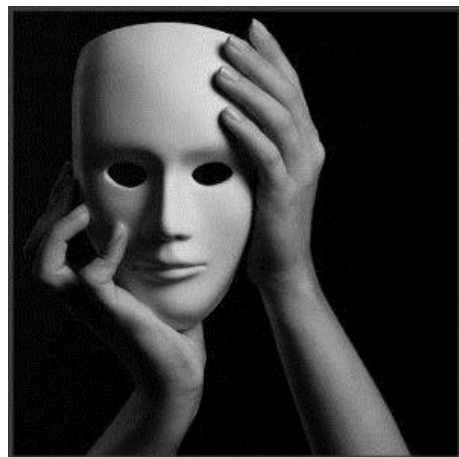


Dissertação
para a obtenção do grau de
Mestre em Encenação/Interpretação

O ensino e aplicação do trabalho com máscara em Portugal



Trabalho realizado por
Susana Maria Tavares Paiva
sob a orientação de **Helder Maia**
e coorientação de **Claire Binyon**

**O ensino e aplicação
do
trabalho com máscara
em Portugal**

“Oculto pela máscara, o indivíduo dilui-se na coletividade, na sua memória e nos seus sonhos para, dali, extrair novos argumentos e razões.

Converte-se em deus, no seu próprio antepassado, em animal mítico, em herói ou em fantasia, para regressar a si mesmo, negado e marcado, escondido pelo duplo papel que lhe revela a cena de sua cultura.

A máscara permite ao homem representar a sua condição de ser e não ser.

Permite que ele recorde a temível verdade do simulacro, o recurso da ficção que deve esconder para revelar.

Permite o inquietante paradoxo da comédia humana, de toda a cultura que expressa o que diz e o que silencia.”

Ticio Escobar

Agradecimentos

Começo por agradecer a Claire Binyon por sempre ter acreditado em mim e nas minhas escolhas. Sempre foi de um apoio incondicional. Este trabalho muito lhe deve.

Agradeço a Helder Maia por toda a sua disponibilidade e incentivo.

Agradeço a Filipe Crawford, Nuno Pino Custódio e Sofria Cabrita por existirem, em Portugal e por terem seguido os caminhos que seguiram nas suas vidas artísticas. Este trabalho existe porque eles existem. São um exemplo de vida, para mim! Agradeço terem partilhado, genuína e generosamente os trabalhos que pude observar.

Por Filipe Crawford, tenho um especial apreço por ter podido aprender, como atriz os seus ensinamentos. Mas como pessoa eu cresci com a ajuda de estas cinco pessoas que muito admiro.

Tenho também de agradecer a todos os colegas que fui conhecendo ao longo dos workshops e Masterclass que fui assistindo. Foram de uma entrega e generosidade imensas.

Não posso deixar de agradecer aos meus pais por nunca terem duvidado das minhas capacidades e sempre me terem apoiado.

Esta dissertação não seria possível de escrever se alguma destas pessoas não estivesse presente na minha vida.

Um Bem-haja a todos!

Resumo

Este presente trabalho tem como objetivo refletir sobre a minha pesquisa como atriz, formadora e observadora do Trabalho com Máscara ensinado e praticado em Portugal.

Vou-me centrar nas metodologias de Filipe Crawford, Nuno Pino Custódio e Sofria Cabrita pretendendo demonstrar as suas diferenças e igualdades na aplicação do Método de trabalho.

Esta pesquisa tem por base a observação do trabalho desenvolvido por Filipe Crawford na disciplina de Formas Animadas, a alunos do 3º Ano do Curso Teatro e Artes Performativas da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro e do trabalho desenvolvido por Nuno Pino Custódio e Sofia Cabrita desenvolvido na Masterclass em Commedia dell'Arte, por eles ministrado, no Fundão, inserida no Festival Teatro Agosto organizado pela EsTe- Estação Teatral da Beira Interior.

Pretendo enunciar os seus métodos e fazer uma reflexão crítica sobre o seu trabalho desenvolvido, tanto como formadores, encenadores e atores.

Palavras-chave:

Metodologia

Máscara

Portugal

Abstract

The objective of this work is to reflect on my research as actress, teacher and observer of mask work practiced in Portugal.

I propose to focus on the methodologies of Filipe Crawford, Nuno Pino Custódio and Sofia Cabrita, demonstrating the differences and similarities of their approach to the method of mask.

This research has, at its base, the observation of the work developed by Filipe Crawford in the study of Animated Forms with the third year students of the Theatre Course in the Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, and of the work developed by Nuno Pino Custódio and Sofia Cabrita in their Masterclass in Commedia dell'Arte at Fundão, as part of the Festival Agosto organized by EsTe- Estação Teatral da Beira Interior.

I propose to elaborate in detail their methods and reach critical reflection about their work as teachers, directors and performers.

Keys words:

Methodology

Mask

Portugal

Índice	página
Capítulo 1 – Introdução	1
Capítulo 2 – Trajetória pessoal na técnica da máscara, influências e percurso como formadora, formanda e observadora	2
Capítulo 3 – Contextualização e influências na Europa	7
1- Jacques Copeau	10
Discípulos:	
1.1 Charles Dullin	12
1.2 Louis Jouvet	13
1.3 Michel Saint-Dennis	14
1.4 Étienne Decroux	14
1.5 Jean Dasté	15
1.5.1 Jacques Lecoq	16
1.5.1.1 Giovanni Fusetti	17
1.5.1.2 Norman Taylor	18
1.5.1.3 Carlo Mazzone-Clementi	19
1.5.1.4 Ariane Mnouchkine	19
1.5.1.4.1 Mario Gonzalez	20
 Capítulo 4 – Contextualização em Portugal	
4.1 Percurso e percursores de Filipe Crawford	21
4.2 Percurso e percursores Nuno Pino Custódio	23
4.3 Percurso e percursores Sofia Cabrita	25
 Capítulo 5 – Técnica da Máscara desenvolvida por Filipe Crawford	
5.1 Definição	28
5.2 Observação de caso: Trabalho desenvolvido na disciplina de Formas Animadas, do Curso Teatro e Artes Performativas na Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro	28
5.2.1 Introdução	28

5.2.2 Regras Básicas	29
5.2.3 Marcação do Círculo	30
5.2.4 Jogos	31
5.2.4.1 Jogo de apresentação	31
5.2.4.2 A viagem	32
5.2.4.3 Jogo do Círculo	32
5.2.4.4 Roda ritmo	35
5.2.4.5 Ping Pong	36
5.2.4.6 Decomposição do gesto e do movimento em cérebro aberto	36
5.2.5 Improvisações- Exercício de objetivos	37

Capítulo 6 - Metodologia de Nuno Pino Custódio

6.1 Definição	39
6.2 Observação de caso: IV Masterclass de Commedia dell'Arte inserida no Festival Teatro Agosto organizada pela EsTe- Estação Teatral da Beira Interior, ministrada no Fundão	
6.2.1 Introdução	43
6.2.2 Regras	43
6.2.3 Jogos	44
6.2.3.1 Jogo de apresentação	44
6.2.3.2 Jogo de apresentação dizendo o nome e o apelido com uma voz diferente	45
6.2.3.3 Jogo da palavra numa língua estrangeira	45
6.2.3.4 Jogo do discurso interior em cérebro aberto ...	45
6.2.4 Aquecimento	46
6.2.5 Marcação do Círculo	47

Capítulo 7 - Tragicomédia Humana de Sofia Cabrita

7.1 Definição	48
7.2 Observação de caso: IV Masterclass de Commedia dell'Arte inserida no Festival Teatro Agosto organizada pela EsTe- Estação Teatral da Beira Interior, ministrada no Fundão.	
7.2.1 Introdução	49
7.2.2 Aquecimento	50
7.2.2.1 Ondulação	50
7.2.2.2 Mãos rodam o rosto	50
7.2.2.3 Bastão	50
7.2.2.4 Saltar o muro	51
7.2.2.5 Patinar	51
7.2.2.6 Motores	51
7.2.3 Jogos	52
7.2.3.1 Frente-a-frente, contar uma história ...	52
7.2.3.2 Jogo do “Sim”	53
7.2.3.3 Passar a bola e dizer o nome	53
7.2.3.4 Imitar o andar	54
7.2.3.5 Observar o rosto do outro	54
7.2.3.6 Jogo dos animais	55
7.2.4 Improvisações	55
7.2.4.1 Visualizar que é um cão	55
7.2.4.2 Já se conhecem	56
7.2.4.3 Banco de jardim	57

7.2.4.4 Sozinho em casa	57
-------------------------------	----

7.2.4.5 Riso e choro	58
----------------------------	----

Capítulo 8 – Conclusão e reflexão crítica sobre a aplicação prática do Trabalho com Máscara em Portugal	59
--	-----------

Bibliografia	61
---------------------------	-----------

Anexos

Capítulo 1

Introdução

Este trabalho está inserido no Curso de Mestrado em Encenação/Interpretação da Escola Superior de Música e das Artes do Espetáculo, do Instituto Politécnico do Porto, tendo tido como objetivo principal falar sobre o Trabalho com Máscara e a sua aplicação em Portugal. Irei escrever sobre três figuras centrais neste tema: Filipe Crawford, Nuno Pino Custódio e Sofia Cabrita. O presente trabalho pretende ser um resumo das suas diferenças e dos pontos em que se tocam as suas metodologias.

Desde 2003 que tive o primeiro contacto com o trabalho com Máscara que me interessei por desenvolver as minhas apetências neste tema. Tenho procurado desenvolver técnicas e aplica-las no meu trabalho como atriz e formadora. Pareceu-me oportuno fazer este trabalho de pesquisa do que se faz em Portugal no Trabalho com Máscara. Tive a felicidade de me formar com Filipe Crawford e de ver o trabalho desenvolvido por Nuno Pino Custódio e Sofia Cabrita assistindo a uma Masterclass por eles ministrada.

No segundo capítulo regiro a minha Trajetória pessoal no trabalho com máscara, falando das minhas influências e do meu percurso como formadora, formanda e observadora, por forma a justificar a minha escolha para este tema de dissertação.

No terceiro capítulo faço uma contextualização histórica de quando surge o Trabalho com Máscara na formação do ator, desde Jacques Copeau a Mario Gonzalez.

No capítulo quarto apresento qual é a situação em Portugal e de quem utiliza este método em formação e atores e em construção de espetáculo, de referir os três nomes que acima enuncio.

Nos capítulos 5, 6 e 7 desenvolvo o tema referindo o que caracteriza e distingue o trabalho desenvolvido por Filipe Crawford, Nuno Pino Custódio e Sofia Cabrita, tendo por base observações de caso de cursos ministrados por eles.

Termino, no capítulo 8 com uma reflexão crítica sobre o ensino e aplicação prática do Trabalho com Máscara em Portugal.

Capítulo 2

Trajectoria pessoal na técnica da máscara, influências e percurso como formadora, formanda e observadora

A minha paixão pelo Trabalho com Máscara surgiu com a primeira formação que tive que foi em Máscara Neutra, dada no seminário ministrado por Denis Bernard na ESMAE em 2003. O que mais me fascinou foi a consciência corporal pessoal que adquiri. Foi neste seminário que percebi os erros que cometia ao nível do movimento, e no desconhecimento que tinha do comportamento do corpo. Foi fascinante de constatar que tanto eu como os meus colegas de turma éramos e na inconsciência que todos tínhamos da forma como o nosso corpo se comportava.

Na mesma escola, em 2004 participei no Seminário de Commedia dell' Arte ministrado por Howard Gayton. Trabalhámos aspetos diferentes, essencialmente o lado animalesco e de cada um e o lado grotesco de cada máscara. Procurava-se mais a expressão da máscara do que a consciência corporal. Construimos personagens a partir das máscaras de Commedia dell'arte mas sem ter em conta as movimentações fixas das personagens e a estilização do Piccolo Teatro de Milão.

Devido ao impacto que estes seminários tiveram na minha formação, em 2005, de 29 de agosto a 18 de setembro, formei-me na técnica da máscara de Filipe Crawford e em máscaras de Commedia dell' Arte num Master de Commedia dell' Arte, que frequentei em Lisboa, inserido no IV Festival de Máscaras e Comediantes organizado pela Casa da Comédia de Filipe Crawford Produções, onde tive como disciplinas "Preparação à Máscara" dirigido por Mario Gonzalez; "Iniciação às Máscaras de Commedia dell' Arte" dirigido por Filipe Crawford; "Criação de Canovaccio e Lazzi de Commedia dell' Arte" ministrado por Adriano Iurissevich; "Esgrima e combate cénico" orientado pelo Mestre Eugénio Roque; "Voz" dado por Maria do Rosário Coelho e "Dança da Época" lecionada por Leonor Beltrán. Como é possível ver pelo número de módulo e a pela diversidade das matérias lecionadas, esta foi uma abordagem mais completa da Técnica da Máscara e do seu enquadramento histórico e artístico. Um dos aspetos mais interessantes deste curso é que as aulas eram dadas no Castelo de São Jorge, sendo este um cenário idílico para a apresentação das improvisações. No final, foi feita uma apresentação pública do Canovaccio feito por Adriano Iurissevich. As reações foram ótimas e a sensação que me ficou foi de plenitude.

Todo este meu fascínio pela Técnica da Máscara foi-se adensando, e assim que tive outra oportunidade, não a quis perder e por isso em 2006, de 21 de agosto a 6 de setembro, participei no Estágio de Commedia dell' Arte ministrado por Ferruccio Soleri, em Lisboa, inserido no V Festival de M Máscaras e Comediantes organizado pela Casa da Comédia, Filipe Crawford Produções. Foi minha opção escolher esta formação por considerar que Ferruccio Soleri é de renome internacional no trabalho com máscara não só por ser ator mas por serem essencialmente professor e formadores do trabalho com Máscara e Commedia dell' Arte. Este estágio teve um cariz diferente. Foi mais minuciosa a informação obtida e mais dura a forma de aprender por Ferruccio Soleri ser muito exigente com quem trabalha e rigoroso na técnica e na sua metodologia de trabalho. Insiste bastante na estilização do Piccolo Teatro de Milão e não permite outras interpretações.

Em 2009, ministrado por Filipe Crawford, na Casa da Comédia, em Lisboa, frequentei o Curso de Máscaras do Bali. Neste caso, o importante não era aprender a forma de se movimentarem e de dançarem das personagens, pois isso até seria impossível, uma vez que os atores do Bali, têm contato com estas máscaras desde a infância, e este é um trabalho minucioso de aprendizagem. Neste curso, os atores são desafiados a criar personagens a partir das magníficas máscaras do Teatro de Bali. Pretendeu-se confrontar os atores com estes objetos como instrumentos para a criação de personagens originais, aplicando a Técnica da Máscara ministrada por Filipe Crawford. A frequência deste curso exigiu o conhecimento prévio das regras do trabalho com máscara por ele defendidas. Aliás, este é um curso que só acontece depois dos atores terem feito o de Introdução à Técnica da Máscara e em princípio o Filipe Crawford só trabalha com atores já com experiência artística. No início os atores são convidados a escolher a máscara que pretendem trabalhar, através de alguns exercícios preparatórios e, em seguida, tenta-se desenvolver e compor uma personagem inspirada pela máscara escolhida. Foi um dos cursos que mais gostei de fazer, penso que principalmente pela beleza das máscaras e por não ser tão rígida a forma de atuar e de não haver estilização. Escolhi uma máscara do Povo, e a minha personagem chamava-se Mimá, uma empregada do Castelo do Rei. Foram feitas uma série de improvisações individuais e coletivas. As situações eram definidas pelos atores e trabalhadas sobre a orientação de Filipe Crawford. Foi-nos dado muita liberdade de criação.

Não ficando satisfeita com o que tinha obtido até agora, de 11 a 15 de abril deste ano, participei no Porto, no Estágio de Commedia dell' Arte e Máscara

ministrado por Fabio Gorgolini do Teatro Pícaro, numa produção da Background. Fabio não foi tão rígido na forma da movimentação dos atores. As personagens tinham andares-tipo mas o que lhe importava era que ao atores de movimentassem de forma mais natural, apenas incorporando alguma postura física características das personagens. Valorizava mais a improvisação e a criatividade do que os conceitos estandartes da Commedia dell' Arte.

Tudo o que referi até agora foi feito por mim como formanda. De seguida vou referir o que fiz como formadora.

No ano passado, a minha proposta para a tese de Mestrado era a de fazer um estudo sobre a aplicação e desenvolvimento do método e da Técnica da Máscara de Filipe Crawford, na disciplina de Expressão Corporal, a alunos do 11º ano, do curso de Animação Sociocultural da Escola Secundária Ferreira de Castro, em Oliveira de Azeméis, de abril a junho de 2011, a partir do texto "Sonho de uma noite de Verão" de William Shakespeare. Este trabalho foi planeado de acordo com a planificação anual da turma em causa para que a Técnica da Máscara fosse aplicada em contexto escolar a alunos sem formação na área da interpretação. O objetivo geral era que no final destas sessões, as alunas deveriam ser capazes de saber aplicar a Técnica da Máscara a qualquer texto dramático. Os conteúdos programáticos trabalhados foram o corpo e a sua linguagem no relacionamento com os outros; gesto espontâneo e gesto convencional; mímica, gesto e movimento; a utilização da máscara num texto dramático e o processo de construção da personagem e o trabalho do ator a partir do trabalho com máscara. A metodologia que utilizei para aplicar estes conteúdos programáticos foi a de fazer exercícios práticos individuais e de grupo sobre a dramaturgia do texto, a fisicalidade do ator, trabalho de voz e de construção de personagem utilizando máscara. Utilizámos máscaras de gesso construídas pelas alunas na disciplina de Expressão Plástica. Este trabalho teve a duração de dois meses e foi realizado de 5 de abril a 27 de maio de 2011. Cada sessão foi de 3 horas. As sessões da aplicação da Técnica da Máscara eram sempre divididas numa primeira parte de aquecimento de cerca de 20 minutos, seguida de uma fase de trabalho de texto de 10 minutos e uma hora de improvisação e de aplicação da técnica. Tive de apoiar os alunos a decorar o texto visto que estas, não tinha formação teatral e demonstraram alguma dificuldade em fazê-lo. Uma das primeiras barreiras com que me deparei foi com o texto dramático que propus. As alunas não tinham experiência no texto dramático clássico e fizeram muita resistência ao tipo de linguagem que elas classificaram de difícil. Por isso, o primeiro passo foi adaptar o

texto original, ao número de intérpretes e à linguagem atual, simplificando as deixas. Apercebi-me, que dado o nível de vocabulário das alunas, o grau de distanciamento que a linguagem tem para os nossos dias e devido ao enredo elaborado da peça, os alunos só conseguiram decorar se tudo fosse bem explicado e entendido por eles. Como é natural, este processo acompanhou o nosso trabalho em todas as sessões, para que o texto fosse dito de modo mais natural. Depois de memorizado, a construção de personagens foi enriquecendo, sendo notórias as melhorias na interpretação. Inicialmente as alunas estavam tão preocupadas em dizer o texto que mal se moviam. Eram apenas atores-falantes. E este não era o objetivo nem uma das características do trabalho com máscara. À medida que o texto ia ficando fluído, já se notava mais mobilidade no corpo e já pude trabalhar a voz. Apesar de inicialmente ter pensado em fazer com máscara apenas Titânia, Oberon, Puck e as Fadas, com o decorrer do processo decidi colocar máscara em todas as personagens para que todos os alunos pudessem participar desta técnica. Optei por fazer as máscaras dos atores mais parecidas com o rosto humano, e a dos outros seres ditos mágicos, com características adequadas às suas funções na peça. As máscaras dos reis e das personagens da corte foram construídas de forma mais rica para os diferenciar dos artesãos. Devido ao número de alunos não foi possível representar as fadas.

O processo de construção de personagem, no meu entender foi bem-sucedido. Cada aluna sabia bem a essência da sua. No entanto, por não terem experiência na área da representação não conseguiram decorar o texto dentro do tempo estipulado e por isso não foi possível representar toda a peça. Valorizei essencialmente o processo de criação e a tentativa de tentar aplicar a Técnica da Máscara a quem nada deste tema sabia.

O uso da máscara impõe uma gestualidade particular: o corpo movimenta-se incessantemente. Porque todo o corpo serve de moldura à máscara. São os gestos, os ritmos e a sua dimensão variável que alteram o valor da própria máscara. Por isso é cansativo trabalhar com máscara. É necessário adequar o ritmo do movimento à saída da palavra. E isso só se consegue com exercício e treino.

Cheguei à conclusão que é muito difícil aplicar este método a intérpretes sem experiência na área do teatro. Pode não ter tido os resultados esperados, mas só a tentativa de passar estes conhecimentos e o facto de ter tido condições físicas e humanas para o realizar já me deixou muito satisfeita e certamente estes alunos tiveram a oportunidade de fazer uma aprendizagem noutra campo por eles desconhecido.

Depois desta experiência e a impossibilidade de concluir a dissertação no ano letivo passado, regresssei à pesquisa do trabalho com máscara e como observadora, tenho a referir o facto de ter assistido ao trabalho desenvolvido por Filipe Crawford na disciplina de Formas Animadas, do Curso Teatro e Artes Performativas da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, com alunos do 3º Ano e de ter observado o trabalho desenvolvido por Nuno Pino Custódio e Sofia Cabrita na IV Masterclass de Commedia dell'Arte inserida no Festival Teatro Agosto organizada pela EsTe- Estação Teatral, ministrada no Fundão. Estas observações de caso deram origem a esta dissertação.

Capítulo 3

Contextualização e influências na Europa

Começo por fazer uma contextualização do trabalho com máscara na Europa de onde surgem os percursores de Filipe Crawford, Nuno Pino Custódio e de Sofia Cabrita.

Na Europa, como nas restantes partes do mundo pré-civilizado, a máscara aparece intimamente ligada ao Ritual e às celebrações pagãs do nascimento, passagem da infância à idade adulta, morte, matrimónio, etc. Algumas destas manifestações persistem ainda hoje em dia, em Portugal como é exemplo disso a tradição dos Caretos e outras máscaras do Nordeste Transmontano. Em África, em particular, quase toda a utilização da máscara está ligada ao ritual, sendo este o caso também de alguns países da América Latina.

A Máscara Ritual pode ser utilizada dentro do seu contexto ou eventualmente adaptada à formação do ator de teatro e utilizada em representações contemporâneas. Não deixa de ser no entanto uma máscara que representa de um modo geral seres sobrenaturais, como deuses ou demónios, animais ou figuras arquetípicas. A sua representação passa pela compreensão da sua função, que normalmente consistia em evocar o poder sobrenatural dos espíritos e, ou, a sua condescendência ou intervenção no plano terrestre. Esta utilização da máscara primitiva associava-a ao medo do sobrenatural e do desconhecido, tendo aí a sua origem as funções mais primárias da máscara: o terror e ou o riso, como forma de exorcizar o terror. Assim nascem as duas primeiras máscaras, a Tragédia e a Comédia.

Com o advento da civilização, a máscara deixa de ser vista como objeto de terror, reservada a momentos de celebração ritual, para ser apreciada como obra de arte e utilizada em representações com o único objetivo da fruição artística. Assim nasce o Teatro que, no Ocidente, conhece o seu primeiro desenvolvimento com as Culturas Clássicas, Greco-Romanas. Após um interregno que dura até à Idade Média, o Teatro ressurgue na Europa Ocidental, com um outro momento histórico, a Commedia dell' Arte, onde a máscara assume um papel fundamental na caracterização de tipos fixos de personagens. Estes dois momentos da Civilização Ocidental marcam também a utilização imprescindível da máscara na representação teatral Ocidental e são as

principais referências para o trabalho de formação do ator com o trabalho com máscara.

Um dos mais antigos testemunhos do uso da máscara data do período terciário, gravado nas paredes da gruta “des deux frères” localizada nos Pirenéus. É uma cena de caça que mostra um rebanho de cabras selvagens. À primeira vista, o grupo parece homogêneo, mas observando melhor, percebe-se que uma das cabras em vez de ter quatro patas e cascos tem duas pernas e pés humanos. E as mãos empunham um arco e uma flecha. Trata-se de um caçador disfarçado de cabra. No seu rosto há uma máscara de cabra com chifres e barbicha. Desde a linha dos ombros até abaixo da cintura, está coberto com uma pele de cabra. No entanto, não basta enveredar uma máscara. É preciso imitar os movimentos da cabra ou do animal a capturar. E movimentos diferenciados em cada diferente situação. O rito de se travestir com peles e máscaras está ligado à cultura da maioria dos povos. Há duas razões para o zoomorfismo: em primeiro lugar, a máscara servia para bloquear os tabus. Os povos antigos acreditavam que todo o animal tinha uma divindade a protegê-lo. Pelo zoomorfismo evitava-se a vingança do deus do animal, ao caçador. Em segundo lugar, o transvestimento permitia ao caçador aproximar-se do animal sem ser notado.

No museu de Sassari, perguntou o que seria uma certa máscara de semblante humano, de pele clara e com ares aristocráticos, no meio de máscaras de animais. A resposta que obtive é de que seria uma representação de uma divindade fenícia ou o próprio Dionísio. O que quer que sejam, essas representações estão sem dúvida associadas aos ritos de fertilidade, sendo festas que cada povo organizava nos solstícios de Verão e Inverno.

A maior parte das máscaras de Commedia dell'Arte remetem ao mundo animal. A máscara do Capitão resulta do cruzamento entre um cão perdigueiro, um mastim napolitano e o rosto de um homem. O andar e a movimentação do ator que usa a máscara de Pantalone pretendem imitar os gestos mecânicos de um galo. A máscara do Arlequim é a junção entre o gato e o macaco. O ator que vestia esta máscara dava saltos ou pulos, articulando os braços e as pernas. O Briguela é um cruzamento entre o cão e o gato.

As máscaras da Commedia dell'Arte descendem parcialmente dos mesmos tipos encontrados no teatro greco-romano. Por sua vez, o teatro grego tem as suas origens no teatro oriental. Há uma máscara balinesa muito parecida com a mascar do

velho Pantalone e outra similar às características do Arlequim. Há uma marca vermelha na testa da máscara do Arlequim e do Zanni que também é um sinal semelhante existente em máscaras orientais. Esta protuberância está ligada ao diabolismo da máscara, como sendo um resíduo de um chifre.

A máscara do Zanni data do final do século XVI e a máscara do primeiro arlequim data dos meados do século XVII.¹

“A Técnica da Máscara é um sistema de aprendizagem da arte de representar onde a utilização da máscara suporta um conjunto de leis e regras, criando uma metodologia concreta ao serviço do ator”.²

A reutilização do trabalho com Máscara, tem a sua inspiração no teatro Grego, na Commedia dell’ Arte, nas formas de Teatro Tradicional e Popular presentes um pouco por todo o mundo, e em particular nos Países Orientais, como por exemplo o Teatro Balinês ou o Teatro Nô japonês.

O Trabalho com Máscara tem na sua origem o trabalho desenvolvido por alguns encenadores e pedagogos de Teatro do século. XX, como Jacques Copeau que foi responsáveis pela recuperação do teatro de máscaras, tendo desenvolvido e apurado uma técnica para o ator que conta hoje em dia com vários seguidores em todo o mundo. Trabalho este mais tarde desenvolvido por discípulos seus, como Jacques Lecoq, Ariane Mnouchkine ou Mario Gonzalez, entre outros. Deste trabalho resultaram escolas modernas de aprendizagem do trabalho de ator onde a máscara e o corpo são as referências principais de um sistema de representação. A utilização da máscara e a representação tradicional destas formas teatrais exige ao ator o conhecimento e o domínio de um conjunto de regras e a aprendizagem de uma disciplina corporal e mental que lhe serão úteis para o exercício de toda e qualquer atividade teatral.

O que lhes importava não era usar a Máscara como objeto de Museu mas sim trazê-la para a contemporaneidade fazendo com que o corpo e o objeto dessem resposta a anseios e inquietações do seu tempo.

Vou referir o percurso e o trabalho desenvolvido por Jacques Copeau e os seus discípulos. De Jacques Copeau surgem Charles Dullin, Louis Jouvet, Michel Saint-

¹ FO, Dario. *Manual mínimo do ator*. São Paulo: Editora SENAC, 1998.

² CRAWFORD, Filipe. Entrevista pessoal

Dennis, Étienne Decroux e Jean Dasté. De Jean Dasté surge Jacques Lecoq. De Jacques Lecoq surgem Giovanni Fusetti, Norman Taylor, Carlo Mazzone-Clementi, Ariane Mnouchkine. De Ariane Mnouchkine surge Mario Gonzalez que por sua vez influenciam o trabalho de Filipe Crawford e Nuno Pino Custódio. Sofria Cabrita desenvolve o seu trabalho sob influência de Norman Taylor que era assistente de Jacques Lecoq.

1-Jacques Copeau

No início do séc. XX, Jacques Copeau, um encenador Francês com formação no Teatro Universitário, inicia uma reforma estética que incide principalmente na preparação do ator, onde o estudo e a utilização da máscara se tornam fundamentais.

Jacques Copeau para contrariar o naturalismo e os vícios de representação dos seus atores, treinou-o a fazer desporto, mímica e trabalho com máscara. Inspira-se no Teatro Grego e no trabalho com os coros, tentando recriá-los e inventa a Mascara Neutra, que lhe chamava “Máscara Nobre”.

Copeau inventa a Máscara Neutra, ou Nobre, uma máscara que vai servir de base à preparação do ator que se inicia à técnica da máscara. Esta máscara inspira-se nos Coros da Tragédia Grega e assume um carácter universal, como conceito de um grau zero da escrita teatral, do ponto de vista do ator. Uma máscara que por princípio é neutra, ou seja, não representa nenhuma emoção ou sentimento e generaliza o conceito do ser humano, exige uma representação também ela depurada e geral, obrigando o ator a uma disciplina física e intelectual de base, que não mostre expressão ou emoção. É uma máscara inteira e por isso não pressupõe a fala. Deve ser representada através do corpo e das ações.

O objetivo de Copeau era reformar o teatro, não revolucioná-lo. Dessa forma ele procurava uma mudança que perdurasse, uma mudança de espírito. Tratava-se de insuflar no teatro uma alma nova, de sanear seus costumes, de renová-los internamente.

Jacques Copeau entendia que o texto teatral escrito não era suficiente, por isso foi buscar à tradição teatral, instrumentos para inovar as técnicas de fazer teatro. Defendia um regresso ao teatro popular e na Europa esse teatro tradicional era o Teatro Grego e Romano e a Commedia dell’ Arte, que se revelou um manancial de informação e inspiração par o ator³

³ CRAWFORD, Filipe. Conferência sobre a Técnica da Máscara

Segundo Copeau, a Máscara Neutra foi o seu grande achado, “o remédio” que tanto procurava para aquele ator declamador. Ao cobrir o rosto e desnudar o corpo, Copeau propunha, em suas aulas de máscara, que o ator se desprendesse do naturalismo do corpo quotidiano e se abrisse para uma outra dimensão, a das metáforas. Isto foi o que trouxe de inovador ao Teatro do séc. XX.

Jacques Copeau recriou a Commedia dell’ Arte no Piccolo Teatro de Roma nos anos 30 e recriou aquilo que seria a Commedia dell’ Arte do Renascimento.

Ao longo do seu percurso artístico, Copeau chegou a algumas conclusões:

“- A concepção desse teatro novo, de vanguarda, teria necessariamente um compromisso com as fórmulas do antigo teatro, com a tradição;

- Esgotaram-se os recursos teatrais, sua força criadora. Os artistas do teatro são artistas sem objeto. Deve-se encontrar o objeto do teatro, seu destino, sua função, sua via natural. Porém, quanto mais nós nos fechamos no teatro para trabalhar nele, tanto menos seremos capazes de encontrar essa via natural;

- Para salvar o teatro é preciso sair do teatro. “Quanto a nós, não recearemos confessar que cansamos de um culto cuja divindade está ausente e iremos para fora, para as estradas, a fim de nelas tentar encontrar o deus”;

- O teatro só reencontrará sua grandeza se deixar de ser um comércio para voltar a ser uma solenidade. Deixe para o cinema a exploração comercial, já que sua realização repetida é de natureza mecânica;

- É preciso sair das grandes cidades para resgatar a pureza do teatro, é preciso distanciar-se desses especuladores que se apoderam das novas idéias para vulgarizá-las e fazer dinheiro com elas;

- Disciplinar o ator pelo trabalho e pela autoridade, educá-lo imprimindo nele, desde a infância, as noções de respeito, de grandeza e de desinteresse que fundamentam essa transformação total. Não haverá teatro novo que não seja engendrado por uma escola em que tudo deve ser retomado do começo;

- Somente no âmbito desta escola, poderá se realizar essa unidade de todos os elementos do drama, em virtude da reconciliação do inventor com o realizador, talvez por uma identificação do autor com o ator.”⁴

A principal preocupação de Copeau era restabelecer a honestidade no teatro. Ele queria que os atores invocassem em cena o espírito da personagem tal qual o

⁴ COPEAU, Jacques. *Hay que rehacerlo todo. Escritos sobre el teatro*. España: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2002.

autor o fez no papel. Para isso, os mesmos deveriam abandonar qualquer vaidade em relação a sua imagem, ao seu brilho e serem servos das idealizações do poeta.

Quanto ao espaço cênico Copeau desenvolveu noções que são funcionais umas em relação às outras. Observou isto inclusive nas principais experiências do teatro ocidental: no teatro grego, na Commedia dell'Art, nos mistérios da Idade Média e no teatro de Shakespeare. A primeira é uma concepção materialista e pragmática da cena como um instrumento e a segunda uma concepção moral e ideal, quase religiosa, da cena como um campo dramático.

A busca de Copeau pela renovação dramática foi tão intensa, que com a finalidade de reencontrar a essência teatral, de reencontrar o espírito de liberdade necessário para que nossa arte novamente viva e encontre sua razão de ser, propõe que abandonemos o palco do teatro e andemos pelas ruas, abandonando qualquer tipo de camuflagem, entrando em contato com o nosso ser interno, e daí sim, a partir dele, expressar aquilo que não cabe mais em nós, aquilo que em nós não encontra mais espaço para se acomodar, e que seja talvez a verdade de nossas almas.

Na sua escola, as aulas aconteciam das nove às dezoito horas e ensinava-se ballet clássico, método rítmico de Dalcroze, produção vocal, dicção, canto, acrobacia, declamação de coro clássico, filosofia, Teatro Nô, literatura, poesia e teatro, história do teatro, escultura, figurino, improvisação e máscara na disciplina de mímica corporal.

Discípulos:

1.1 Charles Dullin

Charles Dullin (1885-1949) foi ator de teatro e cinema francês e professor. Filho mais novo de uma família de dez irmãos, Charles Dullin lutou para ir viver para Paris e ser ator. Foi estudante e ator de Jacques Copeau.

Seguindo os ensinamentos de Copeau, Dullin punha em prática o respeito pelo texto, um cenário simples e preferia uma versão poética do que espetacular do espetáculo, colocando o ator no centro da criação. Antes de Copeau regressar a Paris em Junho de 1921, já Charles Dullin tinha dado aulas de interpretação no “Théâtre Antoine” de Firmin Gémier. Ensinava com base na improvisação, a mímica e o estudo dos clássicos. Com um pequeno grupo de alunos, incluindo Antoine Artaud, Jean-Louis Barrault, Étienne Decroux e Marcel Marceau, ele forma, no Théâtre Montmartre, o grupo de Teatro que eles chamariam de “Théâtre de l’Atelier”, onde ele ficaria até ao início da II Grande Guerra. Em 1927, Dullin junta-se a Baty, Louis Jouvet e Pitoëff e

fundam o “Cartel des Quatre”. Companhia que luta contra o teatro comercial e antiartístico.

A escola Charles Dullin foi fundada em 1921. À parte de ter ensinamentos pluridisciplinares, a escola pretende ser um lugar de aprendizagem de técnicas e de experimentação. O pensamento de Dullin era de que esta fosse um colégio de artistas que interrogassem o mistério e a alquimia de ser da prática do ator. Fiel aos ensinamentos do seu fundador, esta escola tem o objetivo de formar artistas livres, ao serviço da arte, da sociedade e do público. Em 2011, face à situação financeira, o conselho de administração tomou a decisão de suspender os cursos de 2011/2012. É neste momento, Isabelle Censier, a presidente da “Ecole de Charles-Dullin”.⁵

1.2 Louis Jovet

Louis Jovet foi ator de Teatro e cinema e diretor de teatro francês, tendo um papel muito importante, de colaboração, no “Théâtre Vieux Colombier” com Jacques Copeau, durante dez anos. Passou depois para a “Comédie des Champs-Élysées” onde se tornou diretor em 1924. Dez anos depois foi diretor do “Athénée” até morrer.

Foi inovador em técnicas de iluminação, na criação de cenários simplificados mas sugestivos e deu muita importância à técnica de emissão de voz.

Escreveu sobre dramaturgia, cenografia e direção e deixou um grande contributo na renovação da conceção do teatro clássico francês. Ficou famosa a sua apresentação do espetáculo “Le Misanthrope” de Molière.

Segundo ele, a primeira fase do ator é a vocação, em que ele está em ignorância de si próprio, em estado de sinceridade. Ele acredita que todo o teatro começa nele e é feito por ele. A segunda fase, é um clima de instabilidade, em que o ator se descobre e toma consciência do que faz, das convenções teatrais e das exigências do seu ofício. É quando se apercebe que a sua existência em cena é em função do público que o ouve, dos colegas que lhe respondem e da personagem que deve representar. É quando o ator descobre a simulação. Tendo encontrado o sentido do seu ofício, na terceira fase o ator pode então dar um sentido à sua vida, aproximando-se do sentimento dramático.⁶

⁵ Informação retirada do site www.ecolecharlesdullin.fr

⁶ Tradução de Roberto Mallet). “*Témoignages sur le théâtre*”. Editora Flammarion, Paris, 1952

1.3 Michel Saint-Dennis

Michel Saint-Dennis (1897-1971) foi ator, diretor e teórico de teatro. As suas ideias influenciaram o desenvolvimento do Teatro Europeu nos anos 30.

É sobrinho de Jacques Copeau e deste cedo conviveu com o mundo teatral. Foi grandemente influenciado por este, tendo-se juntado à sua trupe em 1919. Como Charles Dullin e Louis Jouvet antes dele, foi o braço direito de Copeau. Em 1924 formam um novo grupo chamado “Les Copiaus”. Juntamente com alguns elementos deste grupo, em Paris, formam a “Companhie des Quinze”. Em 1935, em Londres, juntamente com George Devine e Marius Goring forma a companhia “London Theatre Studio. Ao mesmo tempo, era codiretor da “The Royal Shakespeare Company”. Durante a II Grande Guerra foi diretor do programa francês da “Radio diffusion Française” com o pseudónimo de Jacques Duchesne”. Em 1953, em Estrasburgo forma a “Ecole Supérieure d’Art Dramatique. Por razões de saúde, retira-se em 1957 e passa a ensinar na “Juilliard School” em Nova Iorque. Em 1961 foi denominado diretor artístico da “The Royal Shakespeare Company”.⁷

1.4 Étienne Decroux

Étienne Decroux (1898-1991) foi ator, professor e mimo francês. É considerado o Mestre do Mimo Moderno francês.

Depois de frequentar a escola do teatro “Vieux-Colombier” de Jacques Copeau, faz parte da companhia de Charles Dullin, onde trabalhou vários anos como ator. Trabalhou com diretores como Antonin Artaud e Louis Jouvet e participou em muitos filmes de Marcel Carné.

Trabalhou com diversos alunos, de entre eles Marcel Marceau, mas foi juntamente com Jean-Louis Barrault, o seu primeiro aluno, que pesquisou para elaborar uma técnica que ele intitulou de Mimo Corporal ou de Mímica Corporal Dramática (“Mime Corporel”) para a distinguir da do Mimo de cara branca do século

⁷ GOURMEL, J.B. “*Michel Saint-Denis*”, Abstract of a Thesis, URL, 2006)

XIX. Ele baseou o seu Mimo em ritmos naturais de todas coisas que mechem, como as árvores ao vento e queria fazer gestos tão rigorosos como palavras de um poema.⁸

Nos anos 40 fundou uma escola em Paris e participou em várias outras como o “Piccolo Teatro de Milano” de Giorgio Strehler e o “Actors Studio” de Nova Iorque, onde formou a sua própria companhia em 1950. Ele incentivava os seus alunos a desenvolverem os seus ensinamentos à própria maneira.

Ele acreditava que só na China, no Teatro Nô, o teatro era uma grande forma de teatro.

1.5 Jean Dasté

Jean Dasté (1904-1994) foi ator de teatro e cinema e diretor.

Conhece Jacques Copeau que lhe dá pequenos papéis no “Vieux-Colombier” e faz dele seu discípulo. Quando Copeau, de 1924 a 1928, sai de Paris para levar o seu Teatro à província, Dasté acompanha-o e representa em praças, bares e pequenas salas em aldeias e vilas. Esta experiência marcará todo o seu trabalho. Em 1928 casa com Marie-Hélène, filha de Copeau, atriz, cenógrafa e figurinista.

Quando o “Vieux Colombier” deixa de existir, Dasté junta-se à “Compagnie des Quinze” de Michel Saint-Denis. Quando esta companhia acaba ele forma a sua própria, “La Compagnie des Quatre Saisons”. A sua ideia de teatro era a de que este, devia ser uma grande tenda, fácil de desmontar e de transportar de terra em terra, em atuações de uma noite só.

Durante a II Grande Guerra, Dasté começou a trabalhar com um grupo de teatro de resistência que viria a tornar-se no “The Comedie at St. Etienne”. O sucesso foi tal que em Saint-Étienne há um colégio e um teatro com o seu nome.

Mas os tempos eram de mudança, e mais uma vez ele preferiu fazer tournée pela França com recitais de poesia.

⁸ DECROUX, Etienne. “*Palabras sobre el mimo*”. México. Editora El Apuntador, 2000.

1.5.1 Jacques Lecoq

Jacques Lecoq nasceu em 1921. Começou por estudar Educação Física. Em 1935, assiste a um espetáculo de Barrault, “As I lay Dying de Faulkner”, que muda a sua vida. Ele diz que descobriu o teatro através do homem-cavalo de Barrault. Começou por ter aulas de teatro na “Travail et Culture” com Claude Martin, aluno de Charles Dullin. Em 1945, Jean Dasté foi assistir uma apresentação sua e convidou-o para entrar na companhia que estava a formar, “Les Comédiens de Grenoble”. Foi aí a sua estreia profissional. Ele ficou responsável pelo treino corporal da companhia. Foi através de Dasté, que Lecoq conheceu o trabalho com máscaras e o Teatro Nô, que viriam a influenciar bastante o seu trabalho. Em 1947, deixa a companhia de Dasté para ensinar na escola de Barrault, na “L’Education par le jeu dramatique”, onde também lecionava Marie-Hélène Copeau Dasté. Em 1948, vai para Itália e dá aulas na Universidade de Padova. É aí que descobre a Commedia dell’Arte e conhece o escultor Amleto Sartori que foi que primeiro redescobrir as técnicas de fazer máscaras em dos comediantes italianos. Foi ele quem constrói a sua tão famosa Máscara Neutra, feita em couro. Foi convidado por Giorgio Strehler e Paolo Grassi a formar o Piccolo Teatro de Milano. Nesse período, foi diretor, coreógrafo, e ator de televisão. Em 1956, volta a Paris. Na bagagem trazia a Commedia dell’Arte, a Tragédia Grega e um conjunto de máscaras de couro de Commedia dell’Arte oferecidas por Amleto Sartori. No dia 5 de Dezembro desse ano, abre a sua escola. Inicialmente dava aulas de máscara neutra, expressão corporal, Commedia Dell’Arte, Tragédia Grega, pantomima branca, mímica, máscaras expressivas, música e acrobacia. Posteriormente, foi introduzida a improvisação verbal e escrita. Em 1962, na sua escola passam a ensinar a técnica de Clown e a usar máscaras larvares. Para ele, o Clown servia para libertar o ator dos seus preconceitos, medos, vaidades e da autocrítica. A mimica é ensinada não como uma arte separada do teatro mas como sendo teatro em si. De 1968 a 1988, Lecoq foi professor da Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts. Aí desenvolveu o ensino na arquitetura, baseado no corpo humano, no movimento e nas dinâmicas da mímica. Em 1977, fundou o departamento de cenografia dentro da escola chamado de Laboratoire D’Etude du Moviment.

Lecoq intensifica o seu estudo do teatro a partir das relações entre o corpo e o espaço, a arquitetura, os efeitos da cor e do espaço no espetador, as dinâmicas do movimento e o espaço criado pela forma dos objetos e movimentos. Essencialmente,

a metodologia de Lecoq baseia no seguinte:” Como as coisas se movem e como se refletem em nós”. A sua pedagogia tem por base “a viagem do silêncio à palavra” e desenvolve-se em dois anos, entre o estudo e análise do movimento e entre atuações e improvisações. ⁹Na escola de Lecoq, a máscara tem uma função pedagógica e uma função teatral. Com o trabalho com máscara, procura-se trabalhar todo o potencial expressivo do corpo. O ensino faz-se pela via negativa, ou seja, diz-se ao aluno o que não deve fazer e não o que ele deve fazer. No caminho da Máscara Neutra ao Clown treina-se a leitura justa do movimento.

Se hoje se fala do trabalho do clown, do bufão, das máscaras, do Circo Novo, da Mímica Contemporânea e do Teatro Físico, muito se deve a Jacques Lecoq.

Apesar de não ter estudado com Decroux, os seus trabalhos de Mímica contaminaram-se. Apesar de serem considerados opostos e até rivais, LeCoq e Decroux tinham vários princípios em comum. O mais importante é que ambos mantiveram o espírito da “Ecole do Vieux Colombier. ¹⁰(in Costa, Felisberto Sabino da, “Duas vezes Lopes + Zigrino: três experiências com máscara no Brasil”).

1.5.1.1 Giovanni Fusetti

17

Giovanni Fusetti nasce em Pádua em 1966. Formou-se em Agricultura e Ecologia pela Universidade de Padova. Ao mesmo tempo, quis pesquisar sobre a crescente necessidade de incluir o corpo nas suas aprendizagens e por isso interessou-se em teatro de rua e pelo teatro de fantoches.

Graduou-se na “Ecole Internationale de Theatre” de Jacques Lecoq em 1944.

Trabalha com todas as idades e com vários géneros de teatro, desde Mimo, Teatro do Oprimido, o trabalho de Grotowsky. Estas experiências levam-no a concentrar-se em Teatro de Movimento e de Clown e pretende usar o teatro para desenvolver as potencialidades humanas.

É cofundador da Companhia Internacional “Il Triangolo”, que atuam em Inglaterra, Itália e Quebec, de 1994 a 1999, principalmente em praças.

Seguindo o caminho da Máscara, chega à Commedia dell’Arte “Pantakin de Venezia” em 1996.

⁹ LECOQ, Jacques. *El cuerpo poético; una pedagogía de la creación teatral*. Barcelona: Alba, 1997.

¹⁰ COSTA, Felisberto Sabino da. *Duas vezes Lopes + Zigrino: três experiências com máscara no Brasil*. São Paulo. Sala Preta, Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da ECA-USP.

Em 1998 volta à escola de Lecoq e é convidado para ser professor de Improvisação. Quando Lecoq morre, ele regressa a Itália e é cofundador, juntamente com Paola Colleto-Kaplan, de “Kiklos Teatro” em Pádua. Em 2002 assume o papel de diretor pedagógico na “Scuola Internazionale di Creazione Teatrale” onde ensina Análise e Técnica de Movimento, Improvisação e Escrita. Uma parte importante da sua formação passa pela Linguagem Gestual e Análise de Bioenergia.

Considera que a sua pesquisa começou desde que tem memória e que ensinar é uma constante aprendizagem. Na sua pedagogia, ele integra o movimento teatral com vários exercícios físicos e de consciência psicológica par o treino do ator que deve ser poeta e criador.¹¹ (in "The Pedagogy of the Poetic Body" part of "The Paris Jigsaw: Internationalism and the city's stages")

1.5.1.2 Norman Taylor

Norman Taylor nasceu em Inglaterra em 1947. O seu sonho era ser Mimo, que não falasse em cena. Em 1976 vai para Paris estudar com Jacques Lecoq. Depois de dois anos de estudos, começa a criar espetáculos com Emanuel Gallot-Lavallée, seu colega de escola. De 1981 a 1982 tem o terceiro ano de curso e em 1982 torna-se professor de movimento na escola de Lecoq. No ano seguinte, é professor de improvisação. Ele apoia o seu conhecimento em análise do movimento, a técnica de movimento e improvisação e aplica-as como ferramentas para o treino do ator. A sua ideia de Mimo foi tendo outro significado para ele. O silêncio que ele considerava essencial para o trabalho de Mimo toma uma nova dinâmica. Do silêncio surgem movimentos, palavras e textos. A improvisação torna-se inseparável da representação e da posição no espaço. Ele torna-se mais observador e analítico. A procura pela forma está sempre presente.

Em 2000, Taylor deixa a escola e passa a viajar para ensinar, aconselhar, dirigir e atuar. Ele treina atores, criadores e professores. Trabalha em empresas com diretores, engenheiros e executivos. Exerce em vários países da Europa, na Argentina, nos Estados Unidos e no Canadá.

O seu papel muda mas mantém-se a mesma questão de observar o movimento, improvisar e partilhar.

¹¹ BRADBY, David & DELGADO, Maria M. *The Pedagogy of the Poetic Body part of The Paris Jigsaw: Internationalism and the city's stages*. Manchester University Press, Fevereiro de 2002.

1.5.1.3 Carlo Mazzone-Clementi

Carlo Mazzone-Clementi (1920-2000) foi fundador, em 1971 com Jane Hill, do “Dell’Arte International School of Physical Theatre” na Califórnia. Ele era amigo de infância de Amletto Sartori, colega de Marcel Marceau, trabalhou com Jacques Lecoq, Jean-Louis Barrault e atuou para Dario Fo, Franca Rama e Giorgio Strehler no Piccolo Teatro de Milano. Ao fim de dez anos, mudou-se para Copenhaga e formou aí outra companhia. Regressou à Califórnia em 1994 e continuou a ensinar até à sua morte.

Mazzone-Clementi revigora as personagens-tipo da Commedia dell’Arte Italiana do séc. XVI. Para ele, a Commedia dell’Arte era um ponto de partida e não de chegada. Para ele não importava propriamente a técnica, mas sim o estado de estar disponível. Quando ele atuava, ele aparentemente não representava nada, contentando-se a “brincar” com as máscaras e os fantoches. Era sua característica brincar com a criança que existe dentro de nós. Para ele “os ensaios são como os banhos, têm de se tomar todos os dias, se não começamos a cheirar mal”.

1.5.1.4 Ariane Mnouchkine (1939)

Ariane Mnouchkine (1939) é diretor de teatro e cinema francês. É um marco na entrada da mulher num mercado maioritariamente masculino.

É a fundadora da companhia de teatro o “Théâtre du Soleil” formado em 1964. É considerado a mais importante companhia de teatro de França.

No seu entender, o diretor de teatro já alcançou grande poder na criação e portanto, na sua companhia, ela criou uma forma de teatro em que todos podem dar o seu contributo e ser desde diretores a técnicos. O “Théâtre du Soleil” é uma Sociedade Cooperativa Operária de Produção, uma empresa coletiva baseada na associação voluntária de pessoas dispostas a exercer uma atividade económica que responda às necessidades do grupo, cuja gestão é feita por todos os membros e os lucros são divididos equitativamente. Para Mnouchkine não se pode separar o teatro da forma como ele é produzido, por isso vê a cooperativa como alternativa à forma de organização económica e social e como forma de questionar o modelo capitalista. No seu trabalho ela utiliza vários estilos de teatro desde a Commedia dell’Arte ao Teatro

Asiático. A sua procura artística une ética e estética e passa pela restituição da “beleza ao espetáculo cênico”, na linha de Jacques Copeau, tentando fazer um teatro ao mesmo tempo elitista e popular e na defesa do teatro serviço público, como ela diz: “como a eletricidade e o gás”.¹²

1.5.1.4.1 Mario Gonzalez

Mario Gonzalez é ator, encenador e pedagogo e em qualquer uma destas áreas é uma referência de enorme relevo no panorama europeu e também latino-americano. Professor de Máscara no Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, Paris, Gonzalez desenvolve uma importante ação pedagógica onde aborda um sistema de interpretação que permite ao ator reaprender e explorar a expressividade do seu corpo ou abordar de uma forma sustentada e coerente toda uma atividade artística que envolva o uso de uma máscara. Neste seu vasto percurso, Mario Gonzalez colaborou já em inúmeras companhias, associações, escolas e universidades, desde a Guatemala, Honduras, Nicarágua, passando por Itália, Bélgica, Canadá, Irão, Estados Unidos da América, Polónia, Suécia, Coreia do Sul, Noruega, etc. Como encenador, Gonzalez tem também um percurso impressionante. A mais de meia centena de espetáculos que criou fala por si. E na sua atividade de ator conta também com inúmeros trabalhos de grande evidência, sendo que pertenceu ao Théâtre du Soleil num período particularmente feliz da Companhia. Sob a direção de Ariane Mnouchkine, Gonzalez participou por exemplo em espetáculos míticos como “L'Age d'Or” ou “1789”. No cinema, “Molière”, realizado pela mesma encenadora, é uma referência obrigatória da sua atividade.

Segundo ele a máscara neutra é a base de todo o trabalho do ator, equivalente às escalas na música e a preparação indispensável para a utilização da máscara expressiva. É uma base neutra, a preto e branco, sem sentimentos e emoções, que se pratica através do exercício coletivo do Coro, disciplina da escuta, do espaço, da memória, da confiança no outro e em si próprio. Com a máscara expressiva trabalha-se a interpretação com o vestuário, a maquilhagem, os volumes, a cor, as palavras, o canto, os sentimentos e a emoção. Trata-se de reinventar uma nova tradição na linhagem direta da Commedia dell'Arte e descobrir novos criadores e intérpretes.

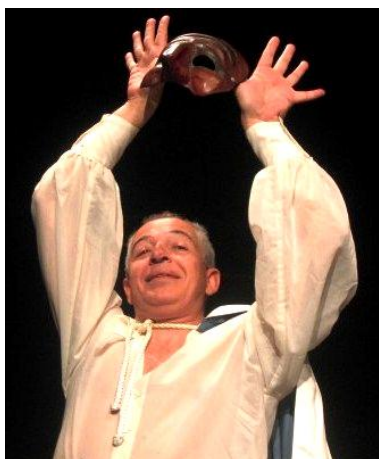
¹² FÉRAL, Josette. *Encuentro con el teatro del sol y Ariane Mnouchkine: propuestas y trayectoria*. Buenos Aires. Editora edicionesartedelsur, 2010.

Capítulo 4

Contextualização em Portugal

Segundo a minha pesquisa, decorrente dos autores que referi no capítulo anterior, no que se refere ao trabalho com Máscara, em Portugal há a referir três nomes: Filipe Crawford, Nuno Pino Custódio e Sofia Cabrita.

A informação contida neste capítulo decorre de entrevistas feitas a estas personalidades.



4.1 Percurso e percursores de Filipe Crawford

Filipe Crawford é ator especialista na técnica de teatro com máscara e diretor do Teatro Casa da Comédia. Tem ao longo dos anos participado em várias séries televisivas, mas é no Teatro que tem estado mais envolvido, principalmente através da sua produtora, Filipe Crawford Produções Teatrais. Dirige a Escola da Máscara. O seu campo de ação abrange a tradição teatral Ocidental, com particular incidência no Teatro Grego e na Commedia dell'Arte, o Teatro Ritual e os Teatros Orientais onde a Máscara assume papel preponderante.

Filipe Crawford teve como percursores Mário Gonzalez, Ariane Mnouchkine, Jacques Lecoq, Dario Fo, Ferruccio Soleri, Soegeng entre outros. Teve o seu primeiro contacto com máscara em 1985, em Paris, no “Conservatoire National Supérieur D’Art Dramatique” no Atelier de “Jeu Masqué” dirigido por Mario Gonzalez. Por Mario Gonzalez ter tido formação no Théâtre du Soleil, Crawford optou por se formar

também com Ariane Mnouchkine, fazendo com elas dois estágios. Ao mesmo tempo, começou a desenvolver uma tese de licenciatura sobre esta temática no Institut d'Études Théâtrales da Sorbonne Nouvelle. Quando em 1988 regressa em Portugal propôs um Estágio à Fundação Calouste Gulbenkian e chamou-lhe Técnica da Máscara. A Técnica da Máscara é mais do que uma técnica e até mais do que uma metodologia, pois recorre a um sistema de referências da história e da tradição teatral ocidental. Segundo Filipe Crawford, “Técnica da Máscara é um sistema de referências teatrais que dizem respeito à história do teatro e à tradição do treino do ator como criador e principal elemento do fenómeno teatral, a par do público como destinatário ativo do ritual teatral”.¹³ Ela engloba um conjunto de leis e de regras a que o ator se deve referir na sua prática e um conjunto de exercícios que se fazem acompanhar de uma metodologia onde o Mestre ou orientador também se deve identificar. Ela implica também uma escolha estética e filosófica do teatro, que se pode resumir como sendo inspirada no Teatro Tradicional Popular, mas com repercussões no tempo presente. Para ele, “a prática quotidiana do ensino da Técnica da Máscara é a melhor escola que simultaneamente nos afasta e nos aproxima das origens da técnica definindo um caminho original que tem como objetivo último a verdade do ator em cena”.¹⁴

Filipe Crawford é formador e diretor da Escola da Máscara



A Escola da Máscara é um projeto que tem como objetivo manter associadas as áreas da formação e da experimentação. Por Escola da Máscara entende como sendo uma Escola de ensino teatral especializada no ensino da Técnica da Máscara. A linhagem direta da Escola da Máscara que preconiza tem os seus Mestres em Mário Gonzalez, discípulo de Mnouchkine e professor do Conservatório de Paris, Ariane Mnouchkine, encenadora do Teatro du Soleil, Daniel Stein, discípulo de Decroux e Ferruccio Soleri, ator do Piccolo Teatro de Milão.

A Escola da Máscara é uma escola de tradição oral, isto é, a sua característica principal passa pelo ensino direto de mestre a discípulo. Embora os seus pressupostos teóricos se encontrem expostos e desenvolvidos em escritos teatrais, a sua prática só

¹³ CRAWFORD, Filipe. Entrevista pessoal

¹⁴ CRAWFORD, Filipe. Entrevista pessoal

pode ser compreendido pela transmissão direta. Por este motivo o ensino ministrado não pretende ser abrangente e será sempre a transmissão de uma via pessoal e única que tem o cuidado de confrontar com outras vias proporcionando sempre que possível a realização de Estágios complementares e opcionais em áreas ligadas à Técnica da Máscara.

O objetivo de Filipe Crawford é o de continuar a explorar os ensinamentos dos seus Mestres e desenvolver um trabalho de pesquisa, centrado na Técnica do Ator, apoiado numa prática de Escola de Formação Especializada e aberta à experimentação através de um trabalho de laboratório.



4.2 Percurso e percursores de Nuno Pino Custódio

Nuno Pino Custódio teve como transmissor Filipe Crawford e influências diretas Mario Gonzalez, Peter Brook, Meyerhold, Oida Yoshi (discípulo de Peter Brook), Ariane Mnouchkine, Dario Fo e Philippe Caubère (ator do Teatro du Soleil). Neste momento é Diretor artístico, encenador, formador e dramaturgo da companhia “EsTe-estação Teatral da Beira Interior” sediada no Fundão. É também construtor de Máscaras.

Teve o primeiro contacto com Mario Gonzalez em 2003. Foi aluno dele em 2008 e em 2012 foi aluno-observador de curso ministrado por Gonzalez em Almada. Foi seu assistente de encenação do espetáculo “Julieta” com a atriz Elsa Valentim. Espetáculo este que resultou de uma residência artística que ocorreu no “Teatro O Bando” desde Março de 2012.

Apesar de ter em comum com Filipe Crawford os ensinamentos de Mario Gonzalez, e de ter trabalhado e aprendido com Filipe, Nuno Pino Custódio diz ter uma metodologia diferente da deste. Nuno Pino Custódio mantém parte dos exercícios de Filipe Crawford e de Mario Gonzalez, mas seguiu um caminho que está ligado à questão deontológica do ser e não ser. Vê a máscara como objeto formador do ator mas também importa como este se posiciona na sociedade. Deve estar sempre presente a ideia de teatro em contraponto com a sociedade de consumo. Não vê o trabalho com máscara apenas como sendo uma técnica mas sim sendo um sistema vivo e que evolui com os tempos e com quem trabalha. Ele pretende absorver os conhecimentos do trabalho com máscara, nomeadamente os obtidos com a Commedia dell'Arte e transpô-los para a realidade atual. Considera que o Teatro é a arte da presença, do ser e não ser e que o ator deve começar por eliminar o seu ego.

Peter Brook é referência para Nuno Pino Custódio pela abordagem que este faz do teatro que é útil ao trabalho com máscara. A sua Teoria do Espaço Vazio e a sua luta contra um teatro cabotino em prol de um teatro vivo, são para si uma inspiração. Segundo Peter Brook, “Nada mais é aborrecido do que uma peça de teatro aborrecida.”¹⁵As suas pesquisas teatrais tiveram por base a energia, o movimento e as inter-relações.

Meyerhold é uma referência por haver nele uma busca por um teatro teatral, que buscava um sentido que se tinha perdido nos últimos séculos, que era feito de convenções, que se inspirava nas formas de teatro tradicionais, populares e nas origens e que quebrava a quarta parede. Ele criou uma linha reta entre o ator, o encenador e o público, fazendo destes três elementos os criadores do fenômeno teatral. Pesquisou a Commedia dell'arte, a pantomina, o grotesco e o simbolismo cênico e desenvolveu uma disposição frontal das personagens e substituiu a cenografia complexa do naturalismo por iluminação cuidada.

Yoshi Oïda, ator e encenador, é importante por ter sido discípulo de Peter Brook, por ter seguido a sua linhagem e por ser um ator japonês que faz a fusão entre o ocidente e o oriente, com o Teatro Nô. Oïda centra o seu trabalho no ator e no seu relacionamento com o público. E concentra-se nas questões da energia.

¹⁵ BROOK, Peter. *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Rio de Janeiro. Editora Civilização Brasileira, 1999.



4.3 Percurso e percursores de Sofia Cabrita

Sofia Cabrita fez cursos com Giovanni Fusetti (Clown), Christophe Marchand (Commedia dell'Arte), Norman Taylor (Pantomima), Sofia Neuparth (Dança Contemporânea), Marcelo Katz (Clown) e Mario Gonzalez (Máscaras), Renato Ferracini, Polina Klimovtskaya, Deb Margolin, entre outros.

Iniciou a sua formação na Escola Superior de Teatro e Cinema em 1999. No ano seguinte, faz um Estágio de Commedia dell'Arte, e descobre o Teatro do Gesto e a pedagogia de Jacques Lecoq. Vai para Barcelona e inicia um curso bienal na escola Estudis de Teatre, onde começa a sua formação em Máscara Neutra, Máscara Larvar e Expressiva, Commedia dell'Arte, Pantomima, Bufão e Clown. Em 2001 forma-se em Teatro do Gesto na Kíklos-Scuola Internazionale di Creazione Teatrale, em Pádua. Em 2002 reingressa na Escola Superior de Teatro e Cinema. Tem feito espetáculos em Barcelona, Pádua, Veneza, Asolo, Brasil, Venezuela e em Portugal. Entre 2004 e 2007 participou na Companhia Bica Teatro onde trabalhou como formadora, atriz e encenadora. Como encenadora estreia-se em 2003 com o espetáculo "Eu, tu Ele, Nós, Vós, Eles!", de Sérgio Godinho e em 2005 dirige "A Cigarra e a Formiga" e "Quem Não Trabuca Não Manduca!", de Luísa Ducla Soares, com uma carreira no Teatro da Trindade e no Festival de Teatro de Occidente, na Venezuela. Encena ainda "Aniñando", um espetáculo de máscaras, em cena desde 2007 em Festivais nacionais e em Espanha. É o primeiro espetáculo de produção própria que leva à criação de um coletivo de pesquisa e de criação nas áreas do Teatro do Gesto, objetos e máscaras, a CASEAR- Criação de Documentos Teatrais. Em 2008 é convidada pela Associação Comediantes de Lisboa a dirigir "Uma Viagem ao Jardim da Fantasia". Em 2009 encena para a Companhia Baal17, de Serpa, o espetáculo original "Papões".

Colaborou com a Companhia do Chapitô, encenando o espetáculo "História de Quem Perdeu a Sombra", de Miguel Castro Caldas. Como professora começou em 1998 como treinadora de Ginástica Artística, deu aulas em Carcavelos e em Barcelona, e aí é convidada a fazer cursos de Acrobacia Dramática para atores profissionais. Em Lisboa dá workshops e cursos de Acrobacia Dramática, de Pantomima, de Expressão Dramática no Instituto Superior Técnico (como professora assistente de Gonçalo Amorim), na Escola Superior de Enfermagem de Angra do Heroísmo, na Inimetus e no Espaço Evoé, onde é professora de Teatro do Gesto e Teatro de Máscaras desde 2003. Em 2007/2008 deu a disciplina de Pantomima na Escola Superior de Tecnologias e Artes de Lisboa. Em 2009/2010 ministra a cadeira de Técnicas da Máscara, na Licenciatura em Teatro da Universidade de Évora. Em 2010 ministrou um Seminário sobre Máscaras na E.S.A.D., Caldas da Rainha. De momento frequenta o Mestrado em Comunicação e Artes, na Universidade Nova de Lisboa. Trabalha com a Companhia "Teatro Público" do Brasil onde participa nos espetáculos "Naquele Bairro encantado" e "Estranho visitantes". Estes espetáculos resultam Basearam-se no registro de Residência Teatral onde sete atores mascarados atuavam dentro do complexo da Lagoinha, em Belo Horizonte.

Considera suas influências essencialmente a pedagogia Lecoq através Norman Taylor e de Giovanni Fusetti; Christophe Marchand foi com quem trabalhou máscara pela primeira vez. A pedagogia Lecoq é importante na sua componente de corpo poético, no corpo na sua relação com o espaço e um corpo presente. (Esta era usada já em atores ou pessoas com experiência artística, não era em contexto de formação.)

Outra questão que lhe retira e que a influência é a questão de abordar temas com base no quotidiano, como por exemplo o êxodo das populações, a emigração, as fugas e as guerras. Na sua escola, os temas são usados para contar uma história e sempre são desenvolvidos para uma apresentação ou representação. Aprendeu a identificar o movimento das árvores, das cores, um esparguete a ferver, etc., de tudo o que tivesse vida, e essa identificação passava não por imitar mas sim criar a dinâmica das coisas. Para si mimar não é imitar é recriar. É necessário ter uma visão crítica, politizada e também científica do que se observa. O corpo não imita a árvore, o corpo é a árvore. Deve ser uma capacidade de estar e se identificar com a matéria que nos envolve mas sem agir contra ela; interioriza-la e reproduzi-la no corpo. Giovanni Fusetti trabalha com máscara já a pensar nessa transposição. E Sofia, quando escolhe trabalhar com máscaras é porque considera que estas podem ajudá-la a fazer essa transposição, que potencia e transforma. Trabalha sempre com algo que este entre o ator e a personagem, podem isto ser marionetas (não de fios mas sim

manipuladas através do corpo), maquilhagem ou figurino. Outra questão que traz da pedagogia Lecoq através de Giovanni Fusetti é a relação que o teatro tem com o público que é uma relação dinâmica de identificação. Um influencia o outro e vice-versa. É uma relação que é viva e vi uma da outra.

Sofia Cabrita usa todas estas influências e escolhe a que mais lhe interessa e o que mais lhe interessa para atingir os seus objetivos artísticos.

Sofia Cabrita utiliza a máscara na sua componente Tragicomédia Humana. Este conceito, eu desenvolverei no capítulo sobre a Metodologia da Sofia Cabrita. As máscaras que usa não têm feições tão vincadas como as de Commedia dell'Arte. Têm uma forma mais humana.



Capítulo 5

Técnica da Máscara desenvolvida por Filipe Crawford

5.1- Definição

“A Técnica da Máscara é um sistema de aprendizagem da arte de representar onde a utilização da máscara suporta um conjunto de leis e regras, criando uma metodologia concreta ao serviço do ator” (Filipe Crawford). Esta técnica é usada tanto em contexto de formação de atores como em contexto de criação de espetáculos.

Filipe Crawford utiliza a máscara e o trabalho com máscara para que o ator com quem trabalha tenha de usar o seu corpo para representar, já que a sua expressão do rosto está tapada. No seu entender, a máscara precisa de uma indumentária que a complemente, e isso é recorrente no seu trabalho de improviso. Depois de entendidas as regras da sua técnica, ele pede aos atores ou formandos a colocarem figurino para se sair do quotidiano e poder representar outra coisa.

Este tipo de representação, com máscaras, implica que o ator não é a figura central da representação e deve-se anular, pois é mais um manipulador, como se fosse um marionetista. O ator deve exercer um controlo absoluto do seu corpo e tudo o que faz deve ser voluntário, pensado e controlado.

5.2 Observação de caso:

Trabalho desenvolvido na disciplina de Formas Animadas, do Curso Teatro e Artes Performativas na Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, com alunos do 3º Ano

5.2.1 Introdução

A **Técnica da Máscara** é uma metodologia, um sistema de um conjunto de regras que ensina a arte de representação, normalmente no trabalho com máscaras. Tem inspiração no Teatro Grego e na Commedia dell' Arte. No teatro, a revolução deu-se ao nível da representação.

Para Filipe Crawford, antes de qualquer tipo de trabalho, o ator deve ser pontual, assíduo e voluntário. No seu entender, trabalhar com máscaras é como conduzir um carro. Exige uma aprendizagem de uma técnica e o entendimento de certas regras. O ator tem que ser perfeitamente consciente de todas as suas ações. Como se fosse um operador de uma máquina. O ator transforma-se noutra coisa e isto é um trabalho exaustivo e de plena entrega.

5.2.2 Regras Básicas

Uma das primeiras coisas que se aprende com Filie Crawford é o assimilar de determinadas regras que considera básicas:

1ª- Três segundos

Antes de qualquer ação o ator deve esperar três segundos. O 1º segundo serve para pensar **no que vai** fazer; o 2º segundo serve para pensar **quando** o deve fazer; e o 3º segundo serve para pensar **como** vai fazer. Não necessariamente por esta ordem. Com a prática, o tempo de ação pode variar, e os três segundos não são os reais, são apenas três momentos de tempo.

2ª- O olhar deve ser Frontal e Apoiado no público

Olhar Frontal significa que se deve olhar com a máscara toda para o público e não apenas com os olhos. Se assim não for, o olhar poderá transmitir sentimento e a máscara só funciona se for vista de frente.

Apoiado no público significa que sempre que o ator faz uma ação deve fazê-la, olhando uma pessoa específica na plateia. Mesmo que fale para um colega a seu lado, o ator, nesta fase, olha o público quando responde ao colega. Esta regra aplica-se essencialmente na etapa de formação de atores. Em contexto de criação e apresentação de espetáculo, esta pode-se não se cumprir se for essa vontade do encenador e se isso servir melhor a representação.

3ª- Denunciar os Acidentes

Sempre que ocorrer algo que o ator não tinha previsto, este deve parar o que estava a fazer e denunciar o acidente, olhando o acidente e depois o público. Denunciar o acidente significar olhar para o aconteceu, tomar consciência do ocorrido e olhar o público como quem lhe diz o que se passou, mostrando que estava atento.

Tanto como atriz, formanda, formadora e observadora, o que constatei, é que o mais difícil de incorporar e cumprir é a regra dos três segundos, por não ser uma reação natural. Estamos habituados a reagir logo a algo que aconteça, muitas vezes por impulso e sem pensar e esta regra obriga-nos exatamente ao contrário. Outra questão é que por instinto, nesses três segundos conta-se até três e não se pensa o que se vai fazer. Isto torna mais difícil o desenrolar da ação e a tomada de consciência. Também constatei que depois de esta regra interiorizada, a maior dificuldade é o de conseguir que se denunciem os acidentes. Na nossa sociedade somos ensinados a disfarçar os erros que cometemos, e não é de um momento para o outro que se consegue assumir o acidente. A tentação é a de seguir sem mostrar o que aconteceu de imprevisto. Não é fácil incorporar a ideia de que o acidente é o melhor que pode acontecer ao ator. Que este pode ser a parte mais rica do seu trabalho e que o ajuda a desenvolver a representação e a criatividade.

5.2.3 Marcação do Círculo

À exceção do jogo da apresentação, o círculo serve de base a todos os jogos que de seguida enumerarei. É um jogo de equilíbrio e de ocupação de cena.

O círculo divide-se em três áreas: o círculo propriamente dito, que é o espaço de representação, a área de público que é chamada a plateia, e os bastidores onde os atores se colocam em preparação para a entrada em jogo. Os bastidores e o círculo dividem-se em 8 espaços à mesma distância. O ator antes de ir para cena deve sair do público e ir para bastidores. Quando acabar de atuar deve regressar aos bastidores e só depois dirigir-se ao público. O espaço e o número de intérpretes no espaço não são indiferentes. As ações feitas devem ser precisas, lógicas e equilibradas. Deve haver um mínimo de quatro elementos e um máximo de oito.



5.2.4 Jogos

Os jogos devem ter por objetivo a harmonia, a disciplina, a concentração, o trabalho coletivo, a lógica e o equilíbrio. Servem de treino ao ator. São um instrumento ou uma ferramenta que se pode usar ao serviço da representação mas não são para seguir à risca quando se representa.

5.2.4.1 Jogo da apresentação

O grupo encontra-se em círculo. O objetivo do jogo é o de os elementos se apresentarem e treinarem as regras básicas. O jogo consiste em olhar uma pessoa no público, esperar 3 segundos e dizer o nome e passar a ação ao colega seguinte. Não esquecer de olhar frontal para o público e o colega que lhe passa a ação. O elemento que recebe a ação deve olhar logo o público sem a regra dos 3 segundos. Sempre que houver qualquer reação do público, o elemento que tem a ação deve olhar e denunciar a reação. Depois esperar 3 segundos e continuar o jogo. Assim até todos os elementos terem dito os seus nomes.

5.2.4.2 A viagem

Quem tem a ação inicia a viagem. A viagem consiste em baixar o tronco e deixar cair os braços até ao chão e de olhos fechados ir levantando o corpo lentamente até à posição vertical. Finda a viagem, abrir os olhos, olhar o público e depois olhar para os colegas para ver quem é o último a “acordar”. Este último será o primeiro a ter a ação.



5.2.4.3 Jogo do círculo

O ator antes de ir para cena deve sair do público, passar pelos bastidores e só depois entrar no círculo. Quando acaba de atuar, deve regressar aos bastidores e só posteriormente ao público. Como regra, não se pode pisar o círculo quando se vai para bastidores.

Movimento voluntário do público para bastidores

A deslocação do público ate aos bastidores deve obedecer às regras atrás descritas. Antes de avançar, o ator deve olhar para onde quer ir, para mostrar o seu objetivo e depois deve olhar alguém no público. Os outros têm de olhar para quem tem

a ação. Se quem tem a ação ao avançar e a olhar o público estiver alguém entre ele e o público deve passar a ação. Nunca se pode quebrar a relação com o público. Sempre que alguém tem um acidente deve passar a ação. Sempre que se passa a ação, essa pessoa que fica com o foco deve olhar o público, olhar para onde vai, olhar o público e sem perder o contacto pode avançar para o lugar que estipulou. Isto tem de acontecer sempre com a regra dos três segundos entre cada ação.

A ocupação de bastidores deve ser feita de forma equilibrada. Por exemplo, primeiro deve-se ocupar o centro para os colegas que vêm a seguir terem lugar no círculo e não terem de pisar as linhas de bastidores. Avança um elemento de cada vez se entretanto o elemento que está a avançar não tem nenhum acidente, se não esse tem de passar a ação e avança outro colega. O último a chegar aos bastidores é o primeiro a fazer a viagem. O último a regressar da viagem, a voltar à posição vertical, é o primeiro a se deslocar para o círculo.



Deslocação dos bastidores para o círculo

Antes de se deslocar, o ator deve escolher, com a direção do olhar, um lugar equilibrado no círculo. O processo de avanço acontece da mesma forma com a regra dos três segundos, o olhar frontal e apoiado no público e tendo em atenção os

acidentes. A posição mais correta do corpo é a postura que for mais simples e convém que todos tenham a mesma posição pois é importante a simplicidade, economia de esforço e uniformidade do grupo. Se o número de elementos que vão ocupar o círculo for um número par, deve-se ocupar a posição se seja mais equilibrada. Por exemplo, se não for necessário, não se deve ocupar o lugar que coloca o ator de costas para o público.



Entrar no círculo e jogar

Deslocando-se de bastidores, um a um, todos se posicionam à volta do círculo. Depois de olhar para o lugar do círculo que pretende ocupar e sempre olhando o público, o elemento que tem a ação pode avançar para onde decidiu ir. Chegado ao lugar, deve ajeitar os pés em relação às linhas do círculo, da seguinte forma: olha os pés, olha o público e ajusta os pés e assim sucessivamente até ter os pés alinhados. Quando cumpre essa tarefa, deve olhar para outro colega para que seja este a ter a ação e a se deslocar para o círculo. Não esquecer que não se pode pisar as linhas do círculo e dos bastidores. Quando todos chegam a círculo, o último a chegar baixa a cabeça para ajustar os pés, e todos têm de fazer o mesmo. Essa pessoa que foi a último a chegar passa a ter a ação e chama-se protagonista. O protagonista deve

olhar a pessoa que está à sua frente. Três segundos depois, deve olhar o centro. Três segundos, olha para a pessoa em frente e avança para o centro. Três segundos e olha os pés para ver se está mesmo no centro. Se estiver, deve olhar a pessoa à sua frente e dar um passo atrás para desequilibrar. Três segundos e a pessoa que estava à frente do protagonista, olha para o ponto que escolheu de forma a ficar numa posição de equilíbrio com este. Três segundos e a olhar para o protagonista, essa pessoa avança, para ficar numa posição de equilíbrio com ele. Para desequilibrar, o protagonista dá mais um passo atrás. O antagonista, que é o nome da pessoa que está a jogar com ele, dá um passo igualmente para trás para o círculo ficar equilibrado. Depois de três passos, o antagonista pode achar que o passo que o protagonista deu não é exatamente igual ao primeiro e pode não aceitar a proposta. Neste caso, o protagonista tem que avançar ou recuar para se posicionar de igual forma no círculo. Passa de ser protagonista a ser antagonista. O jogo segue até o novo antagonista deixar de aceitar o passo e não se mexer. A partir daqui, o protagonista olha para outra pessoa que passa a entrar no círculo para a sua frente e o antagonista passa para o lado do protagonista. E assim sucessivamente até se formar um coro.

Este exercício é muito técnico e um pouco difícil de explicar, por isso junto anexo um vídeo do mesmo.

5.2.4.4 Roda ritmo

Este jogo serve para testar as três regras. O círculo passa a ser visto como um relógio. A posição em que se fica de frente para o público são as doze horas. E o objetivo é fazer um conjunto de ações à volta do círculo, normalmente no sentido dos ponteiros do relógio, como por exemplo correr. Mas sempre sem esquecer os três segundos antes de cada ação, a olhar apoiado no público e a questão dos acidentes que têm de ser denunciados. Quando o Filipe Crawford disser TOP é para parar imediatamente, sem a regra dos três segundos. Neste momento, quando o ator pára a tensão do seu corpo chama-se energia de presença. Não deve relaxar. E deve-se parar na posição em que o corpo fica. Não é para corrigir a postura para neutro. Os elementos que estão a observar podem marcar o ritmo com palmas. Para transformar um passo num outro, por exemplo, passar de rápido para lento, não é preciso esperar os três segundos. Pode-se fazer a transição imediatamente depois de dada a indicação.

Exemplos de passos feitos neste exercício: andar amarelo, deslizante, de elefante, de jacaré, de formiga, de lagarta, de pinguim, apressado, quente, frio, dorminhoco, espevitado, digno, à fadista e militar.

5.2.4.5 Ping Pong

Este exercício tem por objetivo treinar a passagem da ação. Inicia-se fazendo a viagem. O último a “acordar” da viagem é o primeiro a jogar. Quem tem a ação, espera três segundos, dá um passo, três segundos e passa a ação. Quem tem a ação, tem de olhar para o público quando avança, como temos visto até agora.

5.2.4.6 Decomposição do Gesto e do Movimento em cérebro aberto

Este exercício também é feito por Nuno Pino Custódio só que com Filipe tem esta designação e o exercício foi feito como uma mesa e várias cadeiras. Este jogo consiste em decompor ao máximo cada ação que se queira fazer, dividindo-a em pequenos passos. E essa ação é descrita em voz alta antes de ser executada. Diz-se, por exemplo, “vou levantar o meu braço direito até à altura da cabeça, em três segundos, um, dois, três” e faz ação. Se houver acidente, ou seja, se acontecer algo fora do dito e previsto, deve-se dizer em voz alta o que aconteceu e passar a ação a um colega. Pode-se prever um acidente e este também deve ser descrito. Se houver acidente no que se diz deve-se repetir o erro três vezes. Começa por se fazer a viagem, e último a “acordar” é o primeiro a jogar.

Este exercício foi feito com um primeiro só com uma pessoa, depois foi feito a dois, a três e a seguir foi feito em grupo, como mostrar a imagem abaixo colocada. Os objetivos do jogo era, por exemplo, tocar na mesa e na cadeira ao mesmo tempo, trocar de lugar com o parceiro, um parte do corpo tem de tocar na mesa e na cadeira ao mesmo tempo e sentar em cima da mesa, que é o caso da imagem que se segue.

Também foi feito o jogo “roda ritmo” em cérebro aberto. Por exemplo: “vou fazer uma pergunta para saber para que lado vou. Filipe, para que lado vou?”. Se houver reações ou acidentes no público há que denunciá-los e descrevê-los

A decomposição do gesto serve essencialmente para fazer trabalho de expressividade. Para fazer uma mímica é preciso, em primeiro lugar, mostrar o que se vai fazer. O objetivo é ter consciência da representação, trabalhar a concentração, ter noção do que é paragem de ação, de ritmo e tempo.



5.2.5 Improvisação- Exercício de objetivos

Estes exercícios de improvisação servem de preparação à representação.

Como em todos os jogos, começa-se este pela viagem e é enquanto se a faz que cada elemento deve pensar no objetivo que quer cumprir. Quem começa por ter a ação dá um passo ou faz uma ação em direção ao seu objetivo. Percebe-se o objetivo quando este está finalizado mas isto deve ser perceptível desde a primeira ação. Esta já deve conter o objetivo. Por exemplo, pode começar-se por olhar para o ponto para onde se quer ir. O público não precisa de perceber logo o ator é que tem de mostrar algo com significado e que seja entendível. Independentemente daquilo que o ator faz, o público pode entender outras coisas. Por isso deve-se ser claro e preciso nas ações e não se deve desviar do objetivo.

Só um exemplo deste exercício: um dos alunos tinha o objetivo de se sentar num banco de esplanada. A sua primeira ação foi a de olhar para o lugar onde poderia estar o banco, inclinar o corpo e espreitou. Deu alguns passos em direção ao centro. Sentou-se, sem cadeira, cruzando a perna. Passou a ideia de uma imagem descontraída mas com não estava muito baixo parecia que estava encostado a um poste e não sentado.

Outra variante deste jogo acontece quando dois elementos entram em cena com o seu próprio objetivo mas o objetivo é que tenham um em comum, que vão descobrindo com o desenrolar das ações. Só a partir do momento que há consciência do objetivo do outro é que pode haver um objetivo comum. Os atores não devem contracenar antes de perceber o que o parceiro está a fazer. Um ponto importante a desenvolver e que normalmente é um entrave ao decorrer do jogo, é que cada um deve aceitar a proposta do colega, sem no entanto perder em mente o seu objetivo inicial. Neste caso, não é necessário decompor as ações. Só são obrigados a passar a ação quando há um acidente.

Capítulo 6

Metodologia de Nuno Pino Custódio

6.1 Definição

Nuno Pino Custódio tem uma metodologia baseada no trabalho com máscara. Além de a aplicar na formação de atores também a aplica na construção dos seus espetáculos, como é prova disso a sua última produção “Os Cozinheiros” versão Commedia dell’Arte. Para ele, a máscara tem um papel pedagógico, é uma ferramenta na formação do ator e ensina este a representar. Considera-a um sistema de orientação, filosófico de como fazer, para atingir a sua ideia de teatro que mais à frente exporei. Não lhe chama técnica por achar que o termo é demasiado redutor. Esta metodologia tem por base questões ontológicas, do posicionamento do criador no meio em que está inserido. Para se fazer teatro é necessário ter consciência do mundo em que estamos inseridos. No seu entender, fazer teatro é o oposto de viver em sociedade de acordo com as leis que regem esta sociedade capitalista e de leis economicistas, em que o “eu” impera em detrimento do coletivo. A questão do desdobramento do ator, o facto de ver e fazer em simultâneo faz com que este esqueça o seu ego e se faça sentir outro. Se isto não acontece, deixa de haver teatro, pois a relação de ver/fazer é quebrada quando ator faz uma coisa e o público vê outra. E o ator deve ser um criador. A essência do teatro é a arte do espetáculo e precisa do corpo do ator ativo. O foco do seu trabalho é a criação através do corpo. O uso da máscara faz um teatro teatral, em oposição a um teatro que apenas se foca no texto falado e cria um conjunto de fenómenos importantes na relação com o público. No trabalho com máscaras, a cabeça passa a ser os olhos do ator e o rosto passa a ser o corpo. A expressão dos músculos do rosto, agora tapados pela máscara, passa para a expressão do corpo, que deve estar sempre em tensão e ativo. Tem de haver consciência no ator para haver distância entre este e a personagem E a consciência promove a humanização. O ator deve ser autossuficiente, ser ator-criador, usar o corpo como ferramenta, fazer o desdobramento e esquecer o ego e trabalhar com urgência. Este deve estar em constante adaptação, pois a vida é movimento. O Teatro acontece quando o ator tem consciência de que está a representar para um público que tem consciência que está a ver. Tem de haver um compromisso. O espetador sabe que o ator não está a dizer a verdade mas ele pede para ser enganado. A única

realidade do teatro é a ilusão. A necessidade do teatro é a dar experiência de vida sem que o espetador tenha de passar por ela.

A sua ideia de teatro passa pela crença de que o teatro tem faculdades que juntas o fazem emergir. Segundo Nuno Pino Custódio, é da natureza do teatro:

1- A comunicação

O teatro é um sistema de comunicação que busca a persuasão dirigindo a comunicação para o corpo. É um sistema de transmissão de um conhecimento que merece ser transmitido. Tem uma intencionalidade, ou seja, deve existir uma correta correspondência entre o que se faz e o que é visto.

2- O Ver/Mostrar

No seu entender, “ver” não se resume à percepção da visão. Ver é “dizer a verdade” segundo um conceito indiano. Para haver uma boa leitura do que se está a ver, tem de haver distância e consciência. Daí a aplicação da regra dos 3 segundos, que Nuno Pino Custódio também aplica no seu trabalho. Outra questão que reforça o “ver” verdadeiro é o movimento e afastamento no espaço, que feito de certa forma tem significado e comunica intenções. Para se ver o que o ator quer fazer, tem de haver ações claras e precisas. É pela ação que há comunicação.

40

3- A Ilusão

Teatro é simulacro, é ilusão, é verosimilhança e não a verdade. É até uma questão de fé. O espetador tem de perceber que lhe fazem sentir a verdade mas não é a verdade que está a ver.

4- A Democratização

A questão da democratização do teatro passa por três pontos: a identificação do que se está a ver, ou seja o que se está a fazer tem de ser facilmente compreendido por todos; o “esvaziar o fazer”, isto é, o ator deve entregar o conteúdo do que está a fazer a quem está a ver, devendo dar estímulos claros que tenham repercussão na percepção do público; a distribuição, que pressupõe que não deve haver espetadores nem lugares, no público, privilegiados, todos

devem ter direito a ver de igual forma. O ator deve ter a preocupação de representar para todos e em todas as direções.

5- A Compreensão

A compreensão do espetáculo deve ser uma preocupação dos criadores e dos intervenientes, porque há um tempo e um espaço reduzidos e delimitados. O signo deve ser usado como atalho. Deve-se optar pela contenção, fazendo só o que é extremamente necessário para passar a mensagem que se pretende. E deve haver síntese, dando importância a certos momentos chave em detrimento de outros menos importantes.

6- O Encontro

O encontro entre ator e espectador deve ser de cumplicidade e deve haver urgência por parte dos atores em fazer algo que valha a pena ser visto. Deve haver concomitância, simultaneidade entre o “ver” e o “fazer”. E que se faz deve ser inserido na contemporaneidade, em oposição ao teatro museológico, como Nuno Pino Custódio. Por isso ele opta por adotar as regras do trabalho com máscara para que os espectadores se identifiquem com o que está a ser feito.

7- A Imitação

A imitação é inata à forma artística. No teatro deve haver a preocupação de produzir semelhanças por ser uma faculdade inata e responsável pelas relações sociais. O espetáculo é mais entendível se o espectador se identificar nas situações. Inerente ao teatro é o ato de mostrar. No seu entender, teatro é “sentir por outro para ajudar o outro a sentir”. A imitação torna partilhável a realidade para o plano do teatro e faz deste um ponto de observação.

8- O Jogo

O teatro tem regras internas que funcionam como um sistema de comunicação e promove a presença. Regras que fazem o jogo prosseguir sozinho, dando-lhe autonomia e ajudam a fazer o tal encontro entre a criação e o público. O público tem de acreditar no jogo que se está a representar, para haver teatro.

O jogo não se deve desviar do arquétipo ético, espelhando sempre a compreensão.

9- A Repetição

A repetição tem como subpontos a segurança, a funcionalidade e a gestão. Só se deve fazer aquilo que se pode repetir e que não fira a integridade física do ator; se uma ação ou situação não funciona não se deve repetir; e o teatro tende a ser pobre e se não há uma boa gestão dos recursos físicos e humanos pode repetir-se menos.

10-Desdobramento

Deve haver desdobramento no outro no interesse do outro. Neste entender, o ator tem o poder da evocação e podem até ser vistos como sacerdotes, pois ressuscitam mortos. Isto só pode acontecer se houver despersonalização e o ator for de encontro à personagem para a fazer viver.

11-A Concentração

A concentração tem por pressupostos a imersão no trabalho artístico desligando-se do quotidiano. Se esta for total, o ator deve ter a humildade de aceitar e se adaptar ao que acontece por acaso. O acaso torna o teatro vivo. Além disto tudo, deve haver convergência do que se faz e do que se quer fazer.

12-O Amor

O Amor pelo teatro pressupõe uma ausência de ego e uma não identificação com o “Eu” social. O prazer dos atores deve ser o de proporcionar prazer. O teatro chega a ter um propósito ético ou moral, na medida em que o ator trabalha e dá a experiência para que o espetador a viva.

[Nota: Os termos que sublinhei são subpontos nas faculdades que Nuno Pino Custódio enuncia].

6.2 Observação de caso: IV Masterclass de Commedia dell'Arte inserida no Festival Teatro Agosto organizada pela EsTe- Estação Teatral, ministrada no Fundão

6.2.1 Introdução

As regras básicas e o jogo da apresentação são comuns ao trabalho desenvolvido por Filie Crawford e Nuno Pino Custódio. Estes conceitos vêm dos ensinamentos de Mario Gonzalez.

As regras são para serem assimiladas e depois podem ser quebradas se for para melhor fomentar a comunicação entre o ator e o espetador. O ator tem é de estar consciente da regra e de que a está a quebrar.

6.2.2 Regras Básicas

1ª- Três segundos

A regra dos 3 segundos foi criada por Mario Gonzalez. No seu entender, o ator mais 3 segundos, já não é o ator, é outra coisa. Quando se lhe dá uma ordem ou o ator tem a ação, ele deve esperar 3 segundos antes de agir ou reagir. Esses segundos são usados para ele pensar, para tomar consciência do que vai fazer e de como fazer. Só depois deve agir. Pensar não é uma imagem, deve ser uma didascália, por exemplo, o ator pensa: "eu vou dar um passo em frente" e só depois é que dá. E deve fazer o que pensou senão acontece um acidente e aí tem de o denunciar. Mas esta questão, detalharei mais à frente. Nesta fase inicial de interiorização das regras, as ações devem ser decompostas ao máximo para se ter mais consciência delas e de como se devem fazer. E não se deve pensar e fazer ao mesmo tempo. Pensar antes e agir depois controla a ação e isto não quer dizer que essa ação não é espontânea. Com as máscaras, as pausas criam signos e estes passam a ser mais perceptíveis pelo público.

2ª- O olhar deve ser Frontal e Apoiado no público

O olhar frontal e apoiado no público deve acontecer por várias razões. Por um lado, se o olhar não for frontal não se vê a máscara na sua amplitude e esta deixa de funcionar. Outra questão é que se a máscara não está frontal, a máscara transmite um sentimento ou uma emoção e isso pode não ser a intenção do ator. Olhar é uma ação

física e o olhar frontal obriga o ator a moldar o seu corpo à direção do olhar, o que torna a ação mais perceptível.

Todo o trabalho do ator deve ser apoiado no público, quebrando a 4ª parede, porque só pelas reações do espectador, olhando e fazendo para o espectador, é que o ator vê se o que está a fazer está a funcionar, se a máscara está a ter expressão e se a personagem está a ser entendida ou vivenciada por quem vê o espetáculo.

3ª- Denunciar os Acidentes

Sempre que o ator pensa uma coisa e faz outra ou acontece um imprevisto a isto se chama acidente. E sempre que o acidente ocorre, o ator deve denunciá-lo, olhando para ele e passa-lo com o olhar frontal para o público. Errar é bom desde que haja consciência de que se errou. É do erro que pode surgir avanço na improvisação. Deve-se incorporar os acidentes sem julgamentos de valor e o ator não se deve sentir mal porque errou. Quem olha para o acidente e o ator e não a personagem. Em espetáculo, quando ator denuncia um acidente, aceitando-o e passando-o ao público, fica no público a dúvida se este não teria sido programado.

6.2.3 Jogos

6.2.3.1 Jogo da apresentação

Os jogos seguintes são feitos para se treinarem e incorporarem as regras acima descritas.

O jogo da apresentação também é usado por Filipe Crawford. E o seu procedimento é feito da mesma forma como o descrevi acima.

Quem tem a ação, olha frontal, espera três segundos e diz o nome. Espera três segundos e passa a ação ao colega do lado. Este, que recebeu a ação, não espera os três segundos para olhar frontalmente. Olha frontal, assim que entra em contacto com os olhos do colega que lhe passou a ação. O jogo é coletivo, logo todos os outros elementos olham, de forma frontal para quem tem a ação. Quando muda a ação, também tem de mudar a ângulo de visão de quem está a observar. As cabeças têm de ser independentes do corpo. Este deve-se adaptar à direção da cabeça. O olhar indica que há um objetivo, uma intenção.

6.2.3.2 Jogo da apresentação, dizendo o nome e apelido com uma voz diferente

O jogo processa-se da mesma forma que o anterior, mas desta vez em vez de dizer só o nome, tem de dizer o nome e apelido com uma voz diferente da sua. Se entretanto alguém se ri da forma como o colega colocou a voz, isso é um acidente, e quem tem a ação tem de o apontar. Só se processe o jogo quando todos os elementos estão de novo focados em que tem a ação.

6.2.3.3 Jogo da palavra numa língua estrangeira

Inicialmente o Nuno Pino Custódio pediu que se disse-se uma palavra em Búlgaro. No jogo seguinte em língua cigana e depois em Japonês. As regras do jogo eram as mesmas: olhar frontal, três segundos e denunciar acidentes. Mas agora este jogo tinha um acrescento. Cada um dos elementos dizia a sua palavra e o elemento seguinte tinha de dizer primeiro a do colega e só depois a sua. Assim sucessivamente, até que o último elemento teria de repetir todas as palavras pela ordem que elas saíram. Neste caso, o mais difícil é conseguir recordar de todas as palavras, palavras estas que são estranhas, não tem significado e não são fáceis de repetir.

6.2.3.4 Jogo do discurso interior em cérebro aberto

Este jogo tem por objetivos dizer em voz alta, uma ação que se quer fazer até chegar a um objetivo. Deve dizer-se em voz alta aquilo que se pensou e que se quer fazer. Esta ação deve ser composta o mais possível. Por exemplo, se objetivo é atravessar a sala par ir beber água, deve-se dizer: “dentro de três segundos vou levantar o meu pé direito do chão, um, dois, três. E faz-se a ação. Assim sucessivamente até conseguir chegar à garrafa e beber água. A ação seguinte deve ser sequencial da anterior, pois é feita com a intencionalidade de cumprir um objetivo. Mesmo quando se está parado, quando se faz o discurso o crpo deve estar em tensão e ativo. Não se deve relaxar. Quando acontece um acidente deve dizer-se: “Tive um acidente. Em vez de fazer a ação “tal” fiz a ação “tal””. Tem de haver consonância entre o que ator quer fazer e aquilo que realmente faz. Isto é apenas um exercício. Em cena não é preciso ser tão detalhado.



6.2.4 Aquecimento

O aquecimento é feito para rever e interiorizar todas as regras e os conceitos apreendidos até agora. Um exemplo disto foi o exercício de andar pela sala com um certo ritmo. Se o Nuno Pino Custódio dá a indicação para se andar mais devagar, a pessoa deve esperar três segundos para mudar o ritmo da caminhada. Nesses três segundos, deve pensar: "O Nuno quer que eu vá mais devagar, então eu vou" e atrasa o passo. Se há acidentes há que os denunciar, parando, olhando os pés. Espera três segundos para pensar com vai fazer, com vai reiniciar a ação e só depois avança.

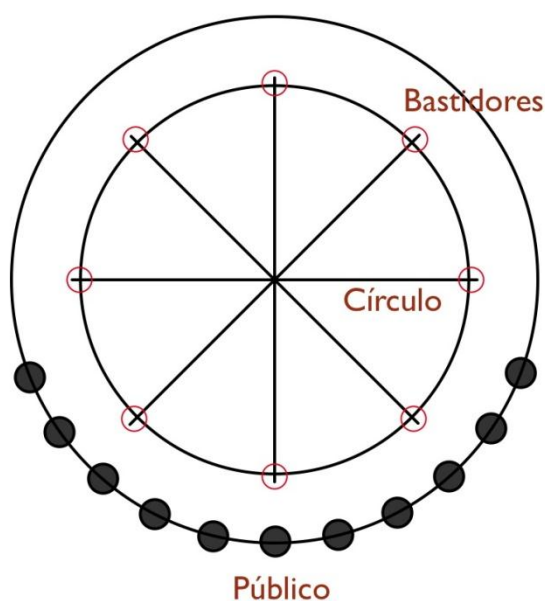
Os elementos do grupo devem andar pela sala sentindo que os pés estão ligados à terra e que a cabeça está mais próxima do céu. Deve ser a bacia quem comanda o andar. O olhar é direcionado na linha do horizonte. Devem ter a preocupação de ocupar todo o espaço da sala e procurar um ritmo comum neutro no andar.

Uma variante a este exercício foi o de andar pelo espaço de uma certa forma, procurando um andar comum a todo o grupo, sem que o Nuno Pino Custódio dê-se qualquer indicação. Como se todos os elementos fossem uma só personagem. Eles tinham de perceber o que os colegas estavam a fazer e como o estavam a fazer, sem

olhar diretamente, usando antes a visão periférica. O objetivo era trabalhar o comum e o coletivo. Sabendo que era cada um por todos e não cada um por si.

6.2.5 Marcação do Círculo

O jogo do círculo não foi feito nesta Master, mas eu aqui coloco esta imagem que obtive aquando da minha observação do trabalho desenvolvido por Nuno Pino Custódio, na ESMAE, para poder referir que apesar de este jogo ter sido inventado por Mario Gonzalez, inspirados nos Coros da Tragédia Grega e usado também por Filipe Crawford, estes já diferem um pouco a forma de o fazer, isso acontece, essencialmente na forma em como o bastidores estão dispostos, por detrás do círculo. O Nuno Pino Custódio faz um semicírculo paralelo ao círculo e atrás do círculo e o Filipe Crawford faz uma elipse. O Nuno Pino Custódio já não faz o jogo de ocupação de bastidores.



Capítulo 7

Tragicomédia Humana de Sofia Cabrita

7.1 Definição

As máscaras que Sofia Cabrita tem usado nos seus espetáculos têm feições mais humanizadas do que as de Commedia dell'Arte. As suas formas são mais similares às nossas, apenas sendo carregadas as expressões. As feições são quanto mais suaves quanto maior a proximidade com o público. No entanto, não há uma regra. As máscaras são usadas de acordo com o que querem transmitir. As máscaras são um meio e não um fim. Não se cingem a um género de máscaras. Estão sempre à procura de novas máscaras. Podem até usar fantoches. Quando escolhem trabalhar com máscaras é porque acham que estas potenciam o tema que querem expor. E potenciam a transposição, que acrescenta outra camada à realidade e a transforma.

O seu objetivo é usar as técnicas que aprendeu para potenciar os temas que quer trabalhar e vice-versa. Olha para a forma da máscara e aplica essa forma no corpo jogando com dinâmicas. As personagens têm diferentes dinâmicas e não vivem só no palco, têm contacto direto com o público como é o caso do “Bairro encantado”.

No seu trabalho com máscaras, Sofia trabalha a humanização da máscara na sua componente trágico-cómica. Começam por apresentar as personagens num estado a que chamam de base, com uma idade e condição de vida na contemporaneidade. Durante o espetáculo, estas personagens são primeiro rejuvenescidas até um estado de criança, a seguir voltam à base, para serem envelhecidas até morrerem. No espetáculo “Aniñando”, uma das personagens já surge morta e só no desenrolar da história é que isto se revela.

Deixou de fazer improvisações em Commedia dell'arte porque não consegue atribuir às máscaras características prévias. No seu entender, cada máscara tem a sua história e essa deve ser descoberta por cada pessoa que as trabalha. A máscara tem a potencialidade de ir mais além do que a realidade e trabalhando o grotesco das personagens consegue-se atingir momentos trágicos e cómicos que, no seu entender, são essencialmente humanos.

Tanto na escola, onde construiu a sua própria máscara, como quando dá formação, cada aluno constrói a sua máscara e descobre por si o que ela pode potenciar. Pode até dar-se o caso, como foi o dela, de a máscara que se construiu não funcionar com a pessoa que a fez. Isto provavelmente acontece porque ao se construir a máscara também se vai construir uma ideia sobre ela e isso depois bloqueia o

natural fluir da criação. Sofia também propõe que os alunos troquem de máscaras entre si, e isso resulta sempre noutra personagem.

7.2 Observação de caso: IV Masterclass de Commedia dell'Arte inserida no Festival Teatro Agosto organizada pela EsTe- Estação Teatral, ministrada no Fundão

7.2.1 Introdução

A prestação da Sofia Cabrita, nesta Masterclass, foi pensada para funcionar em consonância e em contraponto com o trabalho desenvolvido por Nuno Pino Custódio. As sessões eram alternadas entre a formação com o Nuno Pino custódio e a Sofia Cabrita. Houve dias em que as sessões do Nuno eram de manhã e as da Sofia eram à tarde. No meu entender, apesar de serem metodologias distintas, os seus trabalhos complementaram-se. Utilizaram as mesmas máscaras, as de Commedia dell'arte, mas estas foram usadas de forma diferente. O Nuno utilizava-as segundo a estilização da Commedia dell'arte e do Piccolo Teatro de Milano e a Sofia utilizava-as na sua vertente mais humana e tragicómica, sem seguir a estilização, começando o processo por se observarem as máscaras na sua forma e nas linhas que a compunham.



Até o tipo de aquecimento era diferente, apesar de ambos trabalharem o conceito de grupo e ocupação do espaço. A Sofia trabalha do exagero, do grotesco até quase à naturalidade. Trabalha a partir de “motores” em partes do corpo, que impulsionam essa parte tornando o andar extra-quotidiano. Depois de escolher a parte do corpo que quer que comande, era pedido para reduzirem o impulso até o andar ficar apenas um pouco afetado. É importante não cair no erro de encontrar personagem com tiques. Devia-se procurar um lado mais humano e natural.

7.2.2 Aquecimento

O aquecimento começava sempre por um conjunto de alongamentos.

Um dos jogos que se fazia era o de andar pelo espaço, fazendo paragens e avanços de deviam de ser ao mesmo tempo, sempre com o objetivo de ocupar o espaço e de sentir o movimento do grupo. Quando se sente que um para todos devem parar. Deve-se parar e avançar sem hesitar. Não olhar para os colegas mas sim usar a visão periférica e a atenção sensorial. O conceito aqui trabalhado é que o espaço e o corpo são do coletivo.

7.2.2.1 Ondulação

Este exercício tem por objetivo aquecer todas as partes do corpo. Executa-se ondulando o corpo da cabeça, que baixa até aos joelhos, que depois ondula e sobe até à posição vertical, e assim consecutivamente.

7.2.2.2 Mãos rodam o rosto

Este é um jogo de coordenação. A mão direita passa em frente ao tronco até o rosto e daí contorna a cabeça até se esticar o braço. O braço pende com o peso e volta a subir até ao rosto e volta a fazer o mesmo movimento. Em simultâneo, o outro braço está a fazer o mesmo movimento mas em alternado. Enquanto a mão direita passa pelo rosto a outra mão está a passar pela nuca. E assim consecutivamente. Os braços devem descer com o seu peso num movimento pendente.

7.2.2.3 Bastão

Considero este um exercício de mímica. Imagina-se que se está a agarrar um pau. A mão esquerda agarra por cima e a direita por baixo. As mãos são curvas e

firmes. O movimento seguinte é o de rodar o pau até o colocar na vertical. A mão direita passa a agarrá-lo por cima da direita e a esquerda passa para baixo e roda para colocar o pau de novo na horizontal. O objetivo é que o pau desenhe linhas direitas no espaço.

7.2.2.4 Saltar o muro

Este exercício começa com o corpo direito no espaço. Imagina-se que há um muro à nossa frente e com a cabeça, não apenas com o olhar, espreita-se para lá do muro. Esticam-se os braços para preparar para saltar e o corpo estica-se e lança-se como quem salta mas salta sem saltar, sem tirar os pés do chão. Dobram-se as mãos para agarrar o muro e os calcanhares baixam um pouco. De seguida, dá-se a ilusão de que se iça o corpo mas baixando os braços como quem empurra o muro para baixo e descendo por completo os calcanhares e dobrando os joelhos. A altura do muro é dada pela dobragem dos joelhos. Nessa posição, passa-se o muro passando a perna direita à frente das mãos. E passa o outro pé. Salta-se e olha-se para trás, para cima, para o cimo do suposto muro.

7.2.2.4 Patinar

Neste exercício, a primeira reação é a de deslizar os pés para a frente. No entanto, para dar a ilusão de que se está a patinar, os pés deslizam para trás e o tronco torce para o lado contrário da perna que desliza e o braço do lado da perna que vai para trás, impulsionam o movimento de avanço, levantando. O pé que vai para trás vai na diagonal e arrasta-se pelo chão sem levantar. Os movimentos devem ser amplos e as pernas devem estar sempre fletidas. O olhar deve ser em frente.

7.2.2.5 Motores

Neste exercício, é pedido aos atores para andarem pelo espaço movidos por diferentes parte do corpo, que a Sofia Cabrita chama de motores. Os motores são a cabeça, o peito, a bacia, as pernas e os pés. Quando se escolhe um motor, ver como o resto do corpo reage a esse impulso. Nessa posição, o ator deve tentar responder a questões, como por exemplo: quem são, onde estão, qual a sua profissão, como se relacionam com o espaço e com o mundo, etc.. Enquanto se está a explorar os movimentos, pode-se parar, suspender a ação e quando se recomeça a andar pode ser com outro motor. Quando se suspende a marcha deve-se olhar para o outro sítio

quer ir, olhar o público e só depois avançar. É muito interessante observar que diferentes partes do corpo impulsionadas sugerem diferentes personagens.

7.2.3 Jogos

7.2.3.1 Frente-a-frente, contar uma história

Neste jogo, pretende-se que dois elementos se encontrem frente-a-frente, muito próximos, e sem saber o que cada um vai dizer, devem contar uma história em simultâneo. As palavras têm de vir ao mesmo tempo e a história tem de desenrolar com sentido. Depois de algum tempo, à dupla pela era pedido que se virassem de frente para o grupo.

O que eu constatei, é que o mais difícil é ter a coragem de arriscar e a capacidade de se conseguir dizer as palavras com naturalidade. O que frequentemente acontecia é que, com a preocupação de dizer o mesmo que o colega, o texto saía quase soletrado. É curioso, que quando enfrentavam o grupo e deixavam de olhar um no outro, o texto saía de forma mais fluída. É um jogo que treina a capacidade de improvisar texto e de escuta do colega.



7.2.3.2 Jogo do “Sim”

Um elemento do grupo entra e começa por fazer uma ação. Entra outro elemento que deve acompanhar nas ações e tem que descobrir o que o outro está a fazer. O que estão a propor, em termos de ações, deve ser claro. O objetivo é que se saia “Quem são”, “Onde estão” e “o que estão a fazer”. Podem falar para tentarem perceber o que o outro está a fazer mas não podem dizer a palavra “Não”. O ideal é que os intervenientes não façam perguntas um ao outro pois isso potencia uma resposta negativa e faz com que o jogo termine.

O que eu constatei é que, por vezes, demoravam muito tempo entre o que pensavam e o que diziam ou faziam. Neste tipo de jogos, o mais difícil é aceitar a proposta do colega, tanto em termos de tema de conversa como em termos de ações e levá-la mais longe. Negar o jogo do outro faz com que a história não avance.

7.2.3.3 Passar a bola e dizer o nome

Este jogo consiste em passar a bola a outro e dizer o seu próprio nome. A palavra e o gesto devem sair o mesmo tempo, como se a bola fosse o nome. O objetivo de grupo é o de manter o ritmo do arremesso da bola. Deve-se manter o contacto direto do olhar e o nome deve ser pronunciado de forma clara.

De seguida, o jogo passou a ser passar a bola e dizer o nome do colega para quem se passa a bola. O que importa continua a ser manter o ritmo, mesmo que se esteja a passar a bola para a mesma pessoa. Deve-se receber a bola fletindo os joelhos e enviá-la a partir do peito.

Outra variante deste jogo é passar a bola, dizer um nome do colega que está na sala, mas não o de aquele para quem se está a passar.

Agora ainda mais difícil, o objetivo é o de passar a bola, dizer o nome de outra pessoa que não aquela para quem se está a passar e trocar de lugar com quem se chamou. Continua a ser importante dizer o nome em consonância com o gesto.

Este é um jogo que exige muita concentração.

7.2.3.4 Imitar o andar

Com todo o grupo a observar, um dos elementos anda pela sala, no seu andar do quotidiano a pensar numa situação do dia-a-dia. De vez em quando deve parar de andar. Os colegas devem observar a forma como apoia os pés no chão, como move a anca, como movimenta os braços, etc.. Quem observa, deve-se preocupar em perceber que espaço é que essa pessoa ocupa, como se relaciona com ele, onde tem tensões, para e como olha, como pára, recomeça a andar e como avança.

De seguida, os outros passam a imitar esse andar e o objetivo não é de que imitem gestos específicos mas sim o andar no seu todo. E não devem fazer juízos de valor, mas sim observar apenas. Depois de observar e de imitar, cada elemento deve andar pelo espaço exagerando uma particularidade do andar do colega, como por exemplo, exagerar o movimento dos braços. Devem escolher uma característica e exagerar só essa. Depois o corpo de quem imita deve reorganizar-se em função desse novo impulso e tentar perceber com é que esse corpo se relaciona como o mundo que o rodeia.

Depois de tudo isto explorado, ficam apenas dois elementos do grupo a andar e os restantes devem tentar adivinhar quem é que estão a imitar.

O que é interessante constatar é que é do exagero de uma das características que se consegue identificar quem é o autor desse andar. E é do exagero que pode nascer uma personagem.

7.2.3.5 Observar o rosto do outro

Neste jogo, o objetivo é mesmo só observar o rosto do colega. Mas observar em pormenor, as linhas do rosto de frente e de perfil. Devem tomar atenção, por exemplo, à distância que vai da linha do cabelo até final do nariz, e a que vai do nariz até ao final do queixo. Depois, de perfil, devem observar cada um dos lados do rosto.

Mais tarde veio-se a perceber que este jogo é muito útil para quando se observam as máscaras. As suas formas, linhas e expressões.

7.2.3.6 Jogo dos animais

Cada elemento escolhe um animal e reproduz um som que o identifique. Depois, num jogo da apanhada, quando o elemento que está a apanhar, quando apanha alguém, esse alguém deve fazer o som de outro animal. Se não conseguir, passa a ser essa pessoa quem apanha os colegas. A dificuldade deste jogo é saber se o animal do som que estão a reproduzir ainda se encontra em jogo. Se não estiver, esse elemento também perde e sai.

7.2.4 Improvisações

7.2.4.1 Visualizar um animal

Nesta improvisação é pedido para se visualizar um cão que se conheça. Começa-se por passear esse cão pela rua pensando no seu peso, força, idade, gostos, se ladra muito ou não, se reage a quem passa, etc.. de seguida chega-se a um espaço fechado e tira-se-lhe a trela. Brinca-se e fala-se com ele cada vez com mais entusiasmo. Este entusiasmo deve ser crescente até ao ponto em que a pessoa se torna esse cão. Explorar o que é ter patas, focinho, orelhas e rabo e com se vê agora o mundo. A partir de agora, deve-se explorar como reage esse cão se vê pessoas, com se zanga ou fica contente, como descansa, como fica em alerta, etc..

No exercício seguinte é pedido para fazer a primeira imagem que tem de um macaco, mas fazê-la com o corpo. Explorar o andar, a postura, a posição do corpo, como coloca as mãos, como avança, pára e recomeça a andar, que som faz, etc. deve-se levar esta exploração ao máximo.

Depois destas explorações, é pedido para que se recordem as improvisações do macaco mas desta vez com 80% animal e 20% humana. E assim consecutivamente, até que fica 80% humano e 20% animal. É pretendido eu fiquem características do animal mas incorporados no corpo e na pessoa.

É pedido para andar pelo espaço, explorar o como avança, como para, com recomeça a andar e com cumprimenta quem passa.

Outro exercício feito foi o de recuperar 20% do macaco e improvisar sobre um grupo de pessoas que já não se vê à 15, 20 anos. Parte-se do pressuposto que foram muito amigas e têm histórias em comum. Entram vários elementos mas um de cada vez. Ninguém sabe de antemão, qual o tema de conversa, nem sobre o que é o

encontro. Quem entra primeiro pode poiar-se no espaço e dar ao público a ilusão de que reconhece esse espaço e está a vê-lo de novo depois de tanto tempo. Quando todos se encontram e desenvolvem o tema, é pedido para transformarem essa memória, progressivamente, até 100% animal. A uma nova indicação passam a 100% humano. Neste exercício, o que considereei que foi mais difícil de manter era o tema de conversa e os elementos do grupo tinham dificuldade em manter e desenvolver o assunto proposto pelos colegas.

7.2.4.2 Já se conhecem

No espaço existem dois biombos. É pedido a dois elemento que saiam detrás dos biombos e improvisam sobre o facto de se encontrarem com uma pessoa que já conhecem e já não vêm há muito tempo. Em termos de movimento, neste exercício deve proceder-se da seguinte forma: sair do biombo, avançar, parar e olhar o público sem reagir a ele, ter a sensação que conhecem a pessoa que se encontra ao seu lado, olharem-na e mostrar que a conhecem. Este reconhecimento deve ser feito com o corpo e com uma voz diferente e deve-se retardar a saída de palavras. É importante manter o objetivo que é o facto de já se conhecerem. Tem de ser claro o que sentem. E deve-se levar a proposta até ao limite, por exemplo, se se fica contente, deve-se ficar mesmo contente.



7.2.4.3 Banco de jardim

Esta improvisação é feita também com dois elementos e já com máscara. O tema do exercício é um encontro às escuras, um primeiro encontro. Duas pessoas vão-se encontrar ainda não se conhecem. O momento que precede o encontro é muito importante e ajuda a esclarecer a intenção, a emoção e as ações que daí advêm. Não é preciso falar, basta com o corpo mostrar, por exemplo a ansiedade e deve-se apoiar no espaço, com por exemplo mostrar que se está num jardim, cheirando uma flor. Não esquecer que um jardim e ao ar livre, tem um banco, tem flores, pode ter um lago, etc..

Depois de se encontrarem as personagens podem ter duas opções, ou gostam da pessoa que surge ou não gostam. E este sentimento não precisa de ser linear. E deve-se explorar emoções que de pequenas podem passar a ser exageradas. De novo, a maior dificuldade dos atores foi a de aceitarem e desenvolverem a proposta do colega.

7.2.4.4 Sozinho em casa

Neste exercício apenas há um ator e este também utiliza máscara. Como o próprio nome indica, ele encontra-se sozinho em casa. Deve representar o aborrecimento e a solidão por pequenas ações físicas e não apenas pensamentos. Ao entrar no espaço, deve nele desenhar a sua casa, ligando, por exemplo o rádio ou acendendo a televisão. Deve entrar já com uma proposta e não deve entrar no espaço sem objetivo. Tem de ser perceber as ações. Por exemplo, porque muda de canal, é porque se aborrece com o que está a dar na televisão ou porque não lhe apetece ver nada. Estes são apenas alguns exemplos do que se pode fazer. O importante é passar as emoções ao público, através de ações.



7.2.4.5 Riso e choro

Neste exercício, um conjunto de elementos encontra-se lado a lado, sentados e todos com máscara. A escolha da máscara deve ser feita sem pensar muito. No entanto, depois de a escolher, o ator deve demorar-se um pouco a observá-la. Deve ter em atenção As suas linhas e formas.

Este exercício processa-se da seguinte forma: de um lado ao outro, cada elemento apoiado no colega anterior, deve rir, em crescendo, até chegarmos ao último que já deve estar em histeria. Ou seja, um elemento começa por rir, olhando em frente. A seguir ri para o colega que se encontra a seu lado e este começa a rir contagiado pelo anterior e assim sucessivamente até ao último elemento que ri mais que todos.

Depois de algum tempo, este último elemento deve passar do riso histérico ao choro. E passa essa ação ao colega que por sua vez passa ao seguinte e até ao fim da cadeia. O último elemento deve chorar desalmadamente. Neste exercício é muito interessante observar como se manifesta a máscara em diferentes emoções. É curioso como as suas formas sobressaem de forma diferente de acordo com a emoção.

Capítulo 8

Conclusão e reflexão crítica sobre a aplicação prática do Trabalho com Máscara em Portugal

Foi muito enriquecedor este processo de observação e chego mesmo a contactar que aprendi mais do que quando participava ativamente nos cursos que frequentei. É um processo também intenso e muitas vezes é complicado só ficar a observar quando a vontade é a de participar. O que sinto é que, a partir da aprendizagem dos outros, das suas facilidades e dificuldades, tive oportunidade de perceber melhor como aplicar e desenvolver o trabalho com máscara.

Devido ao meu percurso artístico, penso que fez todo o sentido refletir sobre o trabalho com máscara. E depois de ter tido a oportunidade de trabalhar com Filipe Crawford e de observar ativamente o trabalho desenvolvido por Nuno Pino Custódio e Sofia Cabrita só fazia sentido em falar do trabalho de máscara em Portugal e nos seus percursos. Estas experiências foram linhas orientadoras para continuar este trabalho de pesquisa e de concluir o meu estudo no ensino e aplicação do Trabalho com máscara em Portugal.

59

Por certo existirão outros atores que aplicam o trabalho da máscara no desenvolvimento da sua técnica, no entanto, considero que estes três casos refletem os ensinamentos de Jacques Copeau de que são discípulos ou seguidores.

Filipe Crawford, Nuno Pino Custódio e Sofia Cabrita são quem se dedica ao trabalho com máscara em todos os seus projetos artísticos. E além de encenadores, atores e dramaturgos, eles são pedagogos e transmitem as suas metodologias um pouco por todo o país.

Por terem tido praticamente os mesmos percursos, é mais fácil comparar o trabalho de Filipe Crawford e o de Nuno Custódio. Ambos descendem dos ensinamentos de Maria Gonzalez e Nuno Pino Custódio também foi influenciado pelo trabalho de Filipe Crawford. Chegam mesmo a praticar os mesmos jogos. No entanto, as suas metodologias divergem, principalmente na forma de aplicar os conceitos apreendidos. Do que eu pude observar, numa primeira fase, aquando do ensinamento das regras e dos jogos, os seus trabalhos tocam-se, mas a forma de os aplicar é diferente. Só pelo facto de Filipe Crawford chamar ao seu trabalho Técnica da Máscara e de Nuno Pino Custódio não concordar com este título, já faz antever um

pouco as suas diferenças. Filipe Crawford chama de Técnica da Mascara à sua metodologia de aplicação do trabalho com máscara mas não quer dizer que a considere só uma técnica. Tenta adaptá-la com quem trabalha e ao momento em que está, inserindo-a sempre na contemporaneidade e na sociedade que nos rodeia. Neste aspeto, Nuno Pino Custódio, faz o mesmo. No entanto, Nuno Pino Custódio preocupa-se mais com questões ontológicas de inserção do ator no meio que o rodeia e o Filipe Crawford é mais prático na aplicação da sua metodologia.

Quanto ao trabalho de Sofia Cabrita, o meu primeiro contacto ocorre na observação da IV Master de Commedia dell'Arte ministrada no Fundão. Reconheci os ensinamentos de Lecoq e percebi de que linhagem ela vem. Fiquei muito surpreendida e maravilhada com a sua metodologia, e isto, eu penso que se deve ao facto das suas máscaras terem um carácter mais humano do que as de Commedia dell'arte com que estava habituada a trabalhar. Pelo facto de não haver uma estilização a seguir, e de se trabalhar a partir das formas das máscaras, tornou o trabalho mais próximo do humano. A minha identificação com as personagens que surgiam foi imediata. Confesso que, por ter tido ensinamentos com estilização de personagens de Commedia dell'Arte, inicialmente me pareceu estranho ver as máscaras a funcionarem de outra forma. Mas depois de ver o processo evoluir, e ver que as máscaras funcionavam igualmente na sua potência e imponência, deixei-me levar pela emoção e esqueci um pouco a estilização.

O que retiro, desta pesquisa e tento mostrar nesta tese, é que importa muito com quem se aprende e com o trabalho de quem nos identificamos, mas também é importante seguir o nosso próprio caminho seguindo os nossos próprios objetivos. O trabalho com máscara assim como o teatro é um organismo vivo e adaptável aos nossos tempos. No meu entender, faz muito mais sentido o caminho de Filipe Crawford, de Nuno Pino Custódio e de Sofia Cabrita no facto de utilizarem em seu próprio uso os conhecimentos que adquiriram, adaptando-os com quem trabalha e ao propósito do trabalho em questão, do que como faz, por exemplo, Ferruccio Soleri no trabalho que desenvolve, que está preso a uma estilização e não se adapta à contemporaneidade.

Sinto que saí mais rica deste trabalho de pesquisa e tese e conhecedora de uma realidade que nos rodeia mas que infelizmente poucos conhecem. Espero que este meu trabalho seja um bom contributo para a divulgação do trabalho com máscara em Portugal. Eu considero que o trabalho com máscara dá mais ferramentas ao ator para qualquer tipo de representação e é muito enriquecedor para a sua formação.

Bibliografia

ALBERTI, Carmelo e PIIZZI, Paola. *L'arte mágica di Amleto e Donato Sartori*. Milano: Editore Federico Motta, 2005.

AMARAL, Ana Maria. *Teatro de formas animadas*, São Paulo: Edusp, 1991.

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

ASLAN, Odette. *La Máscara, del rito al teatro*. Bogotá: Centro de Documentación Teatral – Editorial Iberoamericana de Teatro Ltda, 1991.

BARBA, Eugenio. SAVARESE. Nicola. *A arte secreta do ator, dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: Ed. Hucitec, 1995.

BARNIS, Roberta. *Commedia dell'arte; uma proposta de tradução*. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas da universidade de São Paulo, 1998. 349p. (Dissertação, Mestrado em Letras Modernas).

61

BRADBY, David & DELGADO, Maria M. *The Pedagogy of the Poetic Body part of The Paris Jigsaw: Internationalism and the city's stages*. Manchester University Press, Fevereiro 2002.

BROOK, Peter. *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

COSTA, Felisberto Sabino da. Duas vezes Lopes + Zigrino: três experiências com máscara no Brasil. *Sala Preta*. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da ECA-USP. São Paulo, n.6, 73-78, 2006.

DECROUX, Etienne. *Palabras sobre el mimo*. México: El apuntador, 2000.

ELDREDGE, Sears, A. HUSTON, Holins W. *O treinamento do ator na máscara neutra*. Tradução de Daniela F. Elyseu. 1993.

FÉRAL, Josette. *Encuentro con el teatro del sol y Ariane Mnouchkine: propuestas y trayectoria*. Buenos Aires: edicionesartedelsur, 2010.

FO, Dario. *Manual mínimo do ator*. São Paulo: Editora SENAC, 1998.

GOURMEL, J.B..Michel Saint-Denis, Abstract of a Thesis. URL, 2006.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1976.

JUNG, Carl G. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

KUSANO, Darci Yasuco. *O que é teatro nô*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus editorial, 1978.

LECOQ, Jacques. *El cuerpo poético; una pedagogía de la creación teatral*. Barcelona: Alba, 1997.

LINARES, Fernando Joaquin Javier Linares. *A Máscara como segunda natureza do ator*. Belo Horizonte. Escola de Belas Artes da UFMG. 2011

LOPES, Elizabeth Pereira. *A máscara e a formação do ator*. Campinas: Instituto de Artes da Unicamp, maio 1990. 366p. (Tese, Doutorado em Artes Cênicas)

MEYERHOLD, Vsevolod E. *El actor sobre la escena. Diccionario de práctica teatral*. México: Grupo editorial Gaceta, S.A., 1994.

MUNIZ, Mariana. *La improvisación como espectáculo: principales experiencias y técnicas de aprendizaje del actor-improvisador*. Tese Doutoral. Universidad de Alcalá de Henares. UAH. Espanha. Janeiro 2005.

NICOLL, Allardyce. *El mundo de Arlequín. Estudio crítico de la Commedia dell'arte*. Barcelona: Barral Editores, 1977.

OIDA, Yoshi. *O Ator Invisível*. São Paulo: Beca, 2001.

PAVIA, Marguerita. *Máscaras Teatrales. Materiales y técnicas de construcción*. México/USA: Editorial Gaceta, 1994.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

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

SARTORI, Donato. PIZZI, Paola. *Maschere e Mascherament: i Sartori tra arte e teatro*. Padova: Il poligrafo, 1996.

STANISLAVSKI, Constantin. *El trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de la encarnación*. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1997.

STANISLAVSKI, Constantin. *El trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona: Alba editorial, s.l.u, 2003.

STANISLAVSKI, Constantin. *El trabajo del actor sobre su papel*. Buenos Aires: Quetzal, 1993.

STANISLAVSKI, Constantin. *Manual do ator*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora LTDA, 1989.

ANEXOS

Fotografias

DVD 1

1-Filipe Crawford

2-Nuno Pino Custódio

3-Sofia Cabrita

Observação de caso: Trabalho desenvolvido na disciplina de Formas Animadas, do Curso Teatro e Artes Performativas na Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro por Filipe Crawford

DVD 2.1

Vídeo 1- Marcação do Círculo

Vídeo 2- Explicação do Jogo do Círculo

Vídeo 3- Explicação do movimento voluntário de público para bastidores

Vídeo 4- Movimento voluntário de público para bastidores

Vídeo 5- Explicação de como entrar no Círculo

DVD 2.2

Vídeo 6- Entrar no Círculo

Vídeo 7- Roda Ritmo

Vídeo 8- Ping Pong

Vídeo 9- Decomposição do gesto e do movimento em cérebro aberto

Vídeo 10- Decomposição do gesto e do movimento em cérebro aberto em grupo

Vídeo 11- Improvisação- Exercício de objetivos

Observação de caso: IV Masterclass de Commedia dell'Arte inserida no Festival Teatro Agosto organizada pela EsTe- Estação Teatral da Beira Interior, ministrada no Fundão, por Nuno Pino Custódio

DVD 3

Vídeo 1- Jogo da apresentação

Vídeo 2- Jogo da apresentação-nome e apelido com voz diferente

Vídeo 3- Palavra em língua estrangeira

Vídeo 4- Discurso interior em cérebro aberto

Vídeo 5- Aquecimento

Observação de caso: IV Masterclass de Commedia dell'Arte inserida no Festival Teatro Agosto organizada pela EsTe- Estação Teatral da Beira Interior, ministrada no Fundão, por Sofia Cabrita

DVD 4

Vídeo 1 - Mãos que rodam e Bastão

Vídeo 2 - Saltar o muro

Vídeo 3 - Patinar

Vídeo 4 - Motores

Vídeo 5 -Frente-a-frente contar uma história

Vídeo 6 - Jogo do “Sim”

Vídeo 7 - Banco de Jardim

Vídeo 8 - Sozinho em casa

Vídeo 9 - Riso e choro