



ROSSIN, Elisa de Almeida. A criação de máscaras: O desdobramento das formas na cena. São Paulo: Universidade de São Paulo. PPGAC, mestrado, Felisberto Sabino da Costa. CAPES. Atriz-criadora de máscaras.

## RESUMO

O presente artigo trata da reflexão sobre os percursos de interação entre a máscara e o corpo. O estudo das relações entre as formas e características de uma máscara e a qualidade gestual que provoca sobre o ator que a veste. Pretende-se analisar como as dimensões plásticas desse objeto, sua concepção de formas, necessitam de uma escuta própria para serem traduzidas em movimento e caracterizarem, assim, uma poética gestual sobre o espaço. O reconhecimento da máscara como uma escultura móvel propõe uma aproximação entre as questões vinculadas à cena teatral e às artes visuais.

**PALAVRAS-CHAVE:** Máscara; corpo-objeto-; interpretação

## ABSTRACT

This article focuses the reflection on the pathways of interaction between mask and body. The study of the relationship between the forms and characteristics of a mask and gestural quality that brings about the actor who wears it. The aim is to analyze how plastic the size of this object, its conception of forms, need a listening itself to be translated into movement and characterized thus a poetic gesture on space. The recognition of the mask as a moving sculpture proposes a rapprochement between the issues related to the theatrical scene and the visual arts.

**KEYWORDS:** Mask; body; object; interpretation

No presente artigo propomos uma investigação sobre a máscara nos movimentos de vanguarda europeia no início do século XX, quando a grande influência das artes orientais, da arte abstrata africana, bem como a necessidade do rompimento com os antigos padrões, conduziram a uma miscigenação e a interdependência das formas artísticas. As experimentações se cruzavam em certas vias e se influenciavam mutuamente, representadas em diferentes investidas poéticas e ações de subversão frente aos modelos institucionais.

A partir deste referencial, nossa reflexão se desprende, então, de qualquer questionamento associado às metodologias de aprendizado da linguagem de máscara e passamos a reconhecê-la como uma escultura móvel. Uma moldura que não recobre apenas o rosto, também transforma o corpo e espaço arquitetônico. Nesse jogo de sobreposições, a máscara representa um conjunto de formas a ser animado por forças exteriores, caracterizadas pela

consciência e escuta sensível de quem à veste. Por sua vez, também provoca estados diferenciados de presença e de jogo e torna-se um elemento potente que possibilita a associação entre o ser animado e o objeto inanimado, ou mesmo entre a vida e a morte, e garante a passagem da realidade concreta para um campo subjetivo. Qual, então, a relação puramente entre essa força das formas de uma máscara sobre as pulsões humanas? Como ela suscita imagens internas que são transformadas em mobilidades corporais (atitudes, gestos, ritmos) que alteram a qualidade do movimento ou das ações?

Picasso, por exemplo, foi tomado pelo fascínio causado por uma máscara primitiva africana, a máscara Dan, que faz parte de um conjunto de máscaras representantes da cultura da Costa do Marfim, usada frequentemente em rituais e em festas comemorativas. São esculpidas em madeira, constituem-se por características mais abstratas, sem olhos, ou olhos muito pequenos, têm a parte inferior da face compondo uma síntese entre boca e nariz e passam por uma multiplicidade de formas antropomórficas ou zoomórficas. Nela descobriu um valor de aspecto subversivo e transcendental, e a sensação quando a viu pela primeira vez foi de efeito catártico. Desde então, Picasso passou a reconhecer as máscaras como esculturas diferentes, intercessoras, ou ainda, como fetiches e armas de forte dimensão libertadora. Dentro de seu princípio de criação, a máscara se tornou um objeto que ao cobrir o rosto, a partir da inventividade de suas formas, liberava a passagem, através do visível, para a captação da essência do ser.

No espírito da colagem cubista encontrou nela um potencial para a representação de arquétipos e também um fundamento sintético, que possibilitaria integrar realidades distintas e contrastantes, a ponto de construir uma atmosfera capaz de gerar catarses. Podemos dizer que Picasso sintetizou a teoria futurista no que diz respeito à criação de figuras autômatos quando, em 1917, concebeu o cenário e peças para o Ballet Russo conhecido como "Parade" (FREIXE, 2010, p. 64). Ele desenvolveu uma estrutura máscara-figurino, que desmanchava as classificações habituais, recobrando o corpo do ator com peças aplicadas às partes do corpo, que funcionava, então, como um elemento móvel vivo, levando a conquista de uma nova dimensão cênica, caracterizada pelo jogo do cubismo no espaço.

As impressões do uso de máscaras nos famosos cabarés dadaístas, por volta de 1916 também são de grande interesse para nosso estudo. Os artistas desse movimento descobriram, através da sua utilização, uma maneira de retomar o caráter ritualístico do acontecimento teatral, fazendo ressurgir seu poder evocatório beirando a loucura. A máscara servia como meio para expressar a angústia e o mal estar da civilização e a sua força subversiva colocou em descredito também a sua própria linguagem. Nesse contexto, a máscara visava, sobretudo, a estimular o ator, o auxiliando a atingir um estado alterado de consciência.

Teve grande destaque nessas manifestações a artista plástica e dançarina Sophie Taeuber, que dançava usando máscaras confeccionadas por Marcel Janko, pintor e poeta israelense, que representavam composições arquitetônicas de estilo primitivo, feitas de papelão, cones de cartolina e tecido que se configuravam como acessórios aplicados ao corpo. Esse conjunto plástico

alterava a qualidade de movimento corporal da dançarina, tornando-o mais explosivo e inovador, levando a criação de criaturas compostas, que se movimentavam desenhando linhas bruscas no espaço, uma maneira também de se referir metaforicamente aos soldados mutilados e ao horror da guerra. Sophie havia sido aluna de Rudolf Laban, que passou a reconhecer nessas pantomimas mascaradas uma nova expressão para a dança, um impulso para a liberdade criativa. Ou seja, também podemos apontar o desdobramento da pesquisa com máscaras, no sentido da abstração, no desenvolvimento da dança na Alemanha.

Identificamos, tanto no futurismo como nas manifestações dadaístas, a máscara como um instrumento capaz de quebrar a barreira do real, devido, sobretudo, ao seu forte aspecto visual. Apesar da grande influência da plasticidade da máscara, nesse contexto, ela se destacava como um elemento estético e o ator ou dançarino apenas a portava, não se discutia, a interpretação ou metodologias para seu uso.

Já na Bauhaus, ou mais especificamente nos trabalhos de Oskar Schlemmer, se aproxima a ligação entre a vanguarda teatral e a vanguarda das artes plásticas dos anos 20. Como um artista múltiplo que brincava com suas habilidades de pintor, escultor, homem de teatro e de dança, teórico e pedagogo, Schlemmer aproximou as leis do espaço e as leis do corpo. Voluntário no front de guerra em 1914, em seguida ferido, sua permanência em leitos de hospitais militares, o traumatismo corporal e suas feridas de guerra o levaram a sentir seu corpo de uma maneira nova e diferente e posta isso no jornal:

A largura da caixa torácica, o círculo do ventre, o cilindro do pescoço, dos braços e das coxas, a esfera da articulação do cotovelo, do joelho, dos ombros, tornozelo. A esfera da cabeça, dos olhos; O triângulo do nariz. A linha que liga o coração ao cérebro, que liga o rosto aquilo que ele vê. O ornamento que se forma entre o corpo e o mundo exterior, simbolizando sua relação. (SCHLEMMER, apud Freixe, 2010, p. 76)

Sua consciência por uma escuta interior das formas geométricas essenciais do corpo humano e a percepção dessas sensações o lançou nas primeiras experiências cênicas do Ballet Triadico. Um espetáculo-manifesto que foi parcialmente montado em 1916 e teve sua estreia em 1922 na Alemanha. Schlemmer congregou a noção de marionetização do ator, do figurino, da máscara, do corpo e da dança e colocou tudo em movimento.

Seguindo o pensamento de Adolphe Appia e Gordon Craig, Schlemmer buscou retomar a essência da teatralidade, através de uma “dança teatral” como proposição para renovação da linguagem: um ballet de figurinos extravagantes, com uso de máscaras geométricas e que associava o uso de materiais novos, como vidro, ferro e couro ao trabalho de movimento dos corpos. Uma encenação totalmente abstrata pautada no seu pensamento sobre a matemática vista como uma religião, pois ele baseava as leis eternas da arte na medida do corpo humano, e em seu trabalho procurava relacionar o movimento dos corpos em relação ao espírito.

Se a nossa questão é entender como as formas e a geometria de uma máscara interfere sobre o corpo e a criação a partir dela, a Kunstfigur, como

Schlemmer chamava essas figuras compostas, nos revela alguns apontamentos fundamentais. Ela foi feita para viver no espaço abstrato e simbólico da cena e nessa situação o termo abstrato deve ser entendido como “aquilo que foi abstraído de”, ou seja, se extrai das formas humanas aquilo que é aparente e comum, para revelar, através da composição formal e dos símbolos que desperta, seu sentido mais íntimo. Partindo desse princípio, a abstração não é considerada um jogo mecânico ou sem sentido de formas, superfícies e volumes geométricos. Encontramos nessa composição tripla, máscara-figurino-ator, a transformação do corpo humano a favor da objetivação de uma realidade interior, uma maneira de exprimir a conformidade das leis orgânicas e mecânicas. Podemos ainda comparar, assim como Schlemmer afirmava, as leis do espaço que “são o feixe das linhas invisíveis das relações planimétricas e esferométricas”, com as leis invisíveis do corpo humano: batimentos do coração, circulação do sangue, respiração, atividades do cérebro e dos nervos.

Em 1890 Maurice Maeterlinck se questionava: “*Haveria um dia o uso da escultura, sobre a qual começamos a indagar estranhas questões?*” (MAETERLINCK, 1890, p.2). Ele dizia que presença humana conspurca o símbolo e propunha o uso da máscara para atenuar o corpo, deixando reinar a poesia do texto sobre a cena. As reflexões sobre as composições máscara-figurino, de Picasso e de Schlemmer, também os efeitos das máscaras de Janko, nos indicam um caminho no qual máscara pode tornar possível a transformação do próprio corpo em poesia, relacionando, principalmente, esse objeto com as potencialidades de suas formas abstratas, provocadoras de estados e mobilidades diversas do corpo.

A máscara, pensada como uma escultura e estrutura, jamais compreendida como uma projeção gratuita das formas pode modificar cada elemento em direção a uma representação simbólica e assim desenvolver uma autonomia no espaço imagético da cena. O ator ou dançarino contribui com seus movimentos inusitados para fazer viver as formas, um preenchimento pela via metafísica, pois o corpo é um envelope que aprisiona os símbolos primordiais creditados ao nosso psiquismo.

Da escultura ao teatro, do símbolo a poesia, da poesia a abstração; os vários desdobramentos das formas na cena. Parece que quanto mais mergulhamos nesse vasto território de criação de máscaras, melhor enxergamos esse objeto como um meio, que permite a materialização de direções expressivas para diferentes poéticas cênicas. De algum modo, sua plasticidade e seu poder inorgânico, oferecem recursos concretos ao ator e ao encenador para um fazer abstrato, que é a própria atuação.

Referências:

CARLSON, Marvin. Teorias do Teatro. São Paulo: Editora da Unesp, 1997.

FREIXE, Guy. *Les Utopies du Masque sur les scènes européennes du XXe Siècle*. Montpellier: L'Entretemps, 2010.