



# **CORPO-MÁSCARA:**

## considerações acerca do trabalho do ator e do encenador entre teatros e culturas

**Erico José Souza de Oliveira**

Prof. Dr. da Escola de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – UFBA. Pós-Doutor pela Universidade Paris 3-Sorbonne Nouvelle. Líder do Grupo de Pesquisa em Encenação Contemporânea (G-PEC), filiado ao CNPq. Autor, Ator, Encenador, Iluminador teatral e Produtor Cultural. Membro fundador e produtor do Coletivo Livre de Espetáculos (COLE). ([ericojoses@yahoo.com.br](mailto:ericojoses@yahoo.com.br))

### **RESUMO:**

Este artigo trata da noção *Corpo-Máscara*, cunhada pelo autor a partir de reflexões acerca dos trânsitos existentes entre processos teatrais e culturais, tendo como eixo investigativo as discussões sobre teatro físico e práticas performativas e a percepção da máscara não como elemento de revivescência de tradições, mas como potencializadora de criações artísticas.

Palavras-chave: Corpo, Máscara, Ator, Encenador, Cultura

### **ABSTRACT:**

This article deals with the notion of *Body-Mask*, coined by the author from reflections about the existing transits between theatrical and cultural processes, in this research axis of discussions about physical theater and performance practices and the perception of the mask not as an element of revival of traditions but as an enhancer element of artistic creations.

Keywords: Body, Mask, Actor, Stage Director, Culture.

## **Dinâmicas de processos teatrais e culturais: entre forma e conteúdo**

Toda a história do teatro, como a da humanidade, é marcada por grandes transformações ao longo de seu curso. Transformações essas que abalam algumas estruturas rígidas, criam novas formas de pensar e praticar esta arte milenar, além de diversos métodos de pesquisa, análise, técnicas e tecnologias que servem, a cada tempo e espaço, para os variados tipos de teatro que temos hoje.

Porém, em todas as etapas de “reteatralização”, ou de “ruptura” em termos cênicos, as figuras do ator e do encenador<sup>4</sup> são, preponderantemente, as mais atingidas e exigidas no esforço de inaugurar algo almejado como “novo”, que viria a se contrapor aos cânones já estabelecidos. Nada mais sintomático, pois aqueles são o cerne, o eixo, a vida de toda a construção cênica e sujeitos incontornáveis para se falar em encenação teatral.

A enorme herança artística, em se tratando da cena teatral, nos deixa um rico e dinâmico legado como proposições sobre o trabalho do ator e do encenador, mas também muitas divergências e dificuldades quanto ao seu emprego, sua investigação prática, sistematização e reflexão.

Fazendo um breve passeio de Stanislavski a Barba, Pavis atribui ao segundo (assim como a Meierhold, Artaud, Lecoq e Grotowski) a leitura das emoções focalizada e traduzida em ações físicas. Lembremos que esta dicotomia estabelecida em termos de pensamento de encenação, a partir do final do século XIX e início do século XX, teve como chave a diferença – somente utópica ao meu ver – entre corpo e mente, psicologismo e corporalidade, perdurando até nossos dias.

Pavis (2003), por exemplo, questiona qual seria a forma mais eficaz de analisar a performance do ator – já que ele é o centro de convergência do

---

<sup>4</sup> Ao ler o termo “ator”, leve-se em consideração que estou falando de ator, atriz, atuante, performer, ator-criador, etc. Assim como ao falar em “encenador”, não excludo a encenadora e não deixo de lado as vertentes mais atuais de artistas criadores, como o ator-encenador, o encenador-performer e suas inúmeras formas de relação. OLIVEIRA, Érico. Corpo-máscara: considerações acerca do ator e do encenador entre teatros e culturas. **Mimus – Revista online de mímica e teatro físico**. Ano 5, no.5. Salvador: Padma, 2015. p. 13-25. Disponível em: [www.mimus.com.br/revista](http://www.mimus.com.br/revista).



espetáculo teatral – remetendo-se a uma possível “teoria das emoções”, nascida com o teatro moderno. Mas, logo descarta esta possibilidade, pois tal teoria só se enquadraria, segundo ele, em um tipo específico de teatro: o teatro psicológico, ocidental, naturalista.

Além disso, Pavis (Idem, p. 49) acrescenta que as emoções são elementos muito difíceis de se decifrar, codificar e anotar. Ademais, tratar as emoções de forma isolada não contempla a atuação do intérprete teatral que ele denomina como *ator-cantor-dançarino*, pois este também se utiliza de suas “sensações sinestésicas, sua consciência de eixo e do peso do corpo, do esquema corporal, do lugar de seus parceiros no espaço-tempo: parâmetros esses que não têm a fragilidade das emoções e que se poderia mais facilmente revelar.”

Quando o dito “teatro ocidental” se abre para outras tradições teatrais<sup>5</sup>, se percebe que a arte do ator trilha caminhos aparentemente mais corporais, em detrimento de um suposto psicologismo, a partir de codificações e convenções claras (técnicas gestuais, corporais, vocais, musicais, coreográficas, etc.) que promovem uma outra forma de preparação de ator, de ideal de construção de personagens e, sobretudo, de relação entre encenação e o público. O mesmo pode ser evidenciado em se tratando de tradições culturais.

A armadilha proveniente deste pensamento dicotômico entre psicologismo e corporalidade é a questão da forma e do conteúdo. No âmbito do teatro há a sensação de que o domínio do psicológico estaria ligado ao conteúdo e corpo à forma, o que acarreta grandes equívocos quando se propõe discutir ou refletir sobre processos e espetáculos cênicos.

Nenhum criador cênico – e cada um a seu turno e sua maneira – se furtou até em discutir e experimentar formas de proposição atoral que tivessem em seu núcleo esta preocupação, ora radicalmente oposta, ora com nuances e fronteiras menos rígidas. Um exemplo potente deste complexo tema foram as trajetórias de dois dos

---

<sup>5</sup> A expressão “tradições teatrais” é comum a alguns encenadores, como Meyerhold, nas suas pesquisas sobre a expressão do corpo na cena, inclusive, através das máscaras. OLIVEIRA, Érico. Corpo-máscara: considerações acerca do ator e do encenador entre teatros e culturas. **Mimus – Revista online de mímica e teatro físico**. Ano 5, no.5. Salvador: Padma, 2015. p. 13-25. Disponível em: [www.mimus.com.br/revista](http://www.mimus.com.br/revista).

maiores encenadores-pedagogos da história: Constantin Stanislavski e Vsevolod Meierhold.

Assim como tantos outros, ambos se utilizaram deste expediente investigativo em dado momento de seus trabalhos artístico-pedagógicos, chegando mesmo a conceituar o termo “psicofísico” como uma possível equalização de uma reflexão que até hoje parece mobilizar o trabalho dos artistas e teóricos da cena teatral.

Aprofundando-se numa possível análise do trabalho do ator, Pavis (2003, p. 60) levanta as seguintes questões:

De que corpo o ator dispõe antes mesmo de acolher um papel? Em que ele está já impregnado pela cultura ambiente e como esta se alia ao processo de significação do papel e da atuação? Como o corpo do ator “dilata” sua presença assim como a percepção do espectador?

Refaço estas questões em prol de uma discussão sobre teatro, cultura e a presença da máscara como mobilizadora da experiência cênica: De que elementos poéticos<sup>6</sup>, técnicos e espetaculares as culturas dispõem ao trabalho do ator – e também do encenador – no teatro? Em que as culturas podem inspirar, dialogar, instruir, em termos de reflexão e práxis cênicas sem, no entanto, tornarem-se cópias levadas à cena?

Com estas questões, chego a Hermilo Borba Filho (1917-1976), um outro encenador-pedagogo pouco abordado na história do teatro, mas tão necessário quanto os já citados neste artigo, pois tratou desta problemática de maneira a contribuir com uma ideia de teatro brasileiro, levantando questões pertinentes que me mobilizam até o presente momento.

Na conferência de estreia do Teatro de Estudante de Pernambuco (TEP), em 1946, o teatrólogo citado criticava o teatro nacional por não refletir o pensamento do “povo” e, conseqüentemente, negar seus desejos. Citando Federico Garcia Lorca, Borba Filho (2005, p. 24) afirmava que “o teatro é, acima de tudo, uma arte essencialmente popular no sentido mais elástico da palavra.”

---

<sup>6</sup> Para Pareyson (2001, p. 15), a noção de poética distingue-se do que o senso comum atribui, sendo “Uma doutrina que se propõe traduzir em normas ou modos operativos um determinado gosto pessoal ou histórico [...]”, enquanto a estética é uma atividade de caráter filosófico e especulativo. OLIVEIRA, Érico. Corpo-máscara: considerações acerca do ator e do encenador entre teatros e culturas. **Mimus – Revista online de mímica e teatro físico**. Ano 5, no.5. Salvador: Padma, 2015. p. 13-25. Disponível em: [www.mimus.com.br/revista](http://www.mimus.com.br/revista).



Hermilo Borba Filho foi, sem sombras de dúvidas, um pioneiro e um revolucionário da arte teatral no Brasil. Desde a década de 1940, ele já sinalizava, pesquisava, refletia e praticava em seu processo artístico elementos hoje considerados contemporâneos que envolvem tanto o trabalho do ator, como o do encenador. Seu projeto de teatro brasileiro tinha a intenção de desvelar uma poética interpretativa inspirada na espetacularidade<sup>7</sup> latente das tradições nacionais, sempre em diálogo horizontal com as vanguardas da cena internacional.

As maiores contribuições de Hermilo Borba Filho, ao meu ver, foram as associações que o teatrólogo operou em relação aos temas universais e locais, e o trânsito que estabeleceu entre o teatro “formal” e as práticas performativas<sup>8</sup> do Nordeste brasileiro.

Por isso suas inquietações, reflexões, temáticas e experimentações cênicas se revelam tão propositivas. Ele afirmava (apud CAVALHEIRA, 1986, p. 54): “Nestes espetáculos [das culturas tradicionais brasileiras] aprendemos o espírito e aprendemos a técnica que nos fornecem um ponto de partida para um teatro que seja, realmente, o de uma região, a nossa, sem dúvida a mais trágica e a mais poética do Brasil.”

Não pretendo aqui fazer uma apologia à ideologia presente no pensamento deste encenador, mas apenas destacar que, através de sua sede por um teatro que se comunicasse diretamente com seu público, ele já apresentava uma visão agregadora ao se referir ao “espírito” e à “técnica” presentes nas culturas brasileiras, dirimindo esta dualidade ainda muito presente nas discussões acerca da encenação e do ator no que tange as emoções e o corpo.

Hermilo Borba Filho, em sintonia com o mundo à sua volta – e se aliando a nomes do teatro mundial – elaborou um conceito e um sistema de teatro que hoje se apresenta como algo de extrema importância e fonte de inspiração aos artistas

---

<sup>7</sup> Sobre a noção de espetacularidade, ver meu livro “A roda do mundo gira: um olhar sobre o Cavalo Marinho Estrela de Ouro (Condado-PE), publicado pelo SESC-Piedade, em Pernambuco.

<sup>8</sup> Termo usado atualmente no âmbito da Etnocologia para se referir aos eventos espetaculares próprios das sociedades que não se enquadram na categoria Teatro. OLIVEIRA, Érico. Corpo-máscara: considerações acerca do ator e do encenador entre teatros e culturas. **Mimus – Revista online de mímica e teatro físico**. Ano 5, no.5. Salvador: Padma, 2015. p. 13-25. Disponível em: [www.mimus.com.br/revista](http://www.mimus.com.br/revista).

interessados em discutir e redimensionar o teatro brasileiro. E no centro deste pensamento está a reflexão sobre o ator, o encenador e a máscara.

Borba Filho deixa uma contribuição ímpar que se assemelha às pesquisas de outros grandes nomes do teatro contemporâneo, como Antonin Artaud, Vsevolod Meierhold, Bertold Brecht, Jerzi Grotowski, Tadeuzs Kantor, entre tantos outros que também estavam interessados neste trânsito entre encenação e cultura: a criação de formas de interpretação e encenação em diálogo com as tradições festivas, dramáticas e musicais das diversas culturas. Esta busca, em suas diferentes formas, possibilitou a experimentação de cenas e corpos específicos, fruto de trânsitos transculturais<sup>9</sup> em constante movimento.

Tais tradições, sobretudo as brasileiras, eram vistas por ele não como algo folclórico, exótico ou típico, que deviam ser “resgatadas” pelo teatro, mas como um “ponto de partida”, como princípios basilares que vislumbravam possibilidades poéticas e técnicas que podiam fornecer ao ator e ao encenador materiais ilimitados para a construção de uma arte singular, pulsante e viva.

Voltando a Patrice Pavis (2003, p. 55) e suas formas de análise sobre o ator em atividade, este nos diz:

Na prática teatral contemporânea, o ator não remete mais sempre a uma pessoa verdadeira, a um indivíduo formando um todo, a uma série de emoções. Não significa mais por simples transposição e imitação; constrói suas significações a partir de elementos isolados que toma emprestado de partes de seu corpo (neutralizando todo o resto): mãos que mimam uma ação inteira, boca unicamente iluminada com exclusão de todo o corpo, voz do narrador que propõe enredos e representa sucessivamente vários papéis.

Observemos que Pavis nos faz um alerta sobre as questões de transposição e de imitação. No caso da imitação, há muito as teorias do teatro vêm tentando derrubar a dura ideia de incorporação naturalista que prega a construção de personagens a partir do *physique du role* (físico do papel), enfocando um possível

---

<sup>9</sup> Considero aqui que a noção de transculturalidade é mais apropriada para pensar tais diálogos, pois, em seu cerne, se evidencia a questão da complexidade de tais relações, através de hibridismos e confluências que desembocam em algo mutável e variável, uma descentração do sujeito e de suas referências primevas (HALL, 2006).

OLIVEIRA, Érico. Corpo-máscara: considerações acerca do ator e do encenador entre teatros e culturas. **Mimus – Revista online de mímica e teatro físico**. Ano 5, no.5. Salvador: Padma, 2015. p. 13-25. Disponível em: [www.mimus.com.br/revista](http://www.mimus.com.br/revista).

caminho psicológico e da imitação da vida cotidiana (com inúmeras exacerbações e equívocos), assim como a apropriação de determinada cultura, *ipsis litteris*, sobre a cena teatral, isto é, sua transposição na tentativa de uma revivescência cênica.

Esta discussão se faz atual e importante porque a busca por fontes de tradições culturais e teatrais como elementos de reanimação das poéticas cênicas quase sempre recai no mesmo terreno movediço: a imitação de formas, das aparências, da superfície, numa simplória transposição de ranço etnocentrista<sup>10</sup>.

Conforme nos diz Marcel Mauss (1974), o homem se estrutura socialmente através de seu corpo e da relação dele com os outros. Desta constatação, ele levanta duas noções importantes a essa reflexão: a noção de *atitude corporal*, que seriam as técnicas relacionadas à cultura em si, isto é, pertencentes a uma sociedade e transmitidas não por ensinamentos diretos e objetivos, mas incorporadas pelo indivíduo de forma indireta; e a noção de *técnica corporal*, que seria a transmissão de conhecimentos através de sistemas, de modelos e de codificações precisas, salientando que estes absorvem em si o elemento da improvisação, da troca, do contato, do trânsito, do hibridismo.

Marcel Mauss (1974, p. 211) também afirma que as técnicas corporais são possíveis de se organizar enquanto análise, a partir do estudo de seus princípios, da investigação, observação e descrição de seus elementos constitutivos, sendo estas “as maneiras como os homens, sociedade por sociedade e de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos”.

Este olhar sobre o corpo e suas potencialidades de construção de espetacularidade vem a acrescentar à problemática levantada por Patrice Pavis a respeito da dificuldade em analisar a performance dos artistas da cena apenas

---

<sup>10</sup> O professor e pesquisador Armindo Bião chama a atenção para esta armadilha ao definir a missão da Etnocenologia: “(...) basear seus estudos e ações em objetivos humanistas amplos, que promovam a coesão social e a melhoria da vida humana, individual e em grupo, associando teoria e prática, ação e reação, pronunciamento verbal e escuta, num horizonte que compreenda as mais variadas formas de viver identidades, conviver e produzir sentidos. **O problema maior será sempre o provavelmente universal preconceito etnocêntrico** e seus correlatos de gênero, cor, classe, religião e opções de vida.” (BIÃO, 2009a, p. 199-200. Grifo meu)

OLIVEIRA, Érico. Corpo-máscara: considerações acerca do ator e do encenador entre teatros e culturas. **Mimus – Revista online de mímica e teatro físico**. Ano 5, no.5. Salvador: Padma, 2015. p. 13-25. Disponível em: [www.mimus.com.br/revista](http://www.mimus.com.br/revista).

através das emoções, mas sim a partir das ações físicas – ou psicofísicas, para além de um dualismo, de uma imitação e de uma transposição de formatos.

Este procedimento, em se tratando de expressões culturais e teatrais é fruto de uma preparação corpórea e de um condicionamento físico e energético que deflagra a presença cênica e resulta num conjunto de formas, atmosferas, climas, ritmos, provindo unicamente da conjuntura desses corpos que se transculturam.

Como característica de toda e qualquer cultura, a coletividade é responsável pela vivência de todas as práticas festivas e rituais, além de geradora das tradições, das normatizações e das identificações de uma sociedade. No teatro não poderia ser diferente. E é observando os momentos de manifestações espetaculares, festas e brincadeiras produzidas pelas tradições culturais que tomo a liberdade de fazer um paralelo entre elas e o teatro contemporâneo<sup>11</sup>, restringindo aqui à reflexão sobre o trabalho do ator e do encenador no tocante aos usos da máscara.

### ***Corpo-Máscara: em busca de um *modus operandi****

Primeiramente, para facilitar a compreensão do que venho discutir neste artigo, sinalizo que a noção *Corpo-Máscara* que aqui evidencio difere completamente da ideia restrita de um corpo mascarado sobre a cena ou de um corpo que utiliza a máscara como forma de perpetuar uma revivescência de tradição, seja ela cultural ou teatral.

Faço este alerta, pois é notória a proliferação do ensino – ou transmissão, para continuar o diálogo com Marcel Mauss – da máscara como um resquício de modelo de tradição, muito mais que como uma possibilidade metodológica de compreensão dos seus atributos específicos para a encenação e a para a atuação.

Dessa mentalidade, vemos cópias de *Arlecchinos, Pantalones, Zannis, Clowns*, bufões, Mateus e Catirinas que se espalham pelo Brasil afora, sem a devida reflexão

---

<sup>11</sup> Quando trato de contemporaneidade, associo-me ao que indica Roland Barthes, quando este afirma que o contemporâneo é intempestivo (apud AGAMBEN, 2009), pois mescla formas e materiais diversos, rompe com a cadeia homogênea de pensamento, dialoga com o passado e com a invenção do futuro, quebra as convenções, hibridiza ideias e elementos.

OLIVEIRA, Érico. Corpo-máscara: considerações acerca do ator e do encenador entre teatros e culturas. **Mimus – Revista online de mímica e teatro físico**. Ano 5, no.5. Salvador: Padma, 2015. p. 13-25. Disponível em: [www.mimus.com.br/revista](http://www.mimus.com.br/revista).





transcultural sobre a importância desses aprendizados e da forma como eles podem ser amalgamados aos nossos contextos socioculturais e artísticos.

Neste caso, a máscara torna-se o molde de um personagem ou tipo e não um *modus operandi* de aprendizados potenciais – conceitual, técnico, artístico e poético – para o desenvolvimento de capacidades criativas para a cena e, conseqüentemente, de sua ressignificação.

Lembremos que Jorge Larrosa Bondía, ao tratar do processo de ensino/aprendizagem sob as perspectivas da ciência/técnica e teoria/prática, traz à tona dois tipos de educadores: os técnicos e os críticos.

Estes últimos “(...) armados de distintas estratégias reflexivas, se comprometem, com maior ou menor êxito, com práticas educativas concebidas na maioria das vezes sob uma perspectiva política.” (BONDÍA, 2002, p. 20). Isso me faz imediatamente levantar uma questão quanto ao ensino da máscara, em sua grande parte, na cena atual brasileira: estaríamos contemplados por quais dos tipos de educadores citados por Bondía?

Quando Bondía nos propõe pensar a educação através do contexto experiência/sentido, ele vai além dessa discussão dicotômica entre emoção e técnica, corpo e mente, incluindo de forma enfática o sujeito no seu processo (2002, p. 21): “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca.” E esse processo se dá através de uma reelaboração de tais estímulos e não da apreensão de um formato ou modelo canônico a ser seguido.

Diante do exposto, trago aqui a noção de *Corpo-Máscara*, a partir da ideia de um corpo metamorfoseado e híbrido, cenicamente construído e transculturado, independentemente do suporte da máscara-objeto que o fomenta.

Segundo Picon-Vallin (2012, p. 64), “Máscara e corpo dentro do conceito de desenho cênico são um só, subentendem uma consciência aguda da forma”. Mas que não entendamos forma como fôrma, e sim como domínio extremo de um certo sistema criativo que une corpo e mente, razão e emoção.

Por isso, não se trata de apreender as práticas performativas tradicionais ou teatrais – independentemente de quais culturas estejam inseridas – como uma cópia ou um registro museológico, mas, ao contrário, tê-las como uma fonte de inspiração e diálogo, consciente de que, antes da forma, o que interessa ao artista é enveredar pelos conteúdos éticos, poéticos, humanos e socioculturais que cada cultura proclama e atualiza, e que são, na maior parte das vezes, substâncias geradoras de possibilidades criativas, mantidas e reelaboradas pelas sociedades em que estão inseridas<sup>12</sup>.

Dito isto, percebo quatro características observadas nas práticas performativas com máscara, tanto nas tradições culturais quanto nas teatrais, que me levam a formular esta noção de *Corpo-Máscara*:

1 – Virtuosismo: É o auto grau de elaboração das técnicas corporais criadas para reproduzir as expressões de conhecimento, cultura e arte de uma sociedade, que gera formas complexas de atuação através da dificuldade e proeza de execução de ações, movimentos, gestos, danças, etc. A lógica consiste em deter uma espécie de domínio especializado sobre o corpo.

2 – Codificação e liberdade improvisacional: É o que leva a prática a um convencionalismo no qual as técnicas empregadas visam um esforço, um desdobramento, um aprendizado especial. Segundo Caillois (1967, p. 94)<sup>13</sup>, “a tendência à competição não dura muito tempo implícita e espontânea. Ela tende a precisar um regulamento, adotado de comum acordo.” Mas, tal codificação não descarta o espaço da liberdade improvisacional, da relação, como nos afirma Eugenio Barba (1995).

3 – Eficácia: Marcel Mauss (1974) aborda a utilidade das técnicas vinculadas ao corpo relacionadas a possíveis rendimentos, isto é, à eficácia resultante do treinamento e da apreensão delas. Para que se atinja o pleno exercício das

---

<sup>12</sup> Sobre estas questões ver: Ileana Dieguez, sobretudo seu texto “La ‘efectividad’ de la ‘accion’ em la ‘escena contemporánea’ La práctica estética como acto?”, divulgado no Colóquio Internacional Pensar a Cena Contemporânea[2014], realizado pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), nos dias 08 e 09 de setembro de 2014.

<sup>13</sup> Tradução minha: La tendance à la compétition ne reste pas longtemps implicite et spontanée. Elle aboutit à préciser un règlement, adopté d’un commun accord.

características anteriores (virtuosismo e codificação e liberdade improvisacional), são criadas técnicas corporais que viabilizam a eficácia de tais elementos, promovendo a resistência e a precisão necessárias ao condicionamento do corpo na realização de suas metas.

4 – Transmissão: Marcel Mauss (1974) também reflete sobre a transmissão de tais técnicas, isto é, o processo de ensino/aprendizagem, a manutenção – e suas transformações – das técnicas corporais selecionadas pelas culturas. A prática da transmissão é algo intrinsecamente vinculado à experiência humana e está presente em todas as relações socioculturais e sob todas as esferas do saber, multifacetada em diversas formas, sendo reorganizada ao longo dos tempos, gerando modos e metodologias distintas de transmissão de conhecimento a partir do meio no qual é produzida. Ela é a responsável pela elaboração, acúmulo, perpetuação e renovação de todo um conjunto de conhecimentos desenvolvido pelo ser humano.

O trabalho do ator e do encenador não escapa às características descritas anteriormente, podendo ser estruturado de formas diferentes: seja claramente vinculado a uma tradição ou por um ou mais indivíduos ou escolas que constroem um tipo de saber artístico específico, formulando uma maneira de interpretação ideal aos fins almejados e ao seu contexto. É o que Luigi Pareyson chama de poética.

Praticamente, a noção *Corpo-Máscara* que pretendo desenvolver tem familiaridade com o Bondía discute e com o que Picon-Vallin (2012), em consonância com ele, chama de “ficção pedagógica”, tendo ela a prática meierholdiana como referência.

Ao refletir sobre o estudo da máscara no trabalho de Meierhold, a autora (Idem, p. 65-67) localiza a contribuição maior deste mestre do teatro: “O objeto-máscara no Estúdio não será jamais cópia da *commedia dell’arte* [...] sob ou sem a máscara-objeto, o trabalho corporal no Estúdio faz constantemente referência à atuação com máscara”.

Assim, um dos principais objetivos do trabalho sobre a máscara no Estúdio aberto por Meierhold, em 1913, segundo o próprio encenador, era de “[...] ‘partir da *commedia dell’arte*, não de voltar a ela’. O estudo do teatro tradicional deve levar a OLIVEIRA, Érico. *Corpo-máscara: considerações acerca do ator e do encenador entre teatros e culturas*. **Mimus – Revista online de mímica e teatro físico**. Ano 5, no.5. Salvador: Padma, 2015. p. 13-25. Disponível em: [www.mimus.com.br/revista](http://www.mimus.com.br/revista).

escolher o que pode servir à construção do teatro do futuro”, acrescenta Picon-Vallin (2012, p. 61).

Meierhold, assim como Borba Filho e outros grandes artistas-pensadores do início do século XX, são solicitados aqui por suas visões bastante atuais no que diz respeito à discussão sobre o trânsito entre as tradições culturais e teatrais para a cena contemporânea, sobretudo, no tocante ao ensino e à experiência com máscara.

Porém, o que se vê, grosso modo, é uma prática de transmissão muito mais preocupada em assegurar e perpetuar os modelos canônicos, hegemônicos, independentemente de uma apreensão pela via suscitada por Bondía: a da experiência e identificação como relação primordial do processo de aprendizagem.

Estaríamos fadados a nos tornar reprodutores de práticas performativas ou de tradições teatrais, fortalecendo uma visão altamente etnocêntrica em termos de cultura cênica, diferentemente do que preconizavam tantos artistas que nos antecederam, como Hermilo Borba Filho e Vsevolod Meierhold, por exemplo?

Esta é uma discussão complexa e delicada que não se pretende esgotar na extensão deste escrito, mas é uma provocação que se quer produtiva e propositiva para se discutir as escolhas artísticas que estamos fazendo em termos teatrais e educacionais, muitas vezes sem uma percepção aguda de que tipo de mentalidade está por trás delas.

Fico, neste momento, com a afirmação de Jean-Louis Amselle (apud PAVIS, 2008, p. XII) sobre a descolonização do pensamento artístico para a cena contemporânea, ciente de que “Descolonizar o pensamento não significa dar razão ao colonizado da atualidade contra o colonizador de ontem, é instaurar um diálogo, ou mais exatamente, conceber o pensamento como intrinsecamente dialógico, ou seja, interconectado”.



## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral**. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo/Campinas: HUCITEC/UNICAMP, 1995.
- BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. Uma encruzilhada chamada Bahia: o que está em jogo, qual é o problema e algumas práticas relativas ao patrimônio cultural imaterial na Bahia, Brasil. In: **Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos**. Salvador: P&A Gráfica e Editora, p. 197-207, 2009.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Trad. João Wanderley Geraldi. In: **Revista Brasileira de Educação**. Nº 19. Jan/Fev/Mar/Abril. Rio de Janeiro, p. 20-28, 2002.
- BORBA FILHO, Hermilo. **Diálogo do encenador: teatro do povo, mise-em-scène e a donzela Joana**. Recife: FUNDAJ – Ed. Massangana/Ed. Bagaço, 2005.
- CAILLOIS, Roger. **Les jeux et les hommes – le masque et le vertige**. Paris: Éditions Gallimard, 1967.
- CAVALHEIRA, Luiz Maurício. **Por um teatro do povo e da terra: Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco**. Recife: FUDARPE, 1986.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11ª ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: EPU, 1974.
- OLIVEIRA, Érico José Souza de. **A roda do mundo gira: um olhar sobre o Cavalinho Marinho Estrela de Ouro (Condado-PE)**. Recife: SESC-Pernambuco, 2006.
- PAREYSON, Luigi. Os problemas da estética. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- \_\_\_\_\_. **O teatro no cruzamento de culturas**. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PICON-VALLIN, Béatrice. A máscara no início do século XX: Meierhold, as máscaras e a *commedia dell'arte*. Tradução de Érico José Souza de Oliveira. In: BRONDANI, Joice Aglae; LEITE, Vilma Campos; TELLES, Narciso. (Orgs.). **Teatro-Máscara-Ritual**. Campinas, SP: Editora Alínea, 2012. p. 51-69.
- OLIVEIRA, Érico. Corpo-máscara: considerações acerca do ator e do encenador entre teatros e culturas. **Mimus – Revista online de mímica e teatro físico**. Ano 5, no.5. Salvador: Padma, 2015. p. 13-25. Disponível em: [www.mimus.com.br/revista](http://www.mimus.com.br/revista).