



JACQUES COPEAU E A MÁSCARA INEXPRESSIVA

Leonardo Augusto Alves Inacio

RESUMO: O presente trabalho apresenta um estudo sobre a pesquisa realizada por Jacques Copeau com a máscara inexpressiva. No final do século XIX e início do século XX, o ator estava subordinado ao texto dramaturgico. A partir disso surgem questionamentos acerca do fazer teatral e da servidão ao texto dramático. Nesse contexto de questionamentos e na mudança do fazer teatral surge a figura de Jacques Copeau – que em um primeiro momento não se propõe a “revolucionar” a linguagem teatral, apenas deseja ter atores que, além de saberem declamar os textos, possam ir além: que possam falar com a voz, com o corpo e com a alma. Em sua busca por um novo ator, no início do século XX, Copeau utiliza-se, dentre outras ferramentas pedagógicas, da máscara como um dos pilares de sua pedagogia para criar e educar um novo ator, descobrindo que o ator, portando esta, abre-se ao vazio, a esperar, permitindo-se escutar para então agir, e agir de maneira honesta, econômica.

PALAVRAS-CHAVE: Máscara Inexpressiva; Jacques Copeau; treinamento de ator.

Jacques Copeau and the Expressionless Mask

ABSTRACT: This paper presents a study on the research conducted by Jacques Copeau with expressionless mask. In the late nineteenth and early twentieth centuries, the actor was subordinate to the dramaturgical text. From this, questions emerge about theater and servitude to the dramatic text. In this context of questioning and changing theater arises the figure of Jacques Copeau - which at first does not intend to "revolutionize" theatrical language, just want to have actors who, besides knowing how to recite texts, can go further: that could speak with voice, body and soul. In his search for a new actor in the early twentieth century, Copeau used, among other pedagogical tools, the mask as a pillar of his pedagogy to create and educate a new actor, finding that the actor carrying this opens to emptiness and capacity of waiting, allowing himself to listen and then act, and act honestly, economically.

KEYWORDS: Expressionless Mask; Jacques Copeau; Actor Training.

O trabalho de Jacques Copeau com a máscara inexpressiva surge a partir de um contexto no qual o teatro do século XIX de influência francesa seguia uma rígida hierarquia de gênero influenciada pelos pensamentos e pela política do século XVII, que coloca o autor e o texto como primeira e única importância do fazer teatral, com todos os outros elementos girando em torno da fala do autor (ROUBINE, 1998, p. 45-46). Quem não se dobrou ao domínio do texto, como as companhias de Commedia dell'Arte, que em seu fazer teatral privavam o autor de poder, acabaram por ser marginalizadas[1] (ROUBINE, 1998, p. 46-47). Com isso, o teatro francês abriu mão de explorar a fusão dos elementos cênicos na criação do espetáculo; o teatro passa a se focar na declamação de



Corneille, Racine e Molière, "o teatro não escapará mais de uma hierarquização das competências, em cujo topo ficarão o autor e a vedete[2]" (ROUBINE, 1998, p. 46). A partir da informação dada por Jean-Jacques Roubine sobre o teatro do século XIX, podemos pensar que a encenação é meramente para que o autor seja declamado, e para criar e exhibir estrelas.

Com esse exibicionismo declamatório, no final do século XIX e início do século XX várias pessoas entram em descrença e questionam o fazer teatral vigente. Esse questionamento veio principalmente por parte dos simbolistas, que criticavam a representação cristalizada – com o texto, e como esse texto era declamado, sendo o foco do espetáculo – e com atores utilizando gestos extremamente viciados em cena (a Comédie-Française[3] é o principal exemplo).

Criou-se um momento de falta de identidade do teatro, sem saber se o teatro tinha uma outra função que não fosse a mera reprodução das formas da Comédie-Française. Com isso questiona-se o sentido de sua realização, e surge uma recusa ao fazer teatral vigente na época, o qual se tenta combater a partir do final do século XIX.

A partir das influências, principalmente, de Richard Wagner, Adolphe Appia e Edward Gordon Craig, o começo do século XX teatral é marcado pela busca de meios de limpar todos os atores de seus vícios corporais (gestos e vocalidade) e acomodações, propiciados por causa da herança da tradição teatral do século anterior.

É nesse contexto que se insere Jacques Copeau. Ele, juntamente com Constantin Stanislavski, Gordon Craig, Appia e Meyerhold, foi um dos principais renovadores do teatro e da arte de ator do século passado. Em 15 de Outubro de 1913, Copeau funda o Théâtre du Vieux-Colombier[4] reunindo uma companhia jovem. Com essa companhia, Copeau coloca em prática suas concepções estéticas – como a presentificação do ator no palco nu – e um plano de educação e formação do ator.

A fundação do Vieux-Colombier repercutiu em toda Europa, não só porque apresentava uma verdadeira e peculiar oficina de artistas de teatro, mas também pela utilização de um novo tipo de dispositivo cênico. Sobretudo pela adoção da máscara como meio teatral de primeira importância para a pesquisa e a formação do ator que quisesse viver no mundo do teatro como dimensão fundamental da própria vida. (SARTORI, 2008, p. 35-36).

Copeau, a partir de sua busca por criar uma sistematização de treinamento e formação, ele decide ocultar a face de seu alunos nas aulas de Educação Dramática. Com isso, ele procura eliminar os automatismos e expressões periféricas comuns ao trabalho dos atores daquela época, que deixavam, em geral, seu corpo praticamente inexpressivo (LEABHART, 1989, p. 20).



Inicialmente os exercícios com máscara exploram apenas o silêncio, dando uma nova dimensão à máscara inexpressiva, que ele chamou Nobre[5]. "Na verdade, a própria máscara parecia ditar o estilo que Copeau tinha visualizado, impondo uma grande potência e amplitude a cada movimento.[6]" (KUSLER LEIGH, 1979, p. 31). Segundo Luis Maldonado:

Copeau afastou-se do racionalismo e encontrou, por meio da máscara neutra, um remédio para a racionalidade objetiva. A maior característica dela é a de proporcionar ao ator um estado onde as sensações e intuições são os maiores guias para transcender o real e atingir camadas mais profundas da vida racional cotidiana. Com esse recurso, a metáfora emerge como principal fruto, pois, com ela, a verdade não é exposta, mas revelada. (2005, p. 61).

Para Copeau uma boa máscara para trabalhar com as sensações e intuição dos atores, deve ser de aparência neutra[7], não apresentando nenhuma expressão humana[8] (DORCY apud KUSLER LEIGH, 1979, p. 30). A máscara deve ser neutra porque as expressões faciais e gestuais das mãos estão ligadas organicamente à lógica discursiva, racional do homem. Com isso Copeau pretende que seu atores rompam com esse discurso lógico e racional, atingindo essa "camada mais profunda" do trabalho, eliminando as expressões do rosto e a gesticulação desnecessária, e trazendo a expressão para o corpo todo. Agindo por intermédio da máscara inexpressiva, o corpo do ator ganha uma nova vida, move-se de uma outra maneira, permitindo que aquele corpo neutro torne expressiva a ação que é realizada.

Mas o que é uma máscara? Sobre a máscara teatral, em linhas gerais, o ator e diretor italiano Antonio Fava, pesquisador de Commedia dell'Arte e integrante da Famiglia d'Arte Fava-Buccino, esclarece que:

A maschera é, antes de tudo, um objeto fisiognomórfico. O ator se apropria do objeto colocando-o sobre a sua face, e assim adquire a face modelada pela própria máscara, juntamente com as características que a máscara se propõe expressar. O ator assume todas as consequências expressivas impostas pela máscara, incluindo tanto o comportamento físico quanto as qualidades de caráter. (FAVA, 2007, p.3).

Mas, e se a máscara não traz em si expressão nenhuma? E se ela é inexpressiva? Pode-se dizer daí que tudo o que resta ao ator é expressar a si mesmo – mas sempre em uma dimensão cênica, extracotidiana. A máscara impõe ao ator o desnudamento; a máscara inexpressiva, ao invés de fazer o "ser atoral" fluir na direção de uma personagem, de um caráter cênico, obriga ao ator que ele se coloque



em contexto: na relação com o texto cênico que, antes de ser a dramaturgia, é o próprio jogo da cena. Como ele reforça, mais adiante:

Tão logo ela é colocada, a máscara coloca-se em ação, torna-se viva no contexto de uma ficção ritualística, cênica, festiva. Aquele ou aquela que põe a máscara faz a actio, torna-se um ator, atualiza. (...) Tudo então deve se transformar: colocando uma máscara, um ator não pode mais agir ou falar como ele faz na sua vida cotidiana. (FAVA, 2007, p. 3 – grifo do autor).

Copeau constata que o ator do teatro tradicional de seu tempo sempre parte de uma atitude artificial. "Seus atos são ao mesmo tempo muito deliberados e insuficientemente premeditados.[9]". (COPEAU apud ELDREDGE e HUSTON, 1995 p. 121). Copeau via nos atores que apresentavam nos grandes teatros uma falsa tentativa de realizar um gesto em cena, para o qual não havia um preparo formal prévio e que eram realizados apenas para tentar comover o público. No relato de Copeau:

Com a máscara, sentimos subitamente uma força e uma segurança totalmente desconhecidas. Tendo o rosto oculto, recobra-se confiança e ousa-se o que nunca se ousaria com o rosto descoberto. A máscara impõe uma grande força e amplitude em cada movimento, exige movimentos completos e desenvolvidos até o fim, que tenham o mesmo carácter ponderado, regrado e forte, o mesmo estilo que a própria máscara. A máscara dá uma grande estabilidade e um sentimento forte de medida – e também uma espécie de consciência de si mesmo e do controle sobre si mesmo. Cada movimento se faz em relação à máscara. (COPEAU apud MACHOSKI, 2004, s/n).

A máscara inexpressiva permite ao ator adquirir uma ingenuidade e curiosidade lúdica igual a uma criança, transformando tudo em algo novo – a sala de trabalho é o mundo, e esse mundo é um lugar imenso, cheio de objetos e formas desconhecidas, que precisam ser explorados – a partir dessas descobertas o ator vai se descobrindo junto – novas maneiras de mover-se, novas potencialidades da ação – e assim trabalhando novas possibilidades até então não exploradas.

Com a máscara os atores não podem racionalizar o que irão fazer, não é possível pensar na ação para depois realizá-la. Cada ação planejada, no trabalho com a máscara, fica evidenciada como não sendo uma reação ao "mundo", fica uma ação pobre e falsa, com a máscara não se pode enganar, se ação não for sincera a máscara "denuncia". "Com o rosto e a voz neutralizados, o ator precisava



desenvolver novas possibilidades." (MALDONADO, 2005, p. 23). Ou seja: com isso, o ator necessita descobrir e explorar qualidades cinéticas, imagéticas e sensoriais. O desenvolvimento de novas possibilidades de expressão foi o fio condutor na pedagogia da máscara para Copeau, a qual:

Consistia em preparar o ator, refinar sua expressão, tornando-o apto a servir tanto a moderna tragédia quanto a nova comédia de seu tempo. Seus exercícios tinham como objetivo levar o aluno a encontrar um estado de simplicidade, paz, silêncio e relaxamento anterior a qualquer ação." (DANI, 1990, p.85-86).

Este processo de esvaziar o "eu" cotidiano em favor da personagem era encorajado por Copeau, com ou sem máscara, tanto entre os atores maduros com que trabalhava, quanto entre os aprendizes (LEABHART, 1994). Os atores devem estar sempre em "branco" ao começo de cada trabalho, para com isso permitir que o trabalho vá preenchendo os atores com o conteúdo que estes mesmos já possuem, mas até então não explorados – a verdade não é exposta, mas revelada.

Segundo Elizabeth Lopes, o treinamento de máscara de Copeau "destinava-se a fornecer, ao ator, um instrumento para liberar inibições, eliminar vícios de interpretação e ampliar o potencial expressivo" (1991, p. 28), transformando-o assim de alguém deformado pelos vícios textuais e faciais em um ator com possibilidades expressivas mais amplas e complexas, capaz de ter "em mãos" uma ampla consciência de seu corpo[10], e as possibilidades expressivas deste.

A pesquisa da máscara inexpressiva é uma das principais heranças deixadas pelo espírito renovador de Jacques Copeau e o seu Vieux-Colombier, sendo esta pedagogia um meio muito útil na formação de atores. Ela possibilita a "limpeza" dos atores durante o seu processo de formação, e ensina-lhes as possibilidades expressivas que seus corpos podem alcançar durante a realização das ações. O trabalho com a máscara teve vários continuadores, que buscaram dar continuidade ao trabalho de Copeau – vale citar Etienne Decroux, que desenvolve a Mímica Corporal Dramática a partir, principalmente, do aprendizado com a máscara, durante o período em que foi aluno na École du Vieux-Colombier, e Jacques Lecoq, que desenvolve toda sua pedagogia de formação de ator a partir do trabalho com a máscara inexpressiva.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DANI, Sandra. A Máscara, seu sentido e seu uso no treinamento do ator. In: *PORTO ARTE* – Revista do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Porto Alegre, n. 1, ano 1. Maio de 1990.

ELDREDGE, Sears A.; HUSTON, Hollis W. Actor Training in the Neutral Mask. In: ZARRILLI, Phillip B. *Acting (re)considered: theories and practices*. London: Routledge, 1995.

FAVA, Antonio. *The Comic Mask in the Commedia Dell'Arte: actor training, improvisation, and the poetics of survival*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2007.

KUSLER LEIGH, Barbara. Jacques Copeau's School for Actors. Commemorating the Centennial of the Birth of Jacques Copeau. In: *Mime Journal* n° 9-10, 1979.

LEABHART, Thomas. *A Máscara como Instrumento Xamânico no Treinamento Teatral de Jacques Copeau*. Traduzido para fins exclusivamente didáticos por Marcelo Fagundes, Porto Alegre, 1994.

_____. *Modern and Post-Modern Mime*. London: Palgrave Macmillan, 1989.

LECOQ, Jacques. *O Corpo Poético: Uma Pedagogia da Criação Teatral*. São Paulo: Editora Senac, 2010.

LOPES, Elizabeth Pereira. *O Ator e a Máscara*. Tese de Doutorado, Campinas: Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, 1991.

MACHOSKI, Luciana Holanda. *O Ator para Jacques Copeau*. Iniciação Científica, Florianópolis: Universidade Estadual de Santa Catarina – UDESC, 2004.

MALDONADO, Luis Eduardo César. *O Corpo-Pensante na Mímica e no Teatro Físico*. Dissertação de Mestrado, São Paulo: Pontifícia Universidade Católica – PUC, 2005.

ROUBINE, Jean Jacques. *Linguagem da Encenação Teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.



NOTAS

[1]. Em 1697, o rei Luís XIV expulsou os comediantes italianos de Paris por terem zombado de sua amante, Madame de Maintenon. A rivalidade entre os comediantes italianos, a Comédie-Française e a Ópera (os dois últimos considerados o teatro dos reis) cresceu de tal maneira que os comediantes italianos foram exilados para o outro lado do Rio Sena, e receberam a permissão de atuar somente sob a condição de os atores não falarem. (MALDONADO, 2005, p. 11).

[2]. Estrelas das companhias, eram atrizes que se sobressaíam durante o espetáculo e se constituíam, muitas vezes, no grande atrativo deste.

[3]. Também conhecida como Casa de Molière, homenagem feita ao dramaturgo francês Molière. É um dos principais teatros da França, o único estatal e que possui uma companhia permanente de atores. Fundado em 1680 por Luís XIV.

[4]. Teatro do Velho Pombal, uma pequena sala de 300 lugares.

[5]. Trata-se de uma máscara sem expressão que demonstra um estado de serenidade; por ser influenciada pelas máscaras do Nô, tem traços fisionômicos orientais. (LECOQ, 2010, p. 69).

[6]. Indeed, the mask itself seemed to dictate the style Copeau had visualized, imposing a great power and amplitude on each movement. - Tradução Livre

[7]. Copeau não nega os outros tipos de máscara, tendo inclusive trabalhado com máscaras expressivas da Commedia dell'Arte e do teatro Nô.

[8]. Um dos problemas que surge aos estudantes é qual tipo de material usar na máscara. Primeiro eles usam lenços, meias, papelão, papel machê, verniz, farinha de trigo, tecido de lençol e cola (KUSLER LEIGH, 1979, p. 30), até chegar às máscaras de cartaposta "Máscaras confeccionadas a partir de camadas sobrepostas de papel de jornal, unidas com cola de amido obtida do cozimento de farinha de trigo com um pouco de açúcar." (SARTORI, 2008, p. 37). Para conseguir chegar a essa expressão neutra, o estudantes contaram com a ajuda do professor da Escola e escultor Albert Marque, que conseguiu um desenho simétrico e neutro para a máscara almejada por Copeau, com a ajuda de Marque os estudantes foram capazes de trabalhar para refinar as máscaras e produzir o efeito neutro adequado. (KUSLER LEIGH, 1979, p. 30).

[9]. His attack is both too deliberated and insufficiently premeditated – Tradução Livre

[10]. A visão de corpo aqui segue os conceitos contemporâneos, não havendo separação de corpo e mente, corpo e voz, sendo visto como uma unidade psicofísica.