corpo movimenta-se e gesticula incessante e completamente, indo sempre além do mero balançar de ombros. Por quê? Porque todo o corpo funciona como uma espécie de moldura à máscara, transformando sua fixidez. São os gestos, com ritmo e dimensão variável, que modificam o significado e o valor da própria máscara [...] (FO, 2004, p. 53).

No caso dessa experiência, os significados eram dados, e ressignificados, pelo encantamento dos corpos modificados grandiosamente pela máscara e absorvidos comicamente pelas intenções e relações dos alunos que participavam da proposta artístico-pedagógica, tanto em cena quanto na função de público. Por outras palavras, seria como uma ponte que interliga os fluídos corpóreos da cômica intenção traspassada pela materialidade da máscara e potencializada por meio da intercomunicação das práticas socioculturais exercidas e contempladas pelos participantes e arte-educador.

## Referências

BERGSON, H. (1859-1941). **O Riso**: ensaio sobre a significação da comicidade. São Paulo: Martins Fonseca, [1899], 2001.

FO, D. **Manual mínimo do ator**. Franca Rame (org.). Tradução Lucas Baldovino, Carlos David Szlak. 3. ed. São Paulo: Senac, 2004.



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

FRANCO, E. **Por uma pedagogia teatral cômica**: Kkkk ? kkkK. Dissertação de mestrado. Universidade de Brasília, Instituto de Artes, Programa de Pós-graduação em Arte, 2014.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

RABETTI, B. Memórias e culturas do “popular” no teatro: o típico e as técnicas. In: **O percevejo**. nº 8, ano 8, 2000, p. 3-18.

SPOLIN, V. **Improvisação para o Teatro**. Tradução e revisão Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos. São Paulo: Perspectiva, [1963], 2010.

TIBAJI, A. Teatro, valor e pluralidade: rumo a uma política e a uma estética do popular. In: RABETTI, B. **Teatro e comichades 3**: facécias, faceirices e divertimentos. Rio de Janeiro: 7 letras, 2010.



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

[WWW.PORTALABRACE.ORG](http://WWW.PORTALABRACE.ORG)