

SILVA, André Marcelino. Mascaramento: a atuação, a máscara, o mascareiro. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte-UFRN. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas-Mestrado. Orientadora Melissa dos Santos Lopes. Bolsa CAPES.

RESUMO: Como compor com um corpo cênico as expressões contidas numa máscara teatral expressiva? Sob quais parâmetros o ator cria seu tipo mascarado? Sob quais parâmetros se estabelece uma modelagem? E ainda, como modelar as linhas, os volumes, os traços da expressividade da máscara para se combinarem ao ator na constituição de sua corporeidade, seu eixo, seu peso, seu ritmo? O artigo que se segue apresenta considerações a respeito de uma pesquisa que se encontra em andamento e investiga em que medida os estímulos causados pelo ato do mascaramento podem contribuir, positiva ou negativamente no trabalho de criação realizado pelo ator, e como, a posteriori, o resultado desses estímulos podem interferir na construção e confecção do objeto-máscara a ser aprimorado, em função da cena, enquanto uma materialização dos personagens-tipos criados. Realizada por processo prático com alunos de graduação em artes-cênicas da UFRN, a pesquisa se desenvolve num experimento cênico teatral com o conto popular “O Mata Sete” retirado do livro “Contos Tradicionais do Brasil”, de Câmara Cascudo. Trabalha aspectos pedagógicos e técnicos pretendendo oferecer uma visão de trabalho que integre a atuação e a criação de máscaras teatrais expressivas.

PALAVRAS-CHAVE: mascaramento; atuação; máscaras teatrais expressivas.

ABSTRACT: The present text presents considerations about an ongoing research and investigates how the incitement caused by the act of masking can contribute positively or negatively to the creative work performed by the actor, and how, afterwards, the result of these incitement can interfere in the construction and confection of the mask-object to be improved, depending on the scene, as a materialization of the created characters-types. Carried out by a practical process with undergraduate students in performing arts, it aims to offer a work vision that integrates the performance and the creation of expressive theatrical masks.

KEY-WORDS: act of masking; performance; expressive theatrical masks.

O presente texto apresenta considerações a respeito de uma pesquisa que se encontra em curso e investiga em que medida a confecção de máscaras expressivas

podem contribuir, positiva ou negativamente no trabalho de criação do ator, tendo em vista que foram criadas a partir de suas propostas de criação corpórea enquanto uma materialização de personagens-tipo. A pesquisa busca também, refletir sobre o desenvolvimento de um processo de retroalimentação para que ambas as esferas de criação, tanto a do ator quanto a do mascareiro, possam se potencializar mutuamente. Desse modo o eixo principal da investigação está na análise do objeto enquanto estímulo e potencializador da atuação.

Essa investigação surgiu da necessidade de responder questões nascidas a partir das experiências vivenciadas em dois processos de criação ocorridos no ano de 2015: “O Rei Vagabundo” da companhia Barracão Teatro; e “Pé de Pessoa”, da Cia Teatral Árvore Caminhante – ambas companhias localizadas na cidade de Campinas-SP. Percebendo as dificuldades que cada processo manifestava, me perguntava como compor com o corpo do ator as expressões contidas na máscara? Sob quais parâmetros o ator cria seu tipo mascarado? Sob quais parâmetros se estabelece uma modelagem? E ainda, como as linhas, os volumes, os traços da expressividade da máscara podem se combinar ao ator quanto a constituição de sua corporeidade, seu eixo, seu peso, seu ritmo?

Num levantamento sobre a literatura que aborde o tema do mascaramento e que possa auxiliar na presente discussão, é notável uma escassez de material nesse campo.

Exceto pela dissertação de mestrado de Fernando Joaquim Xavier Linares, professor da UFMG, (que investiga o uso das máscaras como base do processo de iniciação teatral num trabalho chamado “dramaturgia do silêncio”, além de percorrer um caminho permeado por ritos inspirados no teatro de máscaras balinesas e processos de transe) e também a tese de doutorado de Tiche Vianna, diretora do Barracão Teatro (que investiga a Commedia dell'arte como instrumento de formação de artistas da cena, desenvolvendo em suas criações um diálogo entre a tradição e a atualidade), que apresentam elementos e conceitos mais próximos do que busco discutir, o que encontra-se com mais facilidade são aproximações dessa temática.

Quando pesquisa-se sobre máscaras teatrais encontra-se livros como “O Manual Mínimo do Ator” (Senac São Paulo- 1998), livro de Dario Fo, grande ator e diretor, organizado por Franca Rame (sua esposa), que reúne uma série de palestras apresentando uma noção ampla do universo das máscaras no teatro e fora dele, além de uma espécie de levantamento histórico das máscaras, sobretudo as da Commedia dell'arte, porém pouco aprofundada no tocante de construção mascareira. Nessa mesma perspectiva de levantamento histórico temos o livro de Flaminio Scala, “A loucura de Isabela” (Iluminuras, 2003), que além de apresentar diversos *canovacci* (espécie de

roteiro usado pelos atores de Commedia dell'arte) faz um resgate histórico com uma descrição detalhada dos tipos e das máscaras mais famosos dessa linguagem.

Também podemos encontrar com frequência estudos realizados sobre o caráter pedagógico do trabalho do ator com a máscara, ou seja, a máscara sendo utilizada como ferramenta de aprendizado para o trabalho cênico. Neste sentido temos o famoso livro do importante pedagogo do teatro Jacques Lecoq “O corpo Poético” (SESC SP, 2010), que apresenta as máscaras como uma fase de investigação do curso de sua escola na França, trabalhando a máscara neutra, as de Commedia dell'arte, máscaras larvárias (máscaras dotadas de uma expressividade básica, elementar, que ainda não figura a expressão de um caráter), e a máscara do clown (o nariz de palhaço), e que apesar de descrever apontamentos fundamentais para do trabalho com máscaras, acaba não discutindo em termos de mascaramento.

No Brasil temos os estudos de Renata Kamla em seu livro “Um olhar através de Máscaras”, que apresenta uma série de elementos do jogo cênico para capacitar artisticamente o ator (o *performer*- em seus termos) a alcançar os resultados que pretende, seja na encenação previamente planejada, seja na improvisação.

Recentemente tivemos um livro organizado por Valmor Nini Beltrame e Milton Andrade intitulado “Teatro de Máscaras” (2011) que busca um aprofundamento de fato nas discussões sobre a máscara teatral reunindo artigos de diversos estudiosos dessa área, o que demonstra sua crescente relevância nas artes cênicas, do qual aqui se destacam:

- “Máscara: corpo. Artifício” de Felisberto Sabino, Professor Doutor do Departamento de Artes da USP, que trata do reflexo da “redescoberta” das máscaras no teatro brasileiro a partir da década de 80, pelas diferentes práticas desenvolvidas nas Universidades do país;
- “A magia das máscaras: o ator e seu duplo” escrito por uma pioneira e especialista nessa área (pedagógica) no Brasil: Elizabete Lopes, que apresenta suas concepções e metodologia baseado em processos de transe e hipnose controladas;

Fora a perspectiva pedagógica encontramos a tese de Vinícius Torres Machado, “A máscara no teatro moderno: do avesso da tradição à contemporaneidade”, cujos estudos apresentam um resgate da história das máscaras no teatro moderno contemporâneo aproximando o objeto-máscara do conceito de figura.

Como é possível perceber, a máscara teatral tem sido discutida e apresentada em diferentes meios, mas o ato do mascaramento não é o foco mais comum de pesquisa no teatro, mas há uma abordagem feita por Rogério da Silva Paulino em sua tese “O ator e o folião no jogo das máscaras da Folia de Reis” (2011 UNICAMP) que investiga a realização

de rituais e festejos populares, que se aproxima do enfoque que aqui se busca. O pesquisador apresenta uma série de transformações pelas quais os mascarados passam a fim de mostrar sua força e potencialidade, com vistas ao emprego dessas qualidades das manifestações tradicionais à cena teatral. Porém essa abordagem se diferencia da que aqui se desenvolve, na medida em que procura os trabalhos realizados por atores em processo de criação, e não por foliões que percorrem por um caminho longo de experiências e aprendizado como mantenedores de uma tradição.

Sobre criação e produção do objeto-máscara a ser vestido o problema é bastante parecido. Facilmente é possível encontrar livros e vídeos na internet que ensinam diferentes técnicas de construção de máscaras, sobretudo a partir de um viés plástico, que considera a máscara como objeto de enfeite ou de fantasia.

Estudos de mascareiros que estabeleçam sua confecção em relação ao teatro e à cena são raríssimos. Temos o caso do livro do mestre artesão Donato Sartori, escrito em parceria com Bruno Lanata: *Maschera e Maschere: storia, morfologia, tecnica*, que teve sua última edição em 1987, e em italiano, e parou de ser impresso devido à má utilização por muitos artesãos, que plagiavam suas máscaras de maneira muito grosseira e desrespeitosa, sem lhe dar o mínimo de seus créditos, conforme me relatou o próprio Donato na ocasião de um curso de confecção realizado sob sua supervisão, no Rio de Janeiro em 2015 na sede do grupo Moitará.

Mesmo com acesso ao livro deste mestre, cujo trabalho é de alta sofisticação técnica e estética, e que ainda resgata um modo de fabricação utilizado pelos mascareiros do século XVI, (graças à generosidade de Helô Cardoso, professora da UNICAMP, que ensina a construção de máscaras teatrais, que gentilmente me emprestou seu exemplar para reproduzi-lo em fotocópia) percebo a existência de uma limitação ao estímulo criativo, e surge da ausência do modelo vivo e do trabalho de criação prévio do ator.

Por abordar estritamente a confecção artesanal técnica, descrevendo as etapas e os procedimentos de cada fase, este livro carece de informações sobre a relação do sujeito com o objeto, ou seja, do mascaramento em si. O que ele oferece a esse respeito está estabelecido sobre um sistema tabelado e fixo, que mesmo apontando alguns modelos de estado e corporalidade, não faz a transposição desses para a substância expressiva do objeto-máscara.

Na medida em que constato a falta de estudos com esta abordagem surge também as dúvidas quanto aos motivos desta realidade, sendo que a máscara tem grande relevância para as artes cênicas, porquê a falta de estudos nessa perspectiva? Será que a

exigência do mercado, do tempo que os espetáculos possuem para ficarem prontos impede um aprofundamento nesta linha de trabalho? Ou talvez uma falta de profissionais que verticalizem seu tempo na confecção, talvez por se tratar de uma arte ainda pouco valorizada em termos monetários? Ou talvez porque aqueles que se prestam à atividade mascareira são, na realidade, artistas-plásticos cujo foco do trabalho está distante da relação com a cena teatral? Ou porquê grandes artistas e artesãos da máscara não organizaram isso em texto ou nenhum pesquisador o fez?

A intimidade do mascareiro com a atuação cênica é de profunda importância para seu bom desempenho, devendo estar ciente das dimensões que envolve este fazer. Nesse mesmo sentido, Tiche Vianna traça suas considerações a respeito da composição resultante entre a confecção, o ator e a máscara:

A máscara cênica precisa ter condição de mover-se, isto é, de dar a quem a vê a sensação de que respira, de que é um ser vivo que altera seus estados de humor, suas intensidades. O caráter permanece o mesmo, mas seus estados de ânimo se alteram de acordo com as situações, por meio da recomposição dos traços que constituem a máscara, no movimento de cabeça em relação ao movimento de corpo dos artistas que a utilizam em cena. Por isso, ao construir suas linhas, temos que buscar uma composição que nos dê a sensação, apesar de seus traços fixos, de que ela se movimenta (VIANNA, 2017, p. 45)

O trabalho de ator com a máscara é eminentemente físico. O mascaramento exige uma convocação energética por completo, um trabalho de alta percepção corpórea, de si próprio em relação com o lugar cênico (considerando aqui a sala de ensaio, o espaço de apresentação de uma rua, o palco) e com outros corpos.

Tamanho empenho é necessário para explorar diferentes modulações da gestualidade, compondo com o corpo na sua distribuição espacial, geográfica, gradações e oposições musculares de tensão e relaxamento, acelerações e frenagens de movimentos, oscilações rítmicas, variações de estados pesados e leves, sem descartar ainda a dimensão sonora do corpo que preenche o espaço, seja com as batidas dos pés contra o chão, a manipulação de objetos e acessórios, os toques entre os corpos, as respirações, e as amplas possibilidades sonoras da voz, que oferecem recursos inumeráveis. Ressaltando ainda o jogo de contrários entre ação e pausa, som e silêncio, dinâmica e estática.

Na maioria dos trabalhos de máscaras os atores se deparam com máscaras prontas, às quais serão necessários adequações às suas formas, seus traços, seus volumes, a toda constituição que denota seu caráter. Tal caminho exige desses atores se enquadrarem num modo de realização preestabelecido muitas vezes divergente da necessidade das personagens que se busca criar, em outras palavras, é como se o ator

tivesse que distorcer seu personagem para que o caráter deste esteja em sintonia com o caráter expresso pelo objeto-máscara.

Por isso a identificação da necessidade de se inserir o mascareiro como elemento integrante da cena, como um agente da criação mais presente e ativo em sintonia com o processo de criação dos atores, procurando perceber como o mascaramento pode exercer influência significativa sobre as proposições dos atores, que quando ocorre seus corpos e energias (e uma série de outros elementos presentes na atuação) se alteram drasticamente. Como que as expressões do objeto auxiliam na modulação das energias, dos ritmos, dos pesos em patamares distintos? E que potência existe na composição dos traços, das linhas e volumes que exige da atuação uma representação justa do caráter proposto? A discussão que se segue vem no intuito de contribuir não exatamente com respostas prontas e acabadas, mas com respostas que desdobrem outros questionamentos que possibilitem uma ampliação da discussão desse tema.

O conceito que aqui estou delineando como mascaramento diz respeito àquilo que acontece com o ator ao vestir a máscara que proporciona vida àquele ser que se manifesta.

Por um lado temos uma substância, sutil, de grande vitalidade, a *anima* do qual nos fala Ana Maria Amaral, em seu livro "Teatro de formas animadas: máscaras, bonecos e objetos"(1996). Por outro temos os artifícios técnicos da linguagem teatral que a máscara expressiva nos exige para sua justa execução, como afirma Lecoq:

A máscara expressiva faz surgir as grandes linhas de um personagem. Ela estrutura e simplifica a interpretação, pois incumbe ao corpo atitudes essenciais. Ela depura sua interpretação, filtra as complexidades do olhar psicológico, impõe atitudes piloto ao conjunto do corpo (Lecoq, 2010, p. 91,92).

Todavia, sabemos que os domínios técnicos não garantem vida à máscara por aquele que a utiliza, mas, também é sabido que aqueles que a utilizam mesmo dando vida a elas, se não se deterem ao emprego dos recursos técnicos, também perdem potência cênica.

Na busca pela vivacidade da máscara, Linares desenvolve um percurso inspirados em experiências ritualísticas, acreditando que é nesse viés, se afastando do plano cotidiano da consciência que se cria a disponibilidade interior para o jogo da imaginação criativa:

"Pelas características do ritual(...)criava-se em nós um estado de atenção, respeito e responsabilidade com as máscaras, por não serem tratadas apenas como objetos ou simples adereços. A possibilidade de, ao contrário de nós escolhermos a máscara, podermos ser escolhidos por ela conferia às máscaras uma tácita autonomia como portadoras de um espírito próprio.

Esta atitude inicial com o trabalho construía em nós uma predisposição para enfrentar os desafios da representação, conferindo à máscara o status de uma presença vigorosa disposta a aliar-se à nossa força criativa para que vivenciássemos juntos, a partir deste desafio, uma segunda natureza.” (LINARES p. 58)

Tendo em vista as dimensões do fazer teatral através da máscara, que necessariamente requer técnica e vida(entendendo que essas esferas não são dicotômicas e separadas, e sim que fazem parte de um todo mais amplo, mas aqui são colocadas assim como forma de abstração para um entendimento claro de nosso objeto de investigação), buscou-se nessa pesquisa o desenvolvimento de um caminho baseado no prazer do jogo e da brincadeira, como forma de dar espaço e tempo para a vazão da espontaneidade e da imaginação criativa, viva, sem depositar nos atores a responsabilidade e o peso do domínio técnico, que por vezes pode emergir como um entrave àqueles que têm pouca experiência com essa linguagem, mas que foi sendo desenvolvido aos poucos de acordo com o avanço do processo.

A DRAMATURGIA PARA PESQUISA

A história escolhida, MATA SETE, é conhecida como nos aponta Câmara Cascudo, dos contos europeus com o título de "O Alfaiate Valente". Foi escolhida por conter ao mesmo tempo uma série de personagens que possibilitassem um certo número de caracteres, para que pudessem ser trabalhadas as máscaras para os mesmos.

A história conta como um alfaiate covarde que matou sete moscas com uma só pancada ganha fama de matador e por isso é enviado pelo governador da região para solucionar problemas que estavam atormentando a vida da população daquele lugar. Assim o covarde é escalado para enfrentar gigantes, feras do mato, criaturas assombrosas, sempre logrando êxito pela sua ingenuidade e falta de valentia.

Esse enredo possibilitava a criação de diferentes figuras e ainda transitando por um ambiente de exploração da comicidade.

O PROCESSO PRÁTICO

Para o desenvolvimento do processo prático foi aproveitada o cumprimento da Docência Assistida, (componente da grade curricular do mestrado em Artes Cênicas da UFRN) na disciplina da graduação em teatro da UFRN, “Pedagogia do Corpo”, ministrada pela Prof^a Ana Caldas Lewinsohn (pesquisadora com longa experiência em máscaras). A ementa da disciplina visava, entre outras atividades, desenvolver um trabalho com a

máscara-neutra entre os alunos. Mas com a proposta de se trabalhar elementos da pesquisa junto com a disciplina foi acrescentado o uso da meia-máscara expressiva, como forma de proporcionar aos alunos dispositivos para o treinamento e criação do jogo do ator.

Foram aplicados também além dos exercícios já descritos: improvisação; práticas para aguçar a percepção e a micropercepção; prontidão com bastões e técnicas de triangulação; foco e ação física voltadas para a utilização da máscara teatral; e ainda os sete níveis de energia, desenvolvidos por Jacques Lecoq, no intuito de estimular nos alunos o entendimento do corpo dilatado como comunicação precisa da cena

Tal processo apresentou uma serie de elementos para discutir com a temática do mascaramento, mas farei considerações sobre quatro aspectos:

- 1 a dificuldade de construção da máscara com o corpo isolado, trabalhando somente sobre a criação do eixo, peso e ritmo;
- 2 questões sobre as indicações objetivas x indicações comportamentais;
- 3 a "situação" como reveladora dos caracteres em benefício da modelagem;
- 4 as bases teóricas da modelagem com a fisiognomia.

CORPO E MODELAGEM

Quando iniciamos os processos práticos de criação sobre a dramaturgia escolhida tínhamos seis caracteres para serem trabalhados: O Alfaiate(covarde), o Coronel (autoritário), Rosinha (filha do coronel, delicada), e três soldados (subalternos ao coronel, mas autoritários frente o alfaiate).

Para a construção dos corpos e consequentes modelagens foi estabelecido que as orientações buscariam elementos de concretude para exploração dos atores. Para a construção dos soldados por exemplo, indicava-se a movimentação dos corpos buscando linhas retas, ângulos definidos nas articulações, precisão entre inicio, meio e fim, de cada gesto. O peso podia variar conforme a exploração do espaço da sala de trabalho, buscando sempre trabalhar contrastes. O ritmo também era indicado que se alterasse a cada momento depois de experimentado, por exemplo, um lento por um tempo, fosse mudado para um rápido.

Para a construção da Rosinha, era indicado movimentos sinuosos, graciosidade, enquanto que ritmo, peso e eixo ficavam também bem abertos para exploração dos atores.

Quando passamos para indicação do Coronel, e do Alfaiate, algumas questões surgiram. Que indicações concretas poderiam ser dadas para a construção do corpo de um covarde? O mesmo se valia para o corpo de um autoritário, pois nesses dois caracteres

entendemos que a constituição do corpo se daria em relação a algo ou alguém, e não por uma condição previamente determinada. Tentamos para o Alfaiate indicações de um corpo que “faz que vai, mas não vai”, vacilante, indeciso, e para o Coronel uma corporeidade de peso e volume imensos e descomunais. Mas as propostas foram insatisfatórias para a modelagem, pois apresentavam alterações rítmicas, mas com mudanças corpóreas insipientes.

Assim outras indicações foram buscadas para a construção desses corpos e se basearam nos comportamentos que o enredo sugeria de cada figura, e disso surgiam outras problemáticas, pois os atores caíam em reproduções estereotipadas do que seria um covarde e do que seria um autoritário.

Como fugir dessa estereotipação? Um autoritário com cara de malvado e um covarde com cara medrosa? Pois os atores faziam corpos acompanhados de expressões faciais todos nos mesmos registros, com os cantos da boca curvadas para baixo, as sobrancelhas contraídas no meio das testas, narinas dilatadas e isso irradiado para todo o corpo. Esse quadro geral praticamente determinava já o que deveria ser a modelagem e isso me deixava num campo indesejado de criação.

Sobre o caminho para se evitar os clichês, Lecoq apresentará duas opções em que o ator poderá seguir

"A máscara pode ser abordada em dois apoios: de um lado sentindo-se 'jesuíta', buscando a psicologia do personagem, o que leva a determinado comportamento, a movimentos corporais particulares de onde surge uma certa forma. Do outro lado, podemos nos deixar levar pela própria forma, tal como proposta pela estrutura da máscara. Esta se torna então um veículo, arrastando todo o corpo no espaço, em movimentos específicos, que dão vida ao personagem. Nosso 'jesuíta' nunca ataca de frente: ele, primeiro, segue as linhas oblíquas e as curvas propostas pela máscara; e em seguida, cede a sentimentos e emoções que acompanham esses movimentos. O personagem nasce assim da forma"(LECOQ, p.94,95).

Destas opções, apesar de bastante pertinentes não puderam ajudar de forma significativa, pois o enredo, apresentado por Câmara Cascudo, não aprofunda nos personagens, não possibilita a elucidação das características psicológicas dos personagens. Por outro lado a proposta da pesquisa justamente por partir do corpo para a construção do objeto, não possui “as linhas oblíquas e as curvas” elas estavam pra ser criadas.

O caminho da construção de máscaras feita por Tiche se inspira na geometria facial dos animais pelos aspectos "expressivos" que possibilitam associações de atributos como força fragilidade etc...e também pela capacidade segundo Roberto Gambini,(psicólogo junguiano) do comportamento animal nos revelar nosso "Outro Além do Humano", como

representação de nossa dimensão instintiva animalesca, em contraposição à nossa dimensão consciente culturalizada. Além disso compreende que:

"os animais, na diversidade de suas espécies, eram uma fonte preciosa para a construção de máscaras, me servi da zoomorfia como princípio de construção da máscara expressiva arquetípica a fim de reconhecer na face dos animais algum caráter humano e, simultaneamente, distanciar-me da forma cotidiana de um rosto ao projetar em suas linhas, os contornos e as expressões que interessam para transformá-lo."(VIANNA p.40)

Nessa perspectiva, vale ressaltar que o seu intuito de se distanciar da forma cotidiana se apresentou também como um elemento presente na construção que foi desenvolvida nessa pesquisa, porém sem os atributos animalescos. A distância das formas cotidianas se deu pela expressividade exagerada na composição de cada máscara, nos volumes e traços que ressaltavam suas formas.

A SITUAÇÃO

Quando partimos para a criação dentro da história propriamente dita, levantando as cenas e estabelecendo a relação entre as máscaras (os personagens) o quadro de criação se modificou, pois a situação ensejava nos atores ações e reações inesperadas e inusitadas possibilitando a manifestação de um caráter singular, não-clichê.

Dario Fo, (1998) diz que a "situação" significa no teatro a tensão existente na estrutura básica da narrativa que a permite evoluir. Assim foi percebido que essa tensão que nasce entre a relação dos corpos propicia um ambiente mais frutífero para a criação das máscaras do que somente os corpos isolados, e que as diferentes situações demonstram como os corpos se comportam e assim revelam seus caracteres, sendo essa a substância que possibilita a criação expressiva da máscara.

A LEITURA FISIONÔGMICA

A "FisioGnomia", que não é fisionomia, é uma pseudo ciência estudada e usada por prestidigitadores e adivinhos europeus no período anterior ao Renascentista e que se perpetuou de maneira menos intensa até os períodos iluministas em que a racionalidade e objetividade científicas puseram por terra esse conhecimento usado por muitos charlatões.

Mas no que tange o universo de criação mascareira esse conhecimento que permeia uma espécie de ocultismo e misticismo nos oferece ricos parâmetros.

Uma relação que ainda será melhor trabalhada, apresenta as relações entre a

estrutura da face, a estrutura do corpo, e seus reflexos em nosso campo afetivo comportamental.

Desta estabelece-se que a parte da testa e sobrancelhas, dizem respeito a constituição de nossa condição racional/mental; a parte dos olhos e nariz dizem respeito a nossa constituição emotiva/passional; e a parte das bochechas, boca e queixo dizem respeito à nossa constituição instintiva/animalesca.

Assim, quando findarmos nosso processo prático e os caracteres estiverem em sua forma de máscaras definitivas será apontada a leitura desses caracteres com base nessas relações que foram estabelecidas acima, claro sem nenhuma pretensão de obter alguma determinação científica, mas sim poética e artística.

INCONCLUSÃO

Espera-se que a reflexão sobre as questões que estão sendo desenvolvidas aqui, e outras que possivelmente serão levantadas ainda, possam ampliar as possibilidades de discussão sobre o trabalho com máscaras, dando àquelas pessoas que pretendem aprender o ofício da arte mascareira a noção de serem elementos integrantes da construção cênica e não algo externo a ela; e àquelas que pretendem atuar com máscaras uma perspectiva de quem vem da cena, e sente necessidade de mais estudos que abordem a relação ator-máscara; e desta maneira quem sabe, oferecer novas diretrizes para este trabalho na medida em que visa uma máscara feita, não à revelia, mas em função da criação do ator.

BIBLIOGRAFIA

AMARAL, Ana Maria. Teatro de Formas Animadas : máscaras, bonecos, objetos.- 3

ªEdição- São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

FO, Dario. Manual Mínimo do ator. Tradução de Lucas Baldovino e Carlos David Szlak. São Paulo: Senac, 1998.

KAMLA, Renta. "Um Olhar através de - Máscaras uma possibilidade pedagógica". São Paulo: PESPECTIVA, 2014.

LECOQ, Jacques. O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral; com a colaboração de Jean-Gabriel Carasso e de Jean-Claude Lallias; tradução de Marcelo Gomes-São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições SESC-SP. 2010.

LINARES, Fernando Joaquin Javier. A máscara como segunda natureza do ator. O treinamento do ator como uma "técnica em ação". Escola de Belas Artes da Universidade

Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

MACHADO, Vinícius Torres. A máscara no teatro moderno: do avesso da tradição à contemporaneidade. São Paulo: USP, 2009.

PAULINO, Rogério da Silva. Máscaras de Folias de Reis: do ritual religioso à cena teatral. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes da Universidade Estadual de Campinas. Orientação da Profa. Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida. Campinas: 2011.

SARTORI D., LANATA B. Maschera e maschere. Storia morfologia tecnica. La casa Uscher e centro maschere e strutture gestuali, Firenze, 1987.

SCALA, Flamínio. A Loucura de Isabela. São Paulo: Iluminuras, 2003.

VIANNA, Tiche. Para além da commedia dell'arte - a máscara e sua pedagogia. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes da Universidade Estadual de Campinas. Orientação do Prof. Dr. Renato Ferracini. Campinas, 2017.

VILLAR, Fernando, e COSTA, José da. Operando nas fronteiras: Três apontamentos sobre pesquisa metodológica. In Metodologias de Pesquisa em Artes Cênicas/Organização André Carreira, Biange Amaral, Luiz Fernando Ramos, Sérgio Coelho Farias. Rio de Janeiro: 7Letras. 2006-Memória ABRACE 9 (Páginas 130-159).