

**Universidade Federal de Minas Gerais  
Escola de Belas Artes  
Curso de Graduação em Teatro  
Bacharelado em Teatro**

**LUCAS GUIMARÃES RAMOS DO PRADO**

**A PREPARAÇÃO DO ATOR PARA O USO DA MÁSCARA  
EXPRESSIVA INTEIRA NA CRIAÇÃO DO TRABALHO CÊNICO  
COLETIVO “DESPERTE!”**

**BELO HORIZONTE  
2021**

LUCAS GUIMARÃES RAMOS DO PRADO

**A PREPARAÇÃO DO ATOR PARA O USO DA MÁSCARA  
EXPRESSIVA INTEIRA NA CRIAÇÃO DO TRABALHO CÊNICO  
COLETIVO “DESPERTE!”**

Artigo apresentado ao Curso de Graduação em Teatro da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte teórica do Trabalho de Conclusão de Curso e requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Teatro.

Orientador: Prof. Me. Fernando Joaquin Javier Linares

BELO HORIZONTE  
2021

## AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente ao meu orientador Prof. Me. Fernando Joaquin Javier Linares pelos anos de aprendizados em minha formação no Teatro Universitário da UFMG e por sua dedicada orientação neste artigo.

Agradeço ao Prof. Dr. Rogério Lopes da Silva Paulino por sua grande amizade, ensinamentos e por acreditar em meu trabalho como artista.

Agradeço à Profª. Dra. Maria Beatriz Braga Mendonça, a Bya, por seus compartilhamentos ao longo da minha formação no curso de graduação em teatro da UFMG.

Agradeço ao Prof. Me. Daniel Marcos Pereira Mendes (Daniel Ducato) por ter aceitado o meu convite para participar do meu TCC como examinador suplente.

Agradeço ao meu parceiro de vida, Dê Jota, por trilhar comigo o caminho do teatro e sermos felizes por isso. Obrigado pela escuta, pelo amor e por ser meu companheiro de ofício.

Agradeço aos meus pais, Cimara e Wagner, por serem minhas referências de vida e por sempre estarem juntos de mim, acreditando em minhas escolhas e acompanhando meus percursos. Agradeço a minha irmã, Luciana, pela leitura do artigo, pelo carinho, pela alegria e por sua presença na minha vida.

Agradeço ao meu parceiro de cena, Thalis, por participar do trabalho prático e por fazer parte desse ciclo. Agradeço também à Mariana Nolaço, pela contribuição na feitura das fôrmas em gesso.

Agradeço ao Gustavo Koncht, que realizou todo o trabalho de direção de fotografia e edições do trabalho prático “Desperte!”. Agradeço à Larissa Bocchino pela transcrição para língua inglesa do resumo.

Agradeço as minhas mestras e mestres do curso de graduação em Teatro da UFMG e do curso técnico do Teatro Universitário da UFMG, por me formarem.

## RESUMO

O artigo aborda três etapas que formam um treinamento para o ator vestir uma *máscara expressiva inteira*, com ênfase nos exercícios que auxiliaram diretamente o ator/orientando, para iniciar a criação de um trabalho teatral prático. Ao apresentar os exercícios organizados num breve sistema codificado de treinamento de atores, que permite atingir um estado psicofísico inicial para o uso da máscara teatral, aprendidos com o Professor Mestre Fernando Linares, analiso e elucido a contribuição desses experimentos, por mim realizados, durante a criação do trabalho artístico em questão. Como resultado, podemos concluir que, a particularidade desse *treinamento psicofísico*, promoveu a criação de uma técnica pessoal capaz de estabelecer uma importante função de prontidão psicofísica para a construção de uma obra cênica.

**Palavras-chave:** Treinamento Psicofísico. Máscara Expressiva Inteira. Técnica Pessoal. Ator. Teatro.

## ABSTRACT

The goal of this article is to present three stages that create a training for the actor to wear an *entire expressive mask*, with emphasis on the exercises that directly helps the actor/mentor, to start the creation of a practical theatrical work. By presenting the exercises organized in a brief coded system of actor's training, which allows to reach an initial psychophysical state for the use of the theatrical mask, learned from Professor Mestre Fernando Linares, I analyze and explain the participation of the experiments, realized by me, during the creation of the artwork in question. As a result, we can conclude that, the particularity of this *psychophysical training* promotes the creation of a personal technique capable of establishing an important function of psychophysical readiness for the construction of a scenic work.

**Keywords:** Psychophysical Training. Entire Expressive Mask. Personal Technique. Actor. Theater.

## LISTAS DE FIGURAS

<b>FIGURA 1</b> – Intervenção teatral com <i>meias máscaras expressivas</i> do projeto de pesquisa A Máscara como segunda natureza do ator na Feira Brasileira de Colégios de Aplicação e Escolas Técnicas (FEBRAT/UFMG) em 2019. Foto de Alex Mariano.	8
<b>FIGURA 2</b> – Fôrma positiva em gesso retirada do molde negativo do rosto do diretor Dê Jota com assessoria de Mariana Nolaço. Foto de Dê Jota.	15
<b>FIGURA 3</b> – A atriz e mascareira Mariana Nolaço desmoldando a fôrma positiva em gesso retirada do molde negativo do rosto do ator Lucas Prado. Foto de Dê Jota.	15
<b>FIGURA 4</b> – <i>Máscaras expressivas inteiras</i> finalizadas. Foto de Dê Jota	21

## **SUMÁRIO**

<b>1 APRESENTAÇÃO DA MINHA TRAJETÓRIA COM A MÁSCARA TEATRAL.....</b>	<b>6</b>
<b>2 SOBRE ‘DESPERTE!’.....</b>	<b>11</b>
<b>3 TREINAMENTO PSICOFÍSICO.....</b>	<b>16</b>
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>19</b>
<b>5 REFERÊNCIAS.....</b>	<b>22</b>

## 1 APRESENTAÇÃO DA MINHA TRAJETÓRIA COM A MÁSCARA TEATRAL

Sou ator formado pelo curso técnico de formação de atores pelo Teatro Universitário da UFMG (instituição vinculada à EBAP - Escola de Educação Básica e Profissional da UFMG) e atualmente graduando em bacharel em Teatro pela Escola de Belas Artes da UFMG. A minha pesquisa trata do treinamento prévio direcionado para a utilização de *máscaras expressivas inteiras*, a fim de viabilizar a criação do trabalho cênico coletivo “*Desperte!*”, que é meu objeto de defesa, em conjunto com a escrita deste artigo científico orientado pelo Professor Mestre Fernando Linares<sup>1</sup>. A seguir formulo algumas elaborações, além de falar das importantes experiências que tive em meus encontros com o referido professor no Teatro Universitário da UFMG, durante a minha formação técnica de três anos como ator e também como ator-pesquisador em seu projeto de pesquisa.

Em minha participação no projeto de pesquisa A máscara como segunda natureza do ator<sup>2</sup>, pude explorar uma *meia máscara expressiva* que tive contato ao longo da minha formação técnica. O *tipo*<sup>3</sup> que pesquisei e aprofundei, se chama Gladstone<sup>4</sup>, que é um arquétipo do sertanejo, tem personalidade forte e um vocabulário arisco, ao mesmo tempo em que, correlaciona as pessoas que conhece com os animais que cria em sua fazenda. Ou seja, o universo dele especificamente é tratar das rotinas da fazenda: criar gado, roçar o mato, plantar, cuidar de cavalo e de outros quadrúpedes. A descoberta desse *tipo* foi algo desafiador para o meu trabalho de atuação. A máscara teatral, a meu ver, é apenas um objeto inanimado sem ter sido antes despertada por uma atriz ou um ator. Por vezes, mesmo após a reunião de variados elementos (pesquisa,

<sup>1</sup> Mestre em Artes Cênicas (2010) e Licenciado em Desenho e Plástica (1995) pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Professor da Universidade Federal de Minas Gerais, onde leciona a disciplina de Interpretação, no Teatro Universitário da Universidade Federal de Minas Gerais desde 1987.

<sup>2</sup> O projeto de pesquisa A máscara como segunda natureza do ator surgiu no ano de 2017 com o intuito de realizar um trabalho de pesquisa de atuação com máscaras teatrais com alunos e ex-alunos, que já tiveram iniciação à máscara, abordando um dos tipos teatrais já trabalhado no curso regular do Teatro Universitário da UFMG. No mesmo ano em que foi criado (2017), o projeto de pesquisa recebeu um prêmio de Relevância Acadêmica de Iniciação Científica Júnior na Semana do Conhecimento da UFMG.

<sup>3</sup> Personagem convencional que possui características físicas, fisiológicas ou morais comuns conhecidas de antemão pelo público (Fonte: Dicionário de Teatro - Patrice Pavis).

<sup>4</sup> É importante dizer que a *meia máscara expressiva* citada não está presente no trabalho em questão, de toda forma, a experiência que tive com ela em minha formação técnica e dentro do projeto de pesquisa foi, é e continua sendo fundamental para o meu trabalho de atuação com máscaras. Já que, através dela e de toda a pesquisa que realizei em conjunto com o professor Fernando Linares e as(os) demais integrantes do projeto, pude me aperfeiçoar enquanto ator-pesquisador.

treinamentos, corpo, voz, objetos cênicos, figurino, etc) para dar vida a uma máscara, tenho a sensação que ela necessita de uma constante atualização ou renovação ao longo do tempo. Digo isso uma vez que o corpo do Gladstone não é completamente o mesmo quando inicialmente construí o seu eixo<sup>5</sup>, pois, foram acontecendo mudanças ao longo da minha atuação aprofundada dentro do projeto de pesquisa. Apesar disso, a essência da máscara permanece, assim como a sua voz, o seu figurino e seus objetos cênicos. É importante dizer da relevância de se estabelecer com solidez uma máscara, já que outros artistas a terão como referência e poderão experimentar os elementos encontrados previamente por um pesquisador que se debruçou nessa investigação. Vale dizer também, que já experimentei o que funciona e o que também não funciona com essa máscara, estabelecendo a comprovação dessa expressividade apresentando-a a diferenciados públicos. Me valho de pesquisas de eixo, movimentação da cabeça, voz, figurino, objetos cênicos, estados de espírito<sup>6</sup>, estados físicos<sup>7</sup> e trabalhos teóricos para a criação de um *tipo*. É mesmo estimulante criar algo novo, contudo, é também extremamente laborioso e pode-se estabelecer uma espécie de responsabilidade entre criador e criatura. A visualidade da máscara quando estamos com ela em mãos já diz muita coisa e nos evidencia pela imagem um caminho a ser seguido, de acordo com Ariane Mnouchkine<sup>8</sup>, “(...) O ator deve se colocar a seu serviço. A máscara, quando mal utilizada, rapidamente trai você. Cabe ao ator consentir, ceder à máscara, pois ela jamais cederá” (Mnouchkine, apud ALBERTI; PIZZI; 2013, p. 4). Para o ator que veste a máscara, existe o intuito de apresentar um trabalho concreto para àquelas(es) que irão assistir.

---

<sup>5</sup> Quando me refiro ao eixo de uma máscara, seja ela qual for, indico as relações criadas entre cada parte do tronco acrescido de outras alterações que completam o corpo da máscara. Segundo Burnier, “Decroux dividiu a coluna vertebral, que ele chamou de *tronco*, em partes e trabalhou a independência e autonomia do movimento de cada parte, que ele denominou *órgãos de expressão*, que são: cabeça, pescoço, peito, cintura, bacia e pernas-peso” (BURNIER, 2001, p. 70). Por exemplo, o Gladstone possui em seu eixo, cinco principais alterações corporais mais o posicionamento da mandíbula, dos pés e dos braços. Para eu conseguir fazer o seu corpo necessito ter o pescoço que se desloca para frente mantendo a cabeça na linha do horizonte, o peito em formato convexo, as cristas ilíacas descem um pouco fazendo a cintura avançar provocando um leve arco na região das costas, os joelhos flexionados e as alterações seguintes: a mandíbula aberta mostrando os dentes de baixo, os pés abertos apontados para as diagonais e os braços arqueados.

<sup>6</sup> Alegria, animação, tristeza, depressão, coragem, heroísmo, medo, pavor, raiva, ira, amor, paixão, etc.

<sup>7</sup> Ansiedade, cansaço, frustração, preocupação, desânimo, tranquilidade, contentamento, orgulho, etc.

<sup>8</sup> Ariane Mnouchkine (Boulogne-Billancourt, 3 de março de 1939) é diretora de teatro e cinema francesa, de renome mundial, fundadora do Théâtre du Soleil em Paris (1964), coletivo teatral que se instala na Cartoucherie de Vincennes em 1970.

**Figura 1** – Intervenção teatral com *meias máscaras expressivas* do projeto de pesquisa A Máscara como segunda natureza do ator na Feira Brasileira de Colégios de Aplicação e Escolas Técnicas (FEBRAT/UFMG) em 2019. Foto de Alex Mariano.



Da esquerda para direita temos os seguintes *tipos* e os atores e atrizes integrantes do projeto de pesquisa: Gladstone (Lucas Prado), Frederico Alcântara (Rafael Bottaro), Florzinha (Helena Marques), Bernardão (Alessandra Alixandrino) e Andrézinho (Fabiana Santtana).

No ano de 2015 tive o primeiro contato com as máscaras teatrais no Teatro Universitário da UFMG, curso técnico de formação de ator com duração de três anos. Entre as disciplinas de interpretação que existem na escola, duas peculiarmente me despertaram a atenção. Nas duas disciplinas ministradas pelo professor Fernando Linares, os alunos e alunas tiveram a oportunidade de experimentar o ato de se mascarar através de algumas etapas. Ao longo dos encontros, tivemos uma série de etapas a serem seguidas antes de chegarmos por fim na *meia máscara expressiva*. Previamente em nossas aulas, fazíamos alguns *treinamentos psicofísicos*<sup>9</sup> tendo como perspectiva de calçar a primeira das máscaras, a *máscara neutra*<sup>10</sup>. Essa máscara propõe uma

<sup>9</sup> Treinamentos realizados previamente para potencializar o trabalho de atuação com máscaras teatrais.

<sup>10</sup> Nesse processo de mascaramentos com o professor mencionado, partimos da *máscara neutra* como a primeira máscara a ser utilizada com a finalidade puramente didática, isto é, para uso pedagógico. De acordo com Fernando Linares, “(...) a máscara neutra (...) é introduzida no Ocidente e chamada de máscara nobre por Jacques Copeau e, posteriormente, aperfeiçoada por Jacques Lecoq e Amleto Sartori”

neutralidade do corpo, visto que nós carregamos nossas histórias corporais e também nossas posturas recorrentes ao longo da vida. A ideia é tentar se aproximar de um corpo universal, sem nenhuma expressão, buscando a neutralidade absoluta, pois segundo Felisberto Sabino da Costa<sup>11</sup>, “na medida em que ele a põe sobre o seu rosto um outro, imediatamente, deixa de ser ele, enquanto uma identidade fisicamente falando (...) Eis o paradoxo: o ator esconde-se para se mostrar” (COSTA, 2018, p. 32). Essa máscara especificamente é fundamental para todas as outras máscaras que virão em sequência, por ser uma máscara de base, ela dedica-se a estabelecer ao ator uma sustentação de energia pautada na contenção e no esvaziamento de si, despertando nele uma presença cênica que poderá ser utilizada nas máscaras posteriores. Na *máscara neutra* não existe uma camada que remeta ou identifique um *tipo*, não é permitido o uso da fala pelo ator ou atriz e inclusive em sua anatomia não existe uma expressão capaz de apresentar características como o seu *status*<sup>12</sup> e estados de espírito. Para vestir essa máscara, realizávamos exercícios de alterações do nosso equilíbrio cotidiano, ativação da musculatura dos olhos, aplicação de contra movimentos, tensões corporais criadas de forma física e mental, qualidades de intensidade em todas as nossas ações, corpo com um tônus extracotidiano, isto é, conforme Fernando Linares aponta “(...) Assim, o ator atinge um estado de prontidão física que cria um efeito dilatador do seu corpo que atrai e sustenta a atenção do observador, mesmo antes que ele realize qualquer ação física” (LINARES, 2011, p. 12-13). A preparação corporal prévia é essencial para o alcance de uma energia física necessária para o uso da *máscara neutra*.

Logo após, iniciamos a pesquisa com a *máscara larvária*<sup>13</sup> que é um objeto que causa uma condição de estranheza visual, já que a maior parte das vezes (dependendo da confecção do mascareiro ou da mascareira), os orifícios dos olhos da máscara são bem pequenos para se enxergar. As *máscaras larvárias* em si possuem uma proporção de tamanho muito maior, cobrindo completamente o rosto e às vezes ultrapassando a cabeça e o queixo, contrastando por exemplo, com a *máscara neutra* e outras máscaras,

---

(LINARES, 2011, p. 13). É importante salientar, que a *máscara neutra* é difundida dentro da escola *École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq* em Paris.

<sup>11</sup> Ator-bonequeiro, dramaturgo, doutor em teatro e professor de teatro de animação na Universidade de São Paulo (USP).

<sup>12</sup> O status é um termo da improvisação teatral utilizado por Keith Johnstone, que “(...) é uma linha direta no que diz respeito a relacionamentos. Estamos usando status o tempo todo, e intensificá-lo ou "bagunçá-lo" pode revelar um tipo de interação humana dramática e fascinante” (JOHNSTONE, 2017, p. 19). Podemos ter como exemplo, a hierarquia de mestre e servo.

<sup>13</sup> Segundo o professor Fernando Linares, “A experiência com as máscaras larvárias pode ser considerada como a saída de uma variedade de casulos, na qual o estudante se torna, ao experimentar cada nova máscara, uma larva que se lançará na descoberta do mundo” (LINARES, 2011, p. 123).

no que tange a escultura do objeto. Elas proporcionam uma animalização do corpo, ainda assim, esse tipo de máscara não apresenta somente signos animalescos, pois, existem também confecções desse objeto que remetem a morfologia humana. Essas máscaras permitem ao portador experimentações significantes revelando muito evidentemente os seus respectivos *status*, estados de espírito, estados físicos e nos possibilitam experimentar a curiosidade de um corpo que jamais teve acesso ao mundo, assim como acontece com a *máscara neutra*, tudo é inédito e provoca um desejo forte de exploração do espaço onde se encontram. Cada ação realizada com essa máscara é vivenciada em sua completude, isto é, a novidade se apresenta intensamente ao portador da máscara, estimulando uma experimentação do momento presente sem ansiedades. Por se tratarem de *máscaras inteiras*, ainda não é permitido ao ator ou atriz que utilize a sua voz, reivindicando mais uma vez a sustentação de uma energia corporal, uma percepção ampliada do que está em volta e uma ativação dos outros sentidos do corpo além da visão (tendo em vista a dificuldade de se enxergar com a máscara).

Posteriormente, continuávamos com a *máscara expressiva inteira*<sup>14</sup> que já nos traz elementos fisionômicos mais concisos, como o *status* daquela máscara (aperfeiçoando o trabalho realizado anteriormente na fase da *máscara larvária*), sua idade, seu contexto social, seu estado de espírito, estado físico e sustentação da energia. Essa máscara também faz parte da categoria das máscaras de base, que preparam o terreno do ator para a utilização final com a *meia máscara expressiva*, que citarei mais adiante. Como nas *máscaras larvárias*, estas máscaras também proporcionam uma visão limitada, pois o ator enxerga por frestas debaixo dos olhos pintados ou por pequenos orifícios nas narinas da máscara. Vários desses objetos têm em sua escultura um estado de espírito fixo, por exemplo: o entalhe de certa máscara com uma expressão de alegria ou tristeza pode ser um desafio para o ator ao vestí-la, exigindo um reconhecimento de ir ao encontro do estado de espírito que aquela máscara solicita. O trabalho do ator se inicia justamente no momento anterior da vestimenta do objeto em si, como Fernando Linares indica “(...) O estudante/ator tem que dar a ilusão de que os olhos pintados da máscara enxergam verdadeiramente. Deve dedicar um tempo para conhecer a máscara, antes de calçá-la no rosto” (LINARES, 2011, p. 162). A cada elemento criado pelo ator na etapa de reconhecimento da máscara, mais camadas são aplicadas naquele *tipo*. Essas máscaras se enquadram também na não utilização da fala

<sup>14</sup> Geralmente são máscaras que apresentam feições humanas e escondem inteiramente o rosto do ator ou da atriz.

por parte do ator ou da atriz, já que ainda ocultam totalmente o rosto, demandando novamente uma percepção espacial do *tipo*. O corpo do ator deve se colocar a serviço da máscara, recorrendo mais uma vez, a uma energia necessária para criar uma vivacidade cênica de frente a uma platéia.

Finalizamos as etapas de mascaramentos, com as *meias máscaras expressivas*<sup>15</sup> que escondem a parte superior do rosto, deixando à mostra o maxilar do ator ou da atriz, promovendo assim a fala. Inicia-se nessa fase, uma experimentação e investigação das qualidades sonoras da máscara (altura, duração, intensidade e timbre<sup>16</sup>), procurando estabelecer um encaixe entre o corpo, a voz e a face do objeto. Por exemplo, o registro vocal do Gladstone é delineado da seguinte forma: altura (grave), duração (longa), intensidade (forte) e timbre (baixo). Essa experimentação vocal é realizada de forma estritamente pessoal, buscando as possibilidades sonoras daquele ser. Cabe ao ator estudar minuciosamente a estrutura da sua máscara, localizando as qualidades de sua anatomia<sup>17</sup>, ao mesmo tempo em que deverá desenvolver um *tipo* por meio das *construções do eixo*, registro vocal, respiração, figurino, objetos cênicos, atitudes principais, gestos recorrentes, possuir referências textuais e audiovisuais, profissão, idade, *status* e muitas outras camadas possíveis para a criação e sustentação de uma energia para o *tipo*.

## 2 SOBRE ‘DESPERTE!’

A Universidade Federal de Minas Gerais em março de 2020, teve suas atividades acadêmicas (graduação e pós-graduação) presenciais suspensas por conta da pandemia causada pela COVID-19. Apenas no mês de agosto do mesmo ano, conseguimos retomar as aulas, porém, agora através do ensino remoto emergencial (ERE) discentes e docentes tiveram que se adaptar a uma nova realidade de formação e ensino. Aos alunos matriculados na disciplina Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) do Bacharelado em Teatro – 2020/2, atingidos pelo período de pandemia da doença COVID-19, foi

<sup>15</sup> Essas máscaras cobrem a parte superior do rosto, já evidenciam uma personalidade, apontam pelas linhas fisionômicas um corpo e uma voz específica para o ator.

<sup>16</sup> Altura é um termo utilizado para definir se uma voz é aguda ou grave. Duração é o tempo de produção do som da voz ser mais longa ou mais curta. Intensidade é a propriedade da voz ser mais forte ou mais fraca. Timbre é a qualidade da voz, que permite reconhecer a sua origem, pois, cada pessoa possui a sua identidade vocal quando canta ou fala.

<sup>17</sup> De que material é feita a máscara (madeira, papel, tecido, couro, etc)? Ela é mais ou menos assimétrica? Como é a caixa de ressonância quando você fala na máscara? Qual a idade daquele *tipo*?

informado que para obtenção de seus respectivos títulos, poderiam optar pela feitura de um trabalho teórico-prático ou de um trabalho teórico. Optei nessa ocasião pelo trabalho teórico-prático, onde além da escrita deste artigo científico, deveria criar um trabalho prático gravado de atuação em formato audiovisual ou ao vivo, de caráter inédito e com uma duração mínima de quinze minutos e máxima de trinta minutos. Tendo em vista todas as questões trazidas por uma doença que ainda nos assola neste ano de 2021, foi nos informado também que o colegiado de curso de graduação em teatro não estava em condições de fornecer nenhum equipamento, espaço físico ou profissional técnico para auxiliar na elaboração do trabalho prático do(a) estudante, devido ao isolamento social. Portanto, o que poderão visualizar do trabalho prático, faz parte dos esforços e crenças teatrais de um aluno de teatro em quarentena.

Para realizar a parte teórica da pesquisa utilizei como procedimento metodológico a revisão de literatura, por meio da qual busquei os textos teóricos que tinham como mote de pesquisa as preparações do ator para o uso da máscara teatral, e dessa investigação, fiz um estudo de caso do processo de criação do trabalho cênico coletivo '*Desperte!*', por meio de uma observação crítica participativa e registros em diários de bordo. Vale ressaltar que o elenco e a direção da parte prática do trabalho tiveram contato direto com a máscara teatral dentro das aulas do Teatro Universitário da UFMG, inclusive, o ator Thalis Vilas Dama, já integrou o projeto de pesquisa do professor referenciado em seu ano de criação (2017).

Em setembro de 2020 iniciei os trabalhos de pré-produção para a montagem do trabalho cênico coletivo '*Desperte!*'. A minha primeira ação estratégica para a criação do trabalho artístico, foi a busca por arrecadação de verbas para viabilizar a proposta. Neste mesmo mês citado acima, tive conhecimento de uma chamada interna da Escola de Belas Artes da UFMG, que propunha um valor de R\$500,00 (quinhentos reais) como auxílio financeiro para projetos escritos por alunos da EBA/UFMG regularmente matriculados. Realizei a inscrição do meu projeto de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) e fui contemplado na chamada intitulada '*Chamada Interna EBA 01/2020 - Concessão de Auxílio Financeiro ao Estudante para Apoio à Realização de Projetos Acadêmicos*'. É válido ressaltar a relevância de chamadas como essas que permitem aos estudantes executarem os seus projetos com o mínimo de recursos financeiros. O ano de 2020 sem dúvidas foi um ano extremamente atípico, tendo em vista as situações pandêmicas provocadas pela doença COVID-19.

O auxílio financeiro citado acima, assegurou a compra de materiais e ferramentas para a confecção das *máscaras expressivas inteiras* utilizadas em ‘Desperte!’, que foi dirigido por Dê Jota e atuado por Lucas Prado e Thalis Vilas Dama, todos ex-estudantes formados pelo Teatro Universitário da UFMG. Realizamos encontros semanais para alinhamentos da produção do trabalho, já que nós três dividimos a mesma moradia e por questões facilitadoras de logística. As fôrmas positivas em gesso retirada de moldes negativos dos rostos dos atores foram feitos em parceria com a atriz e mascareira, Mariana Nolaço. As *máscaras expressivas inteiras* foram confeccionadas pelos próprios atores em um trabalho colaborativo com a direção.

Criamos em coletivo um roteiro de ações dramatúrgicas<sup>18</sup>, a partir de perguntas que foram respondidas pelos atores após a confecção de suas máscaras. Dessas respostas estabelecemos que as personagens mascaradas teriam uma relação de convívio entre si, dividindo um mesmo espaço, em um contexto de pandemia e tendo um papel de parentesco entre pai adotivo e filho adotado. A máscara confeccionada pelo ator Thalis Vilas Dama foi batizada com o nome de Pedro, ela tem por volta de vinte a vinte e cinco anos, tem o hábito de acordar e escutar música pelo fone de ouvido, é skatista, além de ser despojado e ter uma imaginação fértil. A máscara confeccionada por mim foi batizada com o nome de Lauro<sup>19</sup>, possui uma idade entre quarenta e cinquenta anos, tem o hábito de acordar cedo todos os dias, gosta e cuida de suas plantas, transmite afeto por quase tudo que faz e realiza as suas tarefas domésticas. Os figurinos e objetos cênicos das personagens foram pensados a partir da criação de suas características fisionômicas, de idade e personalidade. O *tipo*, Pedro, tem como predominância de cores em seu figurino o preto e o vermelho, além de utilizar tênis, mochila, *skate longboard*<sup>20</sup>, touca de crochê e uma peruca cacheada. Já o *tipo*, Lauro, tem em seu figurino cores mais próximas do cinza e do verde, além disso, anda de pés descalços, vive com o cabelo embarçado, às vezes lê um livro, toca um violão e molha as suas

---

<sup>18</sup> Esse roteiro de ações dramatúrgicas foi criado a partir das seguintes perguntas: **a)** O que essas máscaras fazem no dia a dia? **b)** Elas têm algum *hobby*? **c)** Possuem um bom relacionamento entre si? **d)** Realizam atividades em conjunto? **e)** Como é a casa dessas máscaras? **f)** Quais cômodos da casa elas ocupam? **g)** Elas eventualmente saem de casa?

<sup>19</sup> O *tipo*, Lauro, possui em seu eixo, duas principais alterações corporais mais a postura característica dos ombros, braços e pés. Sendo elas: o pescoço se desloca para frente mantendo a cabeça na linha do horizonte, o peito permanece alinhado com a cintura e a bacia e os joelhos levemente flexionados. Finalmente há um pequeno levantar de ombros, sendo que, os pés e braços permanecem sem alterações particulares.

<sup>20</sup> Longboards são skateboards mais longos e fáceis de manobrar do que outras pranchas. São skates com plataforma rígida e maior e rodas macias para garantir boa aderência e velocidade. (Fonte: <https://souesportista.decathlon.com.br/modalidades-de-skate/>)

plantas no jardim.

Dario Fo<sup>21</sup> indica que a busca da expressividade e da ativação corporal é extremamente necessária para a máscara de fato funcionar, pois, “Com a máscara sobre o rosto você deve forçar toda a expressão sobre o corpo, costas, pescoço, mandíbula, braços, busto, pernas, pés e mãos. A máscara não vive por si mesma” (FO, Dario, apud ALBERTI; PIZZI; 2013, p. 4). Como o meu objeto de pesquisa é o treinamento prévio do ator para o uso de máscaras teatrais, retornoi de forma individual com as três etapas (que explico no tópico três) que formam um treinamento para alcançar uma energia extracotidiana, explorando as vivências do corpo e rememorando todo o trabalho exigido para vestir uma máscara.

A partir desse momento realizamos as ações do roteiro que definimos anteriormente e comecei a realizar pontos de comparação entre ambas as máscaras, percebendo que as frestas debaixo dos olhos pintados do *tipo*, Pedro (por conta da confecção da máscara) proporcionavam uma visão ampla para o ator, Thalis Vilas Dama. Isto significa que ele enxergava mais, oferecendo uma dinâmica corporal diferenciada, ou seja, o ator conseguia se movimentar com um andamento rápido, típico da juventude de Pedro. Os pequenos orifícios no meio dos olhos pintados do *tipo*, Lauro (também por conta da confecção) determinavam uma visão mais reduzida, exigindo de mim uma potencialização do olhar e por vezes provocando em mim um caminhar mais próximo de um andamento médio ou lento.

Por se tratar de um trabalho audiovisual com *máscaras expressivas inteiras*, tínhamos um desafio em transmitir para o espectador as relações criadas entre essas personagens, por meio do silêncio e da maximização corporal, já que este tipo de objeto oculta completamente o rosto do ator, o que requer uma atuação pautada não pela fala e sim pela necessidade de ampliação dos movimentos. Todas as cenas gravadas evidenciam o cotidiano conflituoso e também harmonioso de um pai e um filho em isolamento social. É interessante pontuar também que neste trabalho, nós inserimos mais duas *máscaras expressivas inteiras* que foram confeccionadas pelo diretor, Dê Jota, em nosso processo criativo. Elas foram produzidas com o intuito de assumirem a importante função de um alívio cômico no trabalho e fazem aparições apenas nos momentos em que Lauro e Pedro assistem televisão. A direção de fotografia, seguidas

---

<sup>21</sup> Dario Luigi Angelo Fo foi um escritor, dramaturgo e comediante italiano.

da edição audiovisual ficou a cargo do profissional do cinema Gustavo Koncht, que realizou todo o trabalho de gravação com o elenco e direção. Os encontros presenciais aconteceram entre o mês de dezembro de 2020 e os meses de janeiro, fevereiro e março de 2021, encerrando com a exibição do vídeo gravado em formato audiovisual aberto à banca examinadora e ao público, tendo como plataforma escolhida para a exibição, o YouTube.



É importante ressaltar o interesse de algumas pessoas, assim como eu, de querer investigar um objeto que é tão antigo no âmbito do teatro, uma vez que a máscara tem sua origem e utilização muito antes do teatro como o conhecemos. Pode-se dizer que suas primeiras aparições surgiram nas manifestações ritualísticas. As máscaras atravessaram o tempo e as modificações estéticas, visto que são usadas não só no teatro, mas, também no carnaval<sup>22</sup>, no circo<sup>23</sup>, nas culturas populares do mundo e do Brasil<sup>24</sup>,

<sup>22</sup> As máscaras são objetos muito utilizados no carnaval. Presentes por exemplo, nos blocos carnavalescos do Brasil, no carnaval de Veneza (Itália), no carnaval de Basel (Suíça) dentre outros países.

<sup>23</sup> Considerando neste caso, o nariz de palhaço como a menor máscara do mundo.

<sup>24</sup> Alguns exemplos de mascaramentos em culturas populares do Brasil e do mundo: Folias de Reis, Bate Bolas, Caretas de Acupe, Caretas do Mingau, Cavalhadas, Maracatu Rural, Zambiapungas, Festa do Boi de Quatro Pernas, Caretos, Matrafonas, O Grande Teatro de Paucartambo, etc (Fonte: Anotações em diários de bordo após o contato com a pesquisa do Prof. Dr. Rogério Lopes e também dentro da disciplina

na arquitetura<sup>25</sup> e em muitos outros movimentos culturais. Suas contribuições nos campos das artes cênicas, da dramaturgia, da história da arte e da performance são extremamente valiosas e anseio que essas pesquisas sejam cada vez mais aprofundadas e difundidas nos âmbitos acadêmico e artístico.

### 3 TREINAMENTO PSICOFÍSICO

Estes estudos foram assimilados durante a minha participação e formação nas disciplinas e projeto de pesquisa ministrado pelo professor Fernando Linares no Teatro Universitário da UFMG entre os anos de 2015 a 2020. Como foi dito anteriormente, verifiquei que essas experiências *pré-expressivas*, ocasionam ao ator uma série de competências para finalmente vestir a *máscara expressiva inteira* e realizar o seu trabalho de atuação, aproximando-se do que Burnier chamaria de “(...) técnica pessoal (...) que tem a importante função de contrapeso entre o rigor e o improviso” (BURNIER, 2001, p. 28). Uma vez que esses estudos já foram efetuados por mim no processo criativo, organizei nessa seção, breves explicações didáticas das três etapas que formam um *treinamento psicofísico*, conforme segue abaixo:

- Inicio o meu trabalho prévio corporal com a *dança dos ventos*, que é um treinamento utilizado pelo Grupo Lume (Laboratório UNICAMP de Movimento e Expressão), que segundo a atriz integrante do grupo, Raquel Scotti Hirson, “(...) foi criada por uma atriz do Odin Teatret da Dinamarca, Iben Nagel Rasmussen, juntamente com dez atores (...) Dentre eles está um dos atores fundadores do LUME, Carlos Simioni” (HIRSON, 2012, p. 92). Essa dança fundamenta-se em uma espécie de valsa com pequenos saltos. A valsa é conhecida por possuir um compasso ternário, sendo caracterizada por ter três tempos, sendo o primeiro tempo com uma intensidade forte e os dois seguintes com intensidade fraca. O andamento da *dança dos ventos* possui três tempos (‘1’, ‘2’, ‘3’) que são interiozados pelo ator enquanto se movimenta pelo espaço. Ao mesmo tempo que essa movimentação acontece, canta-se no meu caso, um trecho da música Juriti do grupo musical brasiliense Liga Tripa (que aprendi com a atriz Laís Azzi Cioletti<sup>26</sup>)

---

Tópicos em Teatro A – TQ – Use Máscara da Profª. Drª Bya Braga na UFMG.

<sup>25</sup> O escultor e italiano Donato Sartori, trabalha com a ideia de mascaramento urbano em suas obras e já realizou intervenções de mascaramentos em edifícios arquitetônicos em países como: Dinamarca, Espanha, França, Itália e Portugal.

<sup>26</sup> Atriz formada no Teatro Universitário da UFMG e também integrante do projeto de pesquisa referido anteriormente. Teve contato com a canção citada, em uma oficina que participou com o Grupo Lume e

tendo como compositores Aldo Justo e Paulo Tovar:

♪ **Meu coração tem um desejo imenso (2x)**

**De ver o dia nascer pelo avesso (2x)**

**Meu coração, mão de pilão (2x)**

**Tem o jeito do avoar (2x) ♪**

Este trecho da canção é entoado como pergunta e resposta, isto é, o ator canta e repete o mesmo verso. Essa dinâmica se dá durante toda a canção, enquanto a *dança dos ventos* é realizada. Percebo que este exercício propicia rapidamente um ativamento de energia corporal e exige do ator um preparo físico para cantar e dançar simultaneamente. Na explicação de Burnier:

A dança dos ventos é fundamental, pois é uma maneira de desenvolver a fluidez da energia, da qual, por sua vez, depende a organicidade do ator. Apoando-se no passo ternário da dança dos ventos, o ator pode realizar todo o tipo de variações: passos largos, curtos, rápidos, lentos, mudanças de ritmo, etc. A dança dos ventos é uma maneira de converter a respiração – concretamente a expiração – em uma fonte de energia. Normalmente, a expiração é um momento de relaxamento no qual nos esvaziamos de energia. (BURNIER, Luis Otavio, 2001, p. 131)

- Em seguida ao exercício da *dança dos ventos*, realizei o que nomeei de *expansão corporal* e que consiste em caminhar pelo espaço criando uma série de imagens mentais que são interiorizadas no corpo do ator. Essas imagens mentais têm suas origens na *dança japonesa butoh* que, segundo Burnier, foram difundidas por Natsu Nakajima<sup>27</sup> em sua vinda para Campinas no ano de 1991 para trabalhar com o Grupo Lume durante um mês inteiro. Segundo Burnier, “Natsu trabalhou conosco uma série de noções básicas do butô, como, por exemplo: *o terceiro olho, o fantasma, os pés que saboreiam o chão, imagens, relação sensação-ação, koshi, jo-ha-kyu, ma* e diferentes andares do teatro oriental” (BURNIER, 2001, p. 148). Nas minhas vivências como aluno e no projeto de pesquisa em que participei como ator-pesquisador, utilizávamos as seguintes imagens: um grande cocar que ornamenta a cabeça (articulando a cervical), cachoeiras que saem pelos olhos e ao mesmo que saem também derramam para dentro do corpo

---

compartilhou sua experiência com os demais integrantes do projeto de pesquisa. É válido dizer que existem variações das canções utilizadas pelo Grupo Lume na dança dos ventos, já que o professor Fernando Linares aprendeu uma outra canção em seu contato com o grupo.

<sup>27</sup> Natsu Nakajima foi discípula de Tatsumi Hijikata e trabalhou também com Kazuo Ohno. Hijikata foi o fundador da dança japonesa butô.

(desenvolvendo uma visão aberta e ampliada), asas grandes nascem das nossas costas (ampliando os espaços entre as escápulas), uma revoada de pássaros que saem pelo busto (expandindo imaginariamente a região do esterno), a sensação de estar em um lago com água na cintura (promovendo um caminhar mais denso) enquanto se conduz uma bola com o quadril (ativando o *koshi*<sup>28</sup>), grãos de areia que escorrem por cada falange dos dedos das mãos (estimulando a energia) e flores que nascem dos dedos dos pés a cada passo dado (propiciando um enraizamento dos pés). Esse exercício promove ao ator uma concentração de energia, deixando livre a criação das suas imagens mentais de forma pessoal. Conforme Burnier relata em seu contato com o exercício, “Natsu exigia uma grande precisão nas imagens mentais, o que acarretava uma maior precisão das ações físicas” (BURNIER, 2001, p. 149). Portanto, existe uma internalização de densidade corporal, visto que todos esses elementos acontecem ao mesmo tempo no corpo do ator.

- Após a execução da *expansão corporal*, entro no que chamo de *construções do eixo*. Compreendo particularmente, que cada máscara possui apenas um eixo, porém, ela proporciona relações corporais entre as partes, tendo em vista toda as estruturas físicas daquele *tipo*. Na fase de observação da máscara, o ator deve colocar em pauta alguns quesitos importantes como: seu *status social*, os traços mais determinantes de sua fisionomia, sua respiração, sua idade, seu peso, etc. Depois dessa observação, prepare-se para experimentar, encontrar e memorizar as alterações corporais do eixo de sua máscara. A construção deverá ser estudada tendo como base a cabeça, o pescoço, o peito, a cintura, a bacia e as pernas. De forma continuada e tendo encontrado o *corpo da máscara*, o ator se deslocará pelo espaço a fim de verificar as respectivas movimentações da mesma. Existe uma grande contribuição corporal dessas *construções do eixo* para quem os pratica antes de vestir a máscara, uma vez que, o ator poderá investigar o seu corpo na máscara, colocando-se a serviço daquele *tipo* e determinando uma expressividade. Portanto, se pensarmos em uma ordem sucessiva de aplicação dos exercícios que utilizei neste trabalho, ficaremos assim: **1º - a dança dos ventos; 2º - expansão corporal e 3º - construções do eixo.**

---

<sup>28</sup> De acordo com a explicação de Burnier, “*koshi* em japonês significa bacia. (...) Por *koshi*, eu me refiro a uma série de exercícios diferentes que visam trabalhar a força da bacia” (BURNIER, 2001, p. 114).

Luís Otávio Burnier<sup>29</sup> em seu livro *A arte de ator: Da técnica à representação* (2001) aborda de forma elaborada, sistemática e codificada uma variada gama de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator. Em alguns capítulos da obra podemos conferir menções do autor sobre o *treinamento técnico* do ator que se configura de duas formas:

(...) O treinamento técnico é abordado de duas maneiras. A primeira e mais conhecida entre nós é o aprendizado via imitação de técnicas corpóreas preestabelecidas, quando o ator aprende uma técnica já codificada ou então trabalha com um conjunto de elementos extraídos de técnicas diversas. A segunda, mais árdua, difícil e demorada, é o desenvolvimento de uma técnica própria e pessoal do ator, partindo-se da premissa de que em cada indivíduo existe um movimento natural, que pode ser o germe de uma técnica pessoal. (BURNIER, Luis Otávio, 2001, p. 27)

Essa maneira de trabalhar surge após o meu primeiro contato com as máscaras teatrais e são exercícios aprendidos em várias ocasiões e que foram incorporados como minhas técnicas pessoais fundamentalmente para uma representação teatral específica. Os resultados obtidos dessas práticas foram principalmente a concentração, a escuta aguçada e a presença cênica durante os desempenhos do trabalho.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sobre as experiências que tive com o meu parceiro de cena e a direção reconheço a disponibilidade de cada um deles em reunir esforços para produzirmos juntos um produto artístico realizado a partir de elementos fundamentais como a dedicação a pesquisa, a criação e confecção de máscaras, a dramaturgia coletiva e a improvisação. Ainda neste artigo, expus didaticamente três etapas de um *treinamento psicofísico*, que foram utilizados por mim durante o processo criativo. É válido dizer que esses treinamentos (*a dança dos ventos, expansão corporal e construções do eixo*) foram norteadores para o meu trabalho de ator, o que comprovou para mim a sua

<sup>29</sup> Além da carreira artística, Luís Otávio Burnier também se dedicou à pesquisa acadêmica. Formou-se em estudos teatrais na Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III (Institut d’Études Théâtrales), onde concluiu licenciatura e bacharelado e realizou seu mestrado; doutorou-se em comunicação e semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Foi docente, chefe de departamento e coordenador de graduação do Departamento de Artes Cênicas e, ainda, pesquisador e coordenador-geral do Lume – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, na Universidade Estadual de Campinas. Fez parte do conselho científico da International School of Theatre Anthropology (ISTA), como membro adviser, e traduziu para o português *Além das ilhas flutuantes*, de E. Barba (HUCITEC, UNICAMP), e *A arte secreta do ator – Dicionário de antropologia teatral*, de Nicola Savarese e E. Barba (HUCITEC, USP, UNICAMP). (2001, Orelha do livro – A arte de ator: Da técnica à representação).

aplicabilidade para que pudesse vestir a minha *máscara expressiva inteira* do trabalho prático. Apresentei também um pouco da minha trajetória acadêmica, focando no meu primeiro encontro com a máscara teatral em 2015, no curso técnico do Teatro Universitário da UFMG com o professor Fernando Linares, primeiramente como aluno em suas disciplinas e depois como ator-pesquisador em seu projeto de pesquisa.

Essa pesquisa me estimulou a cogitar posteriormente, na continuidade de um trabalho de atuação pautado nas *máscaras expressivas inteiras*, acreditando e reafirmando as potencialidades do corpo do ator e na sua capacidade de contar uma história, sem necessitar da voz falada. Acredito ainda que o processo criativo do trabalho prático me trouxe uma série de aprendizados, compreendendo determinados aspectos de uma situação pandêmica mundial, evidenciando as possibilidades de realizar um trabalho artístico em coletivo dentro de casa.

Estou muito satisfeito com os encontros possibilitados pela criação de '*Desperte!*', já que, me manter saudável mentalmente e focado para executar um trabalho teórico-prático também foi um desafio, tendo em vista diversas questões, como por exemplo, a minha motivação pessoal de iniciar um trabalho e conseguir finalizá-lo. O processo criativo me mobilizou para escrever este artigo que tem o intuito de compartilhar essas experiências profissionais e que me fez ter cada vez mais certeza da importância de um *treinamento psicofísico* prévio para uso das máscaras teatrais. Essa pesquisa não é uma porta que se fecha, pois almejo que em meus próximos trabalhos com máscaras teatrais, sejam de trocas artísticas tão frutíferas como aconteceram com este. A criação deste trabalho foi um alento dentro do caos que vivenciamos agora, chegar até aqui me fez recordar e valorizar todo o meu percurso no curso de graduação em Teatro da Escola de Belas Artes da UFMG. Um muito obrigado à universidade pública e aos encontros que ela me proporcionou.

**Figura 4** – Máscaras expressivas inteiras finalizadas. Foto de Dê Jota.



De baixo para cima vemos os *tipos* e os atores Pedro (Thalis Vilas Dama) com o seu skate longboard e Lauro (Lucas Prado).

## 5 REFERÊNCIAS

BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: Da técnica à representação*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.

COSTA, Felisberto Sabino da, (2018). *A máscara e a formação do ator*. Móin-Móin - Revista De Estudos Sobre Teatro De Formas Animadas, 1(01), 025-051. Disponível em: <<https://doi.org/10.5965/2595034701012005025>> Acesso em 10 jan 2021.

HIRSON, Raquel Scotti. *Lume e Anzu: um intercâmbio*. ILINX-Revista do LUME, v. 1, n. 1, 2012.

JOHNSTONE, Keith. *Guia para o Theatresports™ de Keith Johnstone*. 2017. 26 p. Orientação Mariana Lima Muniz; tradução de Cinara Diniz. Disponível em: <[https://www.impro.global/images/guides/TS\\_Guide\\_Portuguese.pdf](https://www.impro.global/images/guides/TS_Guide_Portuguese.pdf)> Acesso em 10 jan 2021.

LINARES, Fernando Joaquin Javier. *A máscara como segunda natureza do ator: O treinamento do ator como uma técnica em ação*. 2011. 183 p. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte.

MUSEU INTERNACIONAL DA MÁSCARA: *A arte mágica de Amleto e Donato Sartori* / curadoria Carmelo Alberti e Paola Piizzi; tradução de Maria Lourdes Rabetti. São Paulo: É Realizações, 2013.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo, SP: Editora Perspectiva, 512 p. 2008.

Skate Longboard – Disponível em:

<<https://souesportista.decathlon.com.br/modalidades-de-skate/>> Acesso em 25 fev 2021.