

Máscara e mascaramentos femininos Maschera e mascheramenti femminili

PAOLA PIIZZI

EDUARDO DE PAULA; MÁRCIA CHIAMULERA (TRADUTORES)

■ 330

Paola Piizzi Sartori (Paola Piizzi) é artista, arquiteta, fundadora e artífice, com Donato Sartori, do Universo Sartori; dirige em Abano Terme (Itália), o *Museo Internazionale della Maschera Amleto e Donato Sartori* e, com Sarah Sartori, tutela e promove o projeto de desenvolvimento e difusão da extraordinária e única Coleção Sartori. Outras informações podem ser acessadas em: <http://www.sartorimaskmuseum.it/>. Contato: info@sartorimaskmuseum.it

Afiliação: *Museo Internazionale della Maschera Amleto e Donato Sartori* - Abano Terme - Itália

José Eduardo De Paula (Eduardo De Paula) é Professor Adjunto no Curso de Teatro e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia (PPGAC/IARTE/UFU). Contato: edu.edepaula@gmail.com

Afiliação: Universidade Federal de Uberlândia - UFU

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3627117545793761>

Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-3688-8123>

Márcia Chiamulera é Professora Adjunta no Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Contato: marciachiamu@gmail.com

Afiliação: Universidade Federal da Paraíba – UFPB

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2820696854358000>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8896-4485>

■ RESUMO

Partindo dos grafites rupestres encontrados em uma gruta do deserto do *Tassili n'Ajjer* (Saara), considerado um exemplo de mascaramento estético feminino, será traçado um percurso histórico crítico que pretende percorrer as diferentes tipologias de mascaramento presentes nas diversas partes e culturas do mundo. Das máscaras funerárias às máscaras utilizadas para adquirir poder e qualidade de forças sobrenaturais, da tatuagem à escarificação e deformação estética, para então debruçar-se de modo particular sobre o mascaramento feminino. Este último tem um papel de extrema importância, por exemplo, para os ritos de iniciação das adolescentes ao status de mulheres nas tribos dos Mende, Terrine e Sherbro, que habitam as fronteiras entre Serra Leoa e a Libéria; ou nos casos das mulheres islâmicas que utilizam o véu (*haikna* tradição argelina, *chador* no Irã, *burqa* no subcontinente indiano). Será, enfim, analisada a fundamental contribuição, no âmbito teatral e artístico, de Jacques Lecoq, Amleto Sartori e Donato Sartori graças a invenção da máscara neutra.

■ PALAVRAS-CHAVE

Época primitiva, mascaramento feminino, tatuagem, máscara neutra, Sartori, Lecoq.

331 ■

■ RIASSUNTO

Partendo dai graffiti rupestri rinvenuti in una grotta del deserto del *Tassili n'Ajjer* (Sahara), dove è presente un chiaro esempio di mascheramento estetico femminile, verrà tracciato un percorso storico-critico che vuole ripercorrere le differenti tipologie di mascheramento presenti nelle diverse parti e culture del mondo. Dalle maschere funerarie alle maschere utilizzate per acquisire potere e qualità di forze soprannaturali, dal tatuaggio alla sacrificio e deformazione estetica, per poi soffermarsi in particolar modo sul mascheramento femminile. Quest'ultimo ha un ruolo di estrema importanza, ad esempio, per i riti d'iniziazione delle adolescenti allo status di donne nelle tribù dei Mende, Terrine e Sherbro, che abitano il confine tra Sierra Leone e la Liberia; oppure nel caso delle donne islamiche che utilizzano il velo (*haik* nella tradizione algerina, *chador* in Iran, *burqa* nel subcontinente indiano...). Verrà infine analizzato il fondamentale contributo, in ambito teatrale ed artistico, apportato da Jacques Lecoq, Amleto Sartori e Donato Sartori grazie all'invenzione della maschera neutra.

■ PAROLE CHIAVE

Epoca primitiva, mascheramento femminile, tatuaggio, maschera neutra, Sartori, Lecoq.

Por máscara normalmente se compreende apenas um objeto que serve para esconder, modificar, revelar. Isso diz respeito, em parte ou completamente, ao corpo de um homem ou de uma mulher escondendo sua identidade ou, mais frequentemente, modificando-a: tende a caracterizar a inteira semelhança de quem a utiliza em um personagem, sagrado ou profano. Construída com diversos materiais (palha, fibra vegetal, madeira, cera, papel machê, tecido, plástico, couro, metal, etc.), o uso e o significado da máscara se modificou de acordo com o contexto, no tempo e no espaço, permanecendo, todavia, sempre parte integrante da comunicação social. Enquanto objeto-escultura, ela diz respeito a funções estritamente ligadas à vida cotidiana, assumindo a tarefa de transmitir e comunicar a cultura dos povos através de formas simbólicas, tornando-se assim um instrumento de comunicação em um contexto religioso e, também, político, social, teatral, nos ritos tribais, propiciatórios, evocativos e espetaculares, do Oriente ao Ocidente.

O meu primeiro encontro com a máscara se deu há mais de vinte anos, durante uma viagem de estudos com Donato Sartori à Indonésia. Um encontro fortuito, como frequentemente são os episódios que marcam profundamente a nossa vida e o nosso trabalho. Me encontrei imediatamente, e com prazer, imersa naquele mundo que o ser humano conhece desde sempre, porque sempre ele fez uso da máscara, que acompanha povos com diferentes crenças étnico-religiosas, e também políticas, sociais e teatrais, nos ritos tribais, propiciatórios, evocativos e espetaculares da cultura oriental e ocidental.

É precisamente na máscara que o *Centro Maschere e Strutture Gestuali*¹ funda, desde o seu nascimento em 1979, sua principal característica: convocar em torno do próprio núcleo criativo fixo (formado por Donato Sartori, Paolo Trombetta e por mim) uma miríade de colaborações temporâneas, em diversas direções de pesquisa, em acordo com as exigências e os estímulos culturais do momento.

No final de 2004, em Abano Terme, junto à Vila Trevisan Savioli, datada do século XVII, foi aberto o *Museo Internazionale della Maschera*² dedicado a Amleto e Donato Sartori, e do qual sou a diretora.

Por surpresa, os nossos grandes amigos Franca Rame e Dario Fo quiseram então contribuir com uma grande doação criando o espetáculo teatral *Maschere, Pupazzi e Uomini Dipinti*³, apresentado junto ao Museu em estreia nacional nas três noites de 3, 4 e 5 de junho de 2005, com a presença de mais de duas mil pessoas e, sucessivamente, no Festival Internacional de Atenas (Grécia). O evento foi então transmitido pela rede de televisão 'RAI 3' no mês de setembro, em dois episódios, além de outras retransmissões em outros canais via satélite da RAI⁴.

¹Centro de Máscaras e Estruturas Gestuais. O CMSG se constitui como grupo de pesquisa pluridisciplinar dedicado ao estudo dos vários aspectos etnológicos, antropológicos e espetaculares que envolvem a realidade desde a máscara do corpo ou estruturas gestuais, à máscara do ambiente ou mascaramento urbano. (Informação encontrada em: <http://www.sartorimaskmuseum.it/centro-maschere-e-strutture-gestuali/>; acesso em 16/04/2020). [NT]

²Museu Internacional da Máscara. Outras informações podem ser acessadas em: <http://www.sartorimaskmuseum.it/>. [NT]

³Máscaras, Bonecos e Homens Pintados. [NT]

⁴Radiotelevisione Italiana (RAI).

INTRODUÇÃO: AS MÁSCARAS

A máscara sempre me interessou, provocou minha curiosidade e fascínio. Geralmente, por máscara se compreende apenas um objeto que serve para esconder, modificar, revelar. Ele cobre, em parte ou completamente, o corpo de um homem ou de uma mulher escondendo a identidade ou, mais frequente, modificando-a: tende a caracterizar a completa semelhança a um personagem, sagrado ou profano, por quem a utiliza.

Construída com diversos materiais (palha, fibra vegetal, madeira, cera, papel machê, tecido, plástico, couro, metal, etc.), o uso e o significado da máscara se modificaram de um contexto a outro no tempo e no espaço, permanecendo, todavia, sempre parte integrante da comunicação social. Enquanto objeto-escultura, ela desenvolve funções estritamente ligadas à vida cotidiana, assumindo a tarefa de transmitir e comunicar a cultura dos povos através de formas simbólicas, tornando-se assim, instrumento de comunicação em um contexto religioso e também político-social-teatral, nos ritos tribais, propiciatórios, evocativos e espetaculares, do Oriente ao Ocidente. Como diz Roger Caillois, antropólogo e poeta francês contemporâneo:

É um fato que toda a humanidade usa ou usou uma máscara. Esse acessório, enigmático e sem destinação útil, é mais difundido do que a alavanca, o arco, o arpão ou a roldana [...] não existe um utensílio, uma invenção, uma crença, um costume ou uma intuição que una a humanidade, ou ao menos que o faça do mesmo grau, como o portador de máscara.⁵

333 ■

Ainda hoje a máscara é um instrumento mágico que algumas populações, especialmente na África, consideram como um objeto sacro que confere àquele que a veste um poder sobrenatural, elevando-o ao nível dos espíritos.

O personagem mascarado não busca se esconder aos olhos da multidão nem de enganá-la: simplesmente quer perder o próprio estado de ser humano, e a máscara lhe confere as virtudes dos heróis míticos, do animal fetiche ou do espírito que representa.

Não por acaso, é o homem o encarregado de vestir a máscara nestes ritos fechados às mulheres e o costume, transmitido até nossos dias, não se encontra apenas no âmbito de culturas diferentes, mas também em algumas tradições teatrais: no Teatro Nô japonês, por exemplo, o personagem feminino é interpretado por um ator.

A história da máscara é vastíssima: examinarei aqui apenas alguns exemplos, partindo das pinturas rupestres.

Existem traços do uso de máscaras em tempos bastante remotos, antes mesmo do início do cultivo da terra e, provavelmente, também da extração e trabalho do metal, junto a numerosos povos de todos os continentes. Ainda que, em certos casos, um tipo particular de máscara – ou o princípio mesmo do

⁵As citações presentes no artigo original foram traduzidas considerando-se dois parâmetros: o primeiro, com citações devidamente referenciadas, correspondendo àquelas cotejadas com edições brasileiras. O segundo, sem indicações precisas, corresponde às traduções das citações como aparecem no artigo original, as quais identificam autor, mas não a obra e número de página. [N.T.]

mascamamento – derivavam da imitação de um povo próximo, a utilização praticamente universal prova que a ideia de se mascarar apareceu espontaneamente em numerosas regiões do mundo e, então, pode ser considerada uma característica intrínseca à natureza humana. Se pode também pensar que o homem, no curso da própria evolução, tenha recorrido às máscaras quando começou a conceber a ideia de que seres sobrenaturais intervissem de modo positivo ou negativo na sua existência: assim, tentou influenciá-los com rezas e sacrifícios, esforçando-se para obter favores ou apaziguar a cólera, das quais se considerava responsável.

Ainda assim, esta era apenas a primeira etapa para buscar adquirir qualidade e poder das forças sobrenaturais. Graças às práticas ditas de magia imitativa, destinadas a alcançar o resultado desejado através da imitação de certos fenômenos ou características, o homem acreditou alcançar a própria intenção adotando o aspecto daquelas forças que imaginava ou entrevia em sonho.

Além deste processo mental ativo, um outro processo, de caráter passivo e defensivo, poderia ter assumido um importante papel na gênese da máscara: apropriar-se de uma face diferente para modificar a própria identidade, protegendo-se assim, dos seres sobrenaturais, desviando-os ou mesmo mantendo-os afastados, com um aspecto “assustador”. Tal motivação explica o multiplicar-se dos diferentes tipos de máscaras, utilizadas nas situações mais díspares: por exemplo, em ocasiões de nascimento, doença ou morte de um membro da comunidade ou de um animal associado aos humanos através de ligações totêmicas de parentesco, ou em ocasiões iniciáticas de um jovem ou, ainda, nos preparativos para uma caça ou durante a sementeira e a colheita. Em situações desse tipo, cada comunidade tendia a obedecer a certas regras de conduta e de ação, cuja violação poderia ameaçar a vida da comunidade e de seus membros.

No Egito, por exemplo, as máscaras funerárias eram ligadas ao uso da mumificação e, portanto, à crença de sobrevivência do corpo humano, em particular a cabeça, mesmo depois da morte. Muitas delas chegaram até nós porque foram colocadas em tumbas destinadas à eternidade, como eternas eram a jovialidade e a beleza fixadas pelas máscaras. Os olhos, graças à maquiagem inteligente, adquiriam profundidade e brilho, e o delineamento dos olhos é ainda hoje usado por mulheres em todo o mundo. Nos recentes anos sessenta estava muito na moda o alongamento dos olhos de inspiração egípcia com o delineador preto: fusão do *kajal* em muitos países – como Índia e países Árabes – possui o mesmo uso estético e curativo do *kohl* utilizado pelos antigos egípcios.

Os mais antigos exemplares de máscaras funerárias egípcias são de três tipos: invólucros em tela do corpo inteiro; invólucros em gesso do corpo inteiro ou somente do rosto; cobertura do rosto e dos ombros em tela e gesso (cartonagem), pintadas e, às vezes, douradas. Estas últimas tiveram grande difusão a partir do ano 2180 a.C. e o exemplo universalmente reconhecido é a máscara do Faraó Tutancâmon, em ouro entalhado e pedras.

O uso das máscaras funerárias continuou também em época tardia e assumiu depois, na idade romana (30 – 324 d.C.), a particular conotação estilística da retratística greco-latino.

1. A ESTÉTICA NA ÉPOCA PRIMITIVA

Um dos exemplos máximos de arte paleolítica é a extraordinária obra que retrata uma dançarina correndo, encontrada em uma gruta completamente isolada no deserto do *Tassili n'Ajjer* (Sahara); já se percebe como os homens primitivos tinham uma grande capacidade de pesquisa estética embora ignorando, obviamente, o estudo científico. A arte, ou melhor, o valor da arte, não tinha nenhum significado para eles; em outros termos, sem saber estavam fazendo arte e, as figuras que riscavam sobre as rochas, tinham uma eficácia mágica em seus espíritos, o que hoje chamaríamos prática e funcional. De resto, é notável a presença de sinais sobre os penhascos do Tassili presentes nas pinturas rupestres de Atlante, Fezzan, Líbia, Península Ibérica e França meridional.

É surpreendente como em regiões tão distantes umas das outras e tão diversas no estilo das representações, se repetem temas quase idênticos – cerimônias, encantamentos, cenas de guerra e de caça, da vida cotidiana – todos tratados de modo narrativo e dinâmico: quase em todos os lugares, nas entradas das cavernas, aparecem arqueiros correndo, figuras de mulheres dançando.

Um exemplo de pintura atribuível ao mascaramento estético feminino é a dançarina correndo do Tassili que, munida de chifres e suntuosamente adornada, tem o corpo pintado de verde, recoberto de pontinhos brancos que estão indicando, certamente, as escarificações, isto é, pequenas incisões realizadas sobre a pele para fazer com que o sangue saia como ato de sacrifício. Fios finos de fibras brancas pendem das pulseiras e cinto, acentuando os movimentos da dançarina. A posição das pernas flexionadas, a ondulação graciosa dos braços, a curvatura dos chifres, a harmonia do conjunto, revelam uma arte consumada. Não falta nada: a suprema elegância das linhas, o equilíbrio das proporções, o ritmo gráfico e colorido, a mesma composição cheia de inteligência. Dez mil anos antes de Matisse, um homem foi capaz de realizar uma pintura notável como esta. A origem espiritual desta dançarina, que carrega sobre a cabeça e sobre o rosto algo que lembra uma máscara, poderia ser um muflão ao qual os chifres se referem: como na maior parte das pinturas de estilo arcaico, temos uma série de imagens intermediárias entre o animal e a máscara propriamente dita.

Parece também que as diversas manifestações de arte rupestre africana seguiram uma mesma lei de evolução. O artista exprime primeiro as intenções mágico-religiosas por meio de formas elementares: um traço curto e forte no qual o ser humano e o animal traem a indiferença ao real. Depois, ele sente a necessidade de exercitar a sua habilidade e de representar o que vê. Essa fase naturalista é seguida pela tendência à simplificação e à abstração.

Cada pintura desse estilo é sempre acompanhada por um conjunto de figuras geométricas simbólicas, como linhas, pontos, festões, frisos diversos. Para as mulheres mascaradas, os sinais geométricos, geralmente, são desenhados sobre o mesmo personagem, às vezes de maneira limitada. Se poderia acreditar que se trata de ornamentos (tatuagens ou escarificações), mas a coincidência desses modelos com aqueles semelhantes de outras figuras espalhadas nas rochas do Tassili não pode ser fortuita.

Das pinturas se libera um simbolismo que preenche cada obra de mistério,

de potência, de uma presença maléfica quase insuportável e isso, apesar de, como já mencionado, o artista do Tassili não ter noção daquilo que nós chamamos de "estética".

Se pode pensar que os canais e as cavernas pintadas fossem lugares sacros, que o pintor mesolítico ou neolítico testemunhe a realidade da sua tribo sobre esta terra e o seu destino no outro mundo; que ele afirme, com os homens e animais representados, o rito propiciatório de que ambos precisam quando vivem em comunidade. Assim fazendo, é irresistivelmente levado a afirmar a própria personalidade sobre a matéria, a externalizaros próprios sentimentos e impulsos. Para traduzir concretamente a sua cosmogonia, ele encontrou em si mesmo o melhor modo de expressão, o mais claro, o mais compatível com a lei do equilíbrio. É por isso que, se o significado religioso e social dessas pinturas resiste à nossa necessidade de saber, nos basta apreciar sua fascinante riqueza plástica e encontrar, através dela, o indivíduo de carne e osso que somos.

O pintor primitivo, no entanto, também poderia atuar sobre a primeira e mais simples tela à sua disposição: a pele de seu próprio corpo. Todavia, ele raramente a aprecia devido a sua suavidade, a sua maciez, sua disponibilidade em superfícies lisas e monocromáticas, considerando-a muito nu, muito solitária, muito insignificante.

■ 336

No desejo íntimo do homem primitivo existe um mundo exógeno a ser representado, que seja apenas seu e do qual, se possível, ele possa ser o artífice e o criador. O homem primitivo sente instintivamente a disponibilidade completa e singularidade física desta disponibilidade do corpo, em um sentido requintadamente possessivo. E, em segundo lugar, sente nascer em si o desejo de adornar, embelezar, de usar formas e cores que tornam mais atraentes e produtivas as superfícies corpóreas. Se trata de uma verdadeira obra de embelezamento artístico que implica na admiração do outro sexo, maior aceitação de si, de acordo com os casos: as mesmas bases "causais" que veremos para a tatuagem. O ato de pintar a própria pele é muito menos trabalhoso que a tatuagem e é amplamente utilizado para a maquiagem do rosto com tintas muito simples, mas se torna complexo nas diversas configurações para a maquiagem artística do corpo. Na Melanésia se utiliza este canto, que bem resume a magia do mascarar-se com as cores:

As pinturas do meu corpo (flores, animais, paisagens)
São vivas como eu, são partes de mim
É um vestido impalpável feito da minha pele
Que tem o meu calor, que bate com o meu coração.
As mulheres as acariciam, as crianças com elas brincam, meus
companheiros as apreciam.
Mas acima de tudo, elas nutrem os meus sonhos.

Uma outra forma de mascaramento do corpo é realizada a partir de modificações permanentes: a mutilação e a deformação estética, a escarificação e a tatuagem. Em todos estes casos a fisionomia da pessoa é modificada devido a razões de caráter ideológico, que estão relacionadas ao ritual de passagem de

condição ou com modelos ideais de beleza, força e virtude.

1.1. A TATUAGEM

A tatuagem possui uma poesia profunda que se perde completamente nas imitações ocidentais. Os primitivos a amam como uma segunda vida que eles mesmos fizeram nascer, de acordo com os próprios desejos e exigências. Não se trata de um acessório cosmético inútil ou de pura decoração ocasional, mas guarda um significado profundo e importante. Isto é confirmado pelo fato que, em todas as tatuagens com agulhas, o dispêndio de sacrifício e dor física é sempre notável. “Aprisioneí beleza na minha pele – recita um canto polinésio – e ninguém poderá roubá-la de mim, nem mesmo o espírito do mal”. Entre os primitivos, a tatuagem é um sinal de beleza e criatividade; fora dessas culturas, decai para outros significados, não igualmente estéticos e significativos.

Na Polinésia, a arte *tatau* ("imprimir, marcar, assinalar", da qual deriva a palavra inglesa *tattoo*, tatuagem) tem origens muito antigas. Além das possíveis reconstruções históricas, para os taitianos, a prática da tatuagem tem origens divinas e é, em suma, uma história de amor e sedução.

Os filhos artesãos do deus *Ta'arua*, *Mata Mata Arahua* e *Tu Ra'iPo'*, ornaram o corpo com tatuagens para seduzir *Hina Ere Era Manua*, a filha do primeiro homem e da primeira mulher na gênese polinésia. Enclausurada e vigiada pela mãe, *Hina Ere Ere Manua* ficou tão fascinada pelos ornamentos originais no corpo dos dois deuses que conseguiu escapar de sua prisão, motivada pelo desejo irreprímível de ser tatuada. Os seres humanos conheceram assim a sedução e a beleza da tatuagem e perpetuaram a sua prática por gerações e gerações. Os dois filhos de *Ta'arua*, a principal divindade taitiana, são considerados, ainda hoje, os Deuses das tatuagens e são invocados durante a prática de ornamento do corpo pelos tatuadores, os quais são considerados como feiticeiros e xamãs.

Em seguida, os polinésios desenvolveram a arte da tatuagem como instrumento para marcar o pertencimento a um clã, família ou ordem, além de destacar a classificação social ou a história pessoal (o casamento, o nascimento dos filhos, as lutas nas batalhas, etc.).

Às vezes, a tatuagem era particularmente dolorosa quando realizada, por exemplo nas ilhas Samoa, com uma ponta de osso dentada presa ao topo de uma haste de madeira, que era repetidamente batida na pele para fazer com que os pequenos dentes e as cores penetrassem.

Outra civilização que costuma tatuar-se há séculos é a japonesa, na qual a prática assume, em certo período, um significado diametralmente oposto ao estético.

Antigos textos chineses e coreanos afirmam que os japoneses costumavam tatuar todo o corpo já em 250 a.C., mas em 550 d.C. o costume é limitado aos braços dos membros das classes mais baixas (açougueiros, carrascos, circenses e outros); esse uso negativo da tatuagem é também encontrado no século XVIII, quando aplicado ao rosto (por exemplo, escrevendo indelevelmente a palavra "traidor") para manchar os delinquentes. Os aristocratas, por outro lado, usavam pequenas tatuagens ao redor dos olhos. No entanto, apesar de ser usada nessas

circunstâncias, a tatuagem assumiu o papel de arte refinada no século XIII. No século XIX, depois de terem sido importadas da China, em meados do século anterior, por meio de uma espécie de revista em quadrinhos (ainda hoje, por exemplo, em nossas praias, os jovens asiáticos oferecem pequenos catálogos onde os turistas podem escolher o símbolo preferido para adornar o próprio corpo), as tatuagens artísticas em todo o corpo, típicas do Japão, atingiram o auge da qualidade, tanto que chegam à Inglaterra vitoriana e despertam o interesse de vários monarcas. Na esteira dessa adesão, muitos especialistas chineses e japoneses se mudam para a Europa e os Estados Unidos, onde também encontram aprendizes locais. A popularidade das tatuagens artísticas é reforçada pelo sucesso das exposições de pessoas tatuadas em parques de diversões. Para finalizar, uma referência aos nossos anos sessenta, período em que numerosas subculturas, como as dos *Hippies*, dos *Hell's Angels* ou dos *Punks*, fazem tatuagens mais ou menos extensas, muitas vezes para expressar sua rebelião contra as normas sociais correntes. Agora, no entanto, na vida cotidiana, a tatuagem voltou a ser, em sua maioria, um símbolo exclusivamente estético.

1.2. A ESCARIFICAÇÃO E A DEFORMAÇÃO ESTÉTICA

■ 338

No sentido científico, o termo escarificação (em uso especialmente na África) se refere à criação, através de uma técnica qualquer, de uma ou mais cicatrizes permanentes sobre uma parte qualquer do corpo. Elas são obtidas a partir de pequenos cortes na pele (com facas, giletes, conchas, pedras agudas, etc., geralmente com uma lâmina muito baixa) em formas lineares ou curvilíneas, fazendo penetrar pós ou substâncias irritantes (areia, cinza, penas com extrato de plantas, etc.), assim, depois de alguns dias se produzem as cicatrizes encravadas de acordo com as formas desejadas. A escolha de não deixar as escarificações cicatrizarem, mas de retardar o processo de cura com irritações contínuas das feridas, provocando a formação de queloides duros e em alto relevo, leva a um resultado sem dúvida característico, a um hábito perene bem visível e tátil, do qual muitas populações africanas não podem prescindir. “Sem elas – dizem muitas mulheres – não teríamos, absolutamente, encontrado marido”.

Em toda a África, as escarificações feitas para se reconhecer entre pertencentes a uma mesma tribo são, em ambos os sexos, realizadas sobre partes bem visíveis (braços, testa, bochechas, colo, peito), mas nas mulheres traduzem uma nítida característica “sub-sexual” assumindo maior importância quanto à forma, extensão e dimensão: as zonas preferidas são o abdome, os braços, o púbis, as nádegas e, em particular, a faixa interna superior das coxas.

Hoje a escarificação é compreendida como ornamento do corpo e, como qualquer maquiagem, é uma escolha individual; mas nos séculos passados, sobretudo entre as populações tribais, a decisão era tomada por uma autoridade superior, mesmo sem o consentimento da interessada.

A escarificação pode ser praticada também por queimadura com pontas quentes que, sobre as linhas de desenhos preestabelecidos, provocam cicatrizes superficiais, e assim, os baixos-relevos cutâneos desejados. Os povos do vale africano Omo (entre os quais Mursi e Bumi) são famosos pela multiplicidade das

decorações que ornaram o rosto e o corpo, frequentemente, parte de um complexo ritual onde a caça e os mortos jogam um papel importante. Junto aos Kaleri da Nigéria, as mulheres sentem-se muito orgulhosas das próprias cicatrizes, símbolo evidente da dor que precisaram suportar para aumentar a própria feminilidade e tornarem-se mais atraentes e desejáveis.

Isto acontece em tantas outras sociedades africanas onde a disposição das cicatrizes se torna decoração interpretável apenas se se conhece o papel social da pessoa: idade, parentesco, tribo, etc.. Frequentemente ela marca também os ciclos da vida e começam a ser feitas nos recém-nascidos, acrescentando-as então com regularidade. Para as mulheres constituem os sinais das primeiras menstruações, do primeiro filho, do final da amamentação... São sempre índices sexuais e eróticos. A ausência de cicatrizes denota antissociabilidade e covardia.

Sinônimo de beleza para as mulheres Mursi (tribo etíope) é a deformação dos lábios, que se obtêm inserindo um disco de argila no lábio inferior antes dos vinte anos e substituindo-o, com o passar dos anos, por discos labiais (às vezes triangulares) sempre maiores, removíveis apenas para comer e dormir. É provável que o tamanho do disco indique o número de cabeças de animais que a família da menina pede para concedê-la como esposa: um grande disco labial pode equivaler também a cinquenta cabeças de animais.

339 ■

Outro lugar no mundo onde se pode encontrar o uso do disco labial como forma de adorno é na Amazônia. Na floresta amazônica brasileira, vizinha às fronteiras com o Peru e a Colômbia, residem os índios Ticuna, cuja habilidade inclui a arte de trabalhar a palha, esculpir madeira e pedra, criar máscaras utilizadas para cerimônias em honra dos antepassados ou ligadas à iniciação de jovens, aos ritos de fertilidade e aos funerais: representam a força vital da floresta pluvial. Geralmente, as máscaras são esculpidas em madeira, coloridas com substâncias naturais e possuem formas zoomórficas porque, segundo a mitologia local, alguns animais são considerados os antepassados da população atual. Os dançarinos personificam os espíritos dos anciãos que vigiam também o desenvolvimento dos rituais funerários: os espíritos dos mortos são potentes e temidos e poderiam prejudicar a população se as práticas funerárias não fossem meticulosamente respeitadas. Uma das funções dos homens mascarados junto aos Ticuna é vigiar o espírito do morto até que o cadáver não saia da casa. Participando dos funerais, os espíritos dos ancestrais, os seres míticos, os animais e os monstros da floresta afirmam o próprio parentesco com o morto e, através dele, com os outros membros da comunidade. Em alguns povos, no final dos ritos funerários, a máscara é queimada.

Ainda que as danças mascaradas sejam realizadas exclusivamente pelos homens, também as meninas e as jovens mulheres portam uma máscara no decorrer do ritual que celebra a sua puberdade. As máscaras, das quais apenas algumas são femininas, personificam animais fantásticos e demônios criados individualmente por quem as utiliza. Às vezes, são mais de cinquenta e se reúnem em um lugar sagrado da floresta, depois vão, em grupos, à casa da anfitriã onde dançam e participam de um banquete. Depois do ritual, os dançarinos tiram as máscaras (que neste caso não são sagradas) e as vestimentas, fazendo um monte ao redor da jovem mulher iniciada: neste momento, as vestimentas passam a

pertencer à anfitriã e são jogadas no final da cerimônia.

Tradicionalmente, quando uma menina alcançava a puberdade, ia viver por dois ou três anos em uma cabana isolada onde apenas a mãe podia visitá-la. No final deste período, o pai organizava uma festa: a menina recebia uma poção inebriante e o pai arrancava os cabelos dela como sinal de que estava pronta para suportar as dores do parto. Hoje, a maior parte dos Ticuna não faz mais esta cerimônia (do isolamento ao arrancar os cabelos), mas continuam a realizar outros rituais que incluem sempre a dança com as máscaras.⁶

1.3 A MÁSCARA MENDE, OU SEJA: AS SOCIEDADES SECRETAS FEMININAS

A única tradição ligada ao uso da máscara reservada às mulheres, na África, é encontrada entre as tribos que habitam na fronteira entre Serra Leoa e Libéria, isto é, os Mende, os Terrine e os Sherbro. Nestas tribos a autoridade política pertence ao chefe de família, proprietário das terras, e ao chefe do vilarejo. É impensável às mulheres destes vilarejos tornarem-se adultas sem adquirir todos os segredos dos rituais de iniciações que produzem as metamorfoses no corpo e no espírito, consideradas necessárias para se casar, ter filhos e participar da vida cultural da comunidade.

■ 340

As mulheres fazem parte de uma sociedade secreta chamada Sande, contraparte da sociedade masculina de nome Poro, onde está presente seja como entidade real ou fantástica. A origem do diabo dos bosques, ou melhor, da mulher-diabo, data do século XIX, mas o argumento é ainda atual: a máscara representava grandes valores morais e costumes e, no entanto, é recorrente a identificação da mulher com o diabo; por exemplo, no vocabulário dos Vai, o termo “nou” (diabo) é traduzido como “mulher mascarada que nas cerimônias Sande representa o diabo”.

A sociedade secreta chamada Bundu ou Sande (ainda que Sande, para algumas populações, denomine apenas a sociedade e, Bundu, o bosque onde a sociedade se reúne, intransponível para os não adeptos) desempenha uma função de grande importância que, além da administração da justiça, é também incumbida da organização dos ritos de iniciação e é a única sociedade secreta de mulheres que dispõe de uma máscara nitidamente caracterizada. A obrigação de sigilo é muito importante e toda falta é severamente punida. A iniciação das adolescentes ao status de mulheres adultas ocorre através de uma verdadeira e própria escola, guardiã e depositária do saber tradicional; o que é aprendido é protegido pelo juramento de segredo que dura toda a vida e também vincula moralmente, de modo que um pesquisador nunca pode ter certeza daquilo que lhe é dito.

Durante a iniciação no bosque, a máscara aparece três vezes significando as passagens mais importantes. Uma dessas é a clitorectomia, mas não sendo considerado um acontecimento feliz, a máscara não dança, exprime-se apenas em pantomima. Duas semanas depois, quando as feridas cicatrizaram, a máscara reaparece para anunciar que a menina retornará ao vilarejo. Os parentes doam arroz, óleo, peixe e plantas medicinais para levar ao bosque e, no dia seguinte, quando as jovens voltam com a face e a parte superior do corpo embranquecida

⁶Entre outros, os índios da etnia Caiapó também fazem uso do disco labial, um exemplo icônico é o Cacique Raoni. [NT]

com argila, tem início uma grande festa que dura toda a noite. As jovens participam, mas de maneira composta e disciplinada, e deixam o vilarejo durante a noite. A terceira vez marca o retorno definitivo das jovens na comunidade, elas que a tinham deixado na condição de meninas, voltam como mulheres. É uma festa muito grande: começa com a lavagem ritual para remover a argila branca que indica “o renascimento para a vida”, então o corpo é ungido de óleo de modo que o preto brilhe.

Para proteger o segredo do bosque contribui também Hale, a potência chamada também de "remédio", que vive nas profundezas da água, amiga da sociedade Sande, a qual é capaz de usá-la e conhece sua força destrutiva, mesmo à distância. As jovens iniciadas devem tomar o "remédio" (um conjunto de ervas às quais atribuem o poder de matá-las se violarem o segredo) junto com outro "remédio", que é pendurado no pescoço ou no pulso, em um chifre de tritombo (pequeno antílope), que amplia seu poder sobre aqueles que desejam investigar os segredos da sociedade ou flertar com uma jovem.

Hale também está presente na máscara feminina de madeira que, com o nome de Ngafa, representa o espírito, a força que transforma uma jovem em mulher. As meninas assim mascaradas atravessam o vilarejo e, com gestos e danças, relacionando-se apenas com o espaço arquitetônico e os espíritos presentes. A sociedade secreta Sande forma as jovens também para o futuro papel de esposas e mães; às vezes, a saída da escola "do bosque" é imediatamente seguida pelo casamento. A aprendizagem parece rígida aos nossos olhos porque prevê uma disciplina severa, o respeito pelos velhos, a modéstia, além do baile e da dança. A duração desta "escola" variava de seis meses a três anos, agora, é limitada às férias escolares. A idade de admissão é entre seis e dez anos, exceto em circunstâncias especiais.

A máscara, no rito Sande, é usada também nos funerais dos seus membros mais importantes, nas visitas de personalidades, em solenidades e festas: esse uso profano serve para dar mais importância ao evento, tornando-se um símbolo de harmonia, legalidade e moralidade. Ele não revela a priori a sua potência, mas se um homem se aproxima demais do "bosque" ou tenta seduzir uma jovem Sande, a máscara aparece repentinamente no vilarejo e, tornando-se grotesca, aproxima-se do homem, apontando para o bosque com o dedo para indicar que, como culpado, ele deve remediar - o que acontece sem demora e pode resultar no pagamento de uma multa.

É interessante notar que a máscara também aparece durante a iniciação dos jovens de sexo masculino e nas festas oficiais da sociedade masculina, o Poro, onde se transforma em bastão esculpido em forma de cabeça, que serve para cadenciar o ritmo da dança. A máscara Sande é uma grande cabeça feminina em forma de capacete que se ajusta em quem a utiliza: o rosto tem uma grande fronte abobadada com losangos que emerge de um grande pescoço formado por anéis sobrepostos e grudados que evocam os gordos pescoços, símbolos de prosperidade.

Uma antiga lenda Mende conta que as primeiras máscaras das sociedades secretas jaziam no fundo dos rios e lagos; os membros do povo Vai afirmam que as suas máscaras não são obra de humanos, mas se originam do mundo dos espíritos.

Também a madeira não é empregada por acaso, mas é compreendida como material vivo que continua a conter a poderosa seiva da árvore da qual provém.

As máscaras bundu, que se diferenciam pelos seus penteados, marcam a passagem da adolescência com escafições evidentes e exprimem o espírito propício para a fecundidade; a dança é realizada pelas mulheres mais velhas que alcançaram um grau elevado na hierarquia bundu. São máscaras de extraordinária beleza, criadas em madeira e apenas por escultores do sexo masculino que se deslocam de vilarejo em vilarejo, coloridas de preto - a cor da vida -, polidas com óleo de palma e confeccionadas seguindo esquemas próprios das sociedades secretas que, no entanto, deixa espaço para a fantasia do escultor no que diz respeito ao penteado dos cabelos e ornamentos. Quem encomenda a máscara conhece bem os ditames da sociedade secreta Sande e o debate com o escultor sobre a melhor realização pode durar dias e dias: os elementos decorativos – como os anéis entorno do pescoço, os penteados, as escafições, os talismãs e outros – são ditados por parâmetros precisos que, no contexto cultural, permitem comunicar uma série de valores.

■ 342 Às vezes, é solicitado que uma máscara velha ou gasta seja refeita e aqui está a habilidade do escultor, compreendida como magia, que deve saber reconhecer o sobrenatural. Ele nunca profanará o próprio ofício criando objetos de uso cotidiano como facas, pentes, etc., mas dedicará a vida a estas máscaras esculpindo “sem refletir, impulsionado por uma inspiração interior”.

As jovens iniciadas abandonam a sua identidade durante o período de aprendizado e renascem assumindo o novo nome e a propriedade da máscara que lhe foi atribuída pela sociedade.

A iniciação Sande dava um grande prestígio social e diversos privilégios. As “máscaras chapéus” dos espíritos, chamadas Soweï pelos Mende, representavam um modelo ideológico e um protótipo de beleza feminina. As Soweï são compostas, além da máscara propriamente, também por um grande traje cônico feito de camadas de fibras que cobriam quase todo o corpo. Em nenhuma outra parte da África a presença de sociedades exclusivamente femininas com rituais próprios está documentada até o momento.

2. A ESTÉTICA NA ÉPOCA MODERNA

Como a máscara Sande para as mulheres Mende, também o véu islâmico possui um enorme valor simbólico para as mulheres muçulmanas. Nas civilizações ocidentais é frequentemente entendido como limitação, enquanto fontes jurídicas islâmicas o relacionam mais à imagem de uma mulher “protegida” do que “discriminada”.

O véu, difundido no mundo islâmico (*haïk* na tradição argelina, *chador* no Irã, *burqa* no subcontinente indiano, e assim por diante) não foi introduzido pelo Islã, mas retomado da tradição bizantina para se tornar o símbolo de status do dono da casa, indicando uma posição econômica tal que poderia manter a mulher e as filhas em casa como garantia de honra da família. Ou seja, o véu estabelece a separação entre o público e o privado, o externo e o interno, a exclusão da mulher; simboliza a segregação dos sexos, que pode chegar aos extremos com o uso da

burqa imposta pelo talibã, mas ainda assim corresponde sempre ao mesmo princípio. A *burqa* normalmente é de cor marrom ou alaranjada e representa quatro aspectos importantes nas sociedades beduínas:

1. modéstia: depois da puberdade, o rosto de uma jovem não deve ser visto pelos homens que não pertencem ao restrito círculo familiar;
2. dote matrimonial e estado social: a quantidade de prata que uma mulher pode mostrar sobre o próprio corpo é motivo de orgulho;
3. estética: as mulheres consideram o velar-se como parte vital do seu modo de entender a beleza e o enfeitar-se;
4. religião e magia: os ornamentos costurados ou bordados na máscara facial possuem funções de amuletos para o *hijabe*.

Por exemplo, a cor turquesa serve para manter distante o olho diabólico, a cornalina para a fertilidade, o coral ajuda a alcançar a prosperidade e, o âmbar, a boa saúde. O amuleto que pende do centro da *burqa*, de modo genérico, é portador de boa sorte e é o mesmo que se pode encontrar nas roupas das crianças, ou pendurados nos espelhos dos carros, ou aos móveis das casas. Sua base é triangular com três seções de miçangas coloridas, especialmente as azuis que formam os números 1, 3, 7, ou 12, separadas por pedacinhos de madeira e terminadas com franjas ou moedas.

Um tipo mais leve de máscara facial é usado pelas mulheres beduínas no sul da Palestina e no Sinai. Consiste em uma faixa para a cabeça, de seda tecida a mão, da qual pendem moedas; do centro parte uma outra faixa, de algodão, completamente recoberta por moedas turcas que se apoia sobre o nariz e abaixo dos olhos. É presa com fitas que se enlaçam atrás da cabeça e deixa visível a boca e grande parte do rosto; das têmporas pendem longas correntes normalmente terminando com pingentes, bolinhas, sinos ou filamentos de vidro azul.

No Irã, ao contrário, para cobrir o rosto, se usa uma meia máscara de pano, a *borqhà*, cujas origens são apenas hipóteses como, por exemplo, motivos religiosos ou sociais. Para indicar situação da mulher na sociedade, de fato, existem vários tipos: as mulheres casadas vestem uma *borqhà* muito refinada, com específicos bordados e decorações douradas e, as aberturas na altura dos olhos, possuem formas fascinantes e são muito largas, de modo a atrair a atenção dos homens. As meninas solteiras, as mulheres de meia idade e as viúvas possuem uma *borqhà* específica, típica da respectiva condição social, permitindo que os homens identifiquem imediatamente o status de cada uma delas.

Além disso, e mais simplesmente, a *borqhà* é utilizada para proteger o rosto do calor e do vento. Em particular, de fato, na zona meridional do Irã (EseJask, Minab) e no Sistan (sudoeste), a presença de frequentes tempestades de areia e de altas temperaturas, requer um material muito rígido e resistente e as aberturas para os olhos são, por estes motivos, muito estreitas. A *borqhà* desta zona é de cor vermelha. Para pintar os tecidos, são usadas cores químicas e um truque para mantê-lo mais estável sobre o rosto é fixar um pedaço de papel na parte interna, na altura do nariz.

Na nossa sociedade ocidental encontramos exemplos de máscara de uso cotidiano no século XVIII: a *bauta* veneziana. Esta máscara não se limitava apenas ao período do carnaval, mas era utilizada por muitos meses do ano, demonstrando

de fato que havia se tornado um tipo de indumento de uso corrente. Era constituída de um tipo de capuz em seda preta ou rendada (*bauta* de renda) e por um manto também preto, que cobria metade da figura (*zendal*). Na cabeça, sobre o capuz, utilizavam o tricórnio, chapéu de três pontas, típico no século XVIII e usado indistintamente por homens e mulheres. O rosto era coberto com a chamada larva, máscara que adere ao rosto sobre a fronte e o nariz, mas não sobre o queixo, permitindo beber e comer sem ter que tirá-la. Exclusivamente de uso feminino, em vez, era a *moretta*, máscara oval de veludo que adere ao rosto através de um pequeno botão interno que é segurado entre os dentes.

Nos dias de hoje, no entanto, a máscara aparece nas publicidades e nos filmes – ou seja, de modo mais geral, no imaginário coletivo cotidiano – os quais se inspiram, sem ter consciência, da nossa “plurimilenar” bagagem cultural e social. Para a promoção de vários produtos, algumas modelos usam, por exemplo, roupas íntimas bordadas ou rendadas e, portanto, muito atraentes, ou máscaras de cristal Swarovski que concentram a atenção no olhar: a verdadeira máscara que a imagem propõe é aquela da mulher sedutora. De outro modo, algumas máscaras dos carnavais são usadas para fazer propaganda sobre a autenticidade e tradição de alguns produtos locais (queijo, sapatos, etc.).

■ 344

2.1 O CORPO E A MÁSCARA: A MÁSCARA NEUTRA

Quando Jacques Copeau, dramaturgo francês, no início do século XX, fundou o Teatro do Vieux-Colombier, foram traçadas as bases para o uso da máscara como meio teatral para conduzir os atores a familiarizar-se com o próprio corpo.

Segundo Copeau, o corpo humano é feito para se exprimir no espaço. Isto pode ser visto na arte do ator/atriz com máscara quando interpreta um personagem e descobre nela uma inesperada energia até então desconhecida. O seu corpo se transforma, sofre uma metamorfose e sua identidade transmuta na do personagem.

O gesto e a voz são ditados pela máscara. O ator/atriz é convidado a imaginar e a construir a personalidade e a história do personagem, assim como deverá imaginar e construir também seu aspecto físico. A interação entre o ator/atriz e o personagem demanda um duplo esforço que revela o intérprete e, ao mesmo tempo, o esconde dentro do seu papel. Compôr um personagem, portanto, significa essencialmente subordinar os gestos, a mímica, o corpo e tudo mais, aos traços considerados característicos e revelados antes de tudo pela imagem física. A descoberta, ou redescoberta, do ator/atriz como sujeito plástico tridimensional (Meierhold) torna central, pela primeira vez, o problema da educação corporal, muito marginal e secundária na formação teatral tradicional.

O Teatro do Vieux-Colombier foi a base desta nova concepção e a ele estão ligadas as personalidades mais importantes da cena teatral daquele período. O ator e diretor Charles Dullin acompanhou Copeau até 1921 e, Etienne Decroux, foi um dos alunos mais surpreendentes que, imediatamente, se torna consciente sobre a necessidade de esconder o rosto para reencontrar a gestualidade. Copeau confecciona, a partir de uma técnica própria e experimental, máscaras de papel com vagas semelhanças antropomórficas, sem expressão, que devem servir aos atores

para exprimir as emoções exclusivamente com os movimentos do próprio corpo. Jean Dasté, aluno e genro de Copeau (casado com a filha Marie-Hélène), por sua vez, funda a sua companhia, *Les Comédiens de Grenoble*, em 1945, da qual começa a fazer parte um jovem mímico: Jacques Lecoq.

Lecoq, mais do que todos, contribuiu com a difusão da mímica como técnica de base para a formação do ator. A técnica de Lecoq se concentra, na fase inicial, sobre pontos que precedem o diálogo e o personagem. No seu desenho pedagógico, a máscara neutra ocupa um lugar preciso e importante, e é utilizada antes e mais do que as outras. Antes de colocar a “máscara-personagem”, os alunos devem se familiarizar com a “máscara neutra”; o objetivo é liberá-los de condicionamentos, hábitos e ensiná-los a limitar o uso do corpo. Lecoq fala da máscara neutra como alguma coisa que tende em direção a um fulcro que não existe:

É a máscara neutra que guiará depois as diferenças das outras máscaras. É com ela que se saberá como portar todas as outras. É uma máscara sem uma expressão particular, sem um personagem tipo, que não ri e não chora, que não é triste nem alegre, que se apoia no silêncio e no estado de calma. A figura deve ser simples, regular e não oferecer conflitos.

345 ■

A máscara neutra pode ser masculina ou feminina, mas preferi privilegiar o aspecto feminino porque se relaciona, majoritariamente, com o tema desta conferência.

Melhor do que qualquer outro, Lecoq conseguiu definir o estado neutro de quem atua, precisamente, como se realiza com as máscaras. Esta é a sua definição:

A máscara neutra é um objeto particular. É um rosto, dito neutro, em equilíbrio, que propõe a sensação física da calma. Esse objeto colocado no rosto deve servir para que se sinta o estado de neutralidade que precede a ação, um estado de receptividade ao que nos cerca, sem conflito interior. Trata-se de uma máscara de referência, uma máscara de fundo, uma máscara de apoio para todas as outras máscaras. Sob todas as máscaras, sejam expressivas ou da *Commedia dell'Arte*, há uma máscara neutra que reúne todas as outras. Quando o aluno sentir esse estado neutro do início, seu corpo estará disponível, como uma página em branco, na qual poderá inscrever-se a "escrita" do drama. (LECOQ, 2010, p.69).

A máscara neutra não tem nada a ver com aquela que modela o rosto real de uma pessoa em repouso – esta última seria uma máscara mortuária. A primeira vez que se coloca a máscara neutra, ela parece um objeto diferente que incomoda, sufoca. Pouco a pouco, sentindo-se escondido, pode-se começar a mover-se em um modo distinto do da vida cotidiana. Enfim, uma vez habituados à máscara, se atinge uma nova liberdade, maior daquela conhecida com o rosto descoberto. Despidos do nosso próprio rosto e das nossas palavras – que sabemos usar muito

bem nas relações sociais – o corpo torna-se o único elemento a nos conduzir no silêncio e começamos a senti-lo como um acontecimento. Com o corpo, sem trapaças, a máscara neutra que acreditávamos nos esconder, nos deixa nus, despidos, nos expõe. Cai o nosso rosto-máscara da vida cotidiana, o papel que ele jogava não tem mais sentido.

Uma boa máscara neutra é muito difícil de ser feita. Obviamente, isso não tem nada a ver com as máscaras brancas utilizadas nos desfiles ou nas manifestações de rua. Essas são máscaras inanimadas, exatamente o contrário da neutra. Utilizamos máscaras de couro, fabricadas por Amleto Sartori, que descendem da máscara nobre, de Jean Dasté. A nobre era um pouco "japonizante", mas tinha, em comum com a neutra, o fato de ser igualmente uma máscara da calma, sem uma expressão particular, em estado de equilíbrio. (LECOQ, 2010, p.69).

■ 346 Lecoq e Amleto Sartori se encontraram em 1948, quando ambos foram chamados para ministrar cursos (Lecoq, sobre movimento do corpo e Amleto Sartori, sobre história da arte e modelagem das máscaras) para o Teatro da Universidade de Padova, fundado e dirigido por Gianfranco De Bosio. É a partir deste encontro que nasce a moderna concepção de máscara neutra.

Uma máscara neutra, como todas as máscaras, não deve aderir completamente ao rosto, mas conservar uma certa distância que permite ao ator/atriz atuar.

A máscara neutra desenvolve, essencialmente, a presença do ator no espaço que o envolve. Ela o coloca em estado de descoberta, de abertura, de disponibilidade para receber, permitindo que ele olhe, ouça, sinta, toque coisas elementares, no frescor de uma primeira vez. Entra-se na máscara neutra como em um personagem, com a diferença de que aqui não há personagem, mas um *ser genérico neutro*. Um personagem tem conflitos, uma história, um passado, um contexto, paixões. A máscara neutra, ao contrário, está em estado de equilíbrio, de economia de movimentos. Movimenta-se na medida justa, na economia de gestos e de ações. (LECOQ, 2010, p.71)

A máscara neutra, de fato, não caracteriza um personagem como as máscaras da *Commedia dell'Arte*, ao contrário, confere à atriz maior neutralidade com o anulamento do rosto, do olhar, das emoções, das palavras: serve para concentrar a expressão criativa no corpo. A máscara neutra desnuda o corpo da atriz, não fala, não existe mímica facial, cada gesto do corpo será sentido de maneira consciente, permitirá à atriz manifestar toda a interioridade e espiritualidade que possui, sua psique, suas paixões...

A máscara neutra revela, unifica através do corpo, sua sustentação é poética e emotiva: com ela, calma e silenciosa, o menor movimento do corpo assume a máxima importância. A máscara neutra é ação, energia, pulsão de vida,

retorno ao contato primitivo com a matéria. E a matéria mesma se apropria do corpo da atriz, consentindo colher a própria essência de cada gesto, de cada movimento, de cada silêncio. A máscara neutra, se olhar o mar, se torna mar - o corpo é o receptáculo dos signos do universo guardados pela história do homem.

Sob uma máscara neutra, o rosto do ator desaparece, e percebe-se o corpo mais intensamente. Geralmente se fala com alguém olhando-o no rosto. Com uma máscara neutra, o que se vê é o corpo inteiro do ator. O olhar é a máscara, e o rosto, o corpo! Todos os movimentos se revelam, então, de maneira potente. Ao retirar sua máscara, se o ator a utilizou bem, seu rosto está relaxado. [...] A máscara extraiu dele alguma coisa, despojando-o de um artifício. Está, agora, com um belo rosto, disponível. (LECOQ, 2010, p.71)

As máscaras Sartori não são um dispositivo estético, mas ajudam a transformar um objeto de natureza inanimada, em um texto de leitura capaz de expressar paixões e sensações.

Sejam as máscaras expressivas, nascidas como instrumento de pedagogia e inventadas para a escola de Jacques Lecoq, ou todas as outras máscaras teatrais dos Sartori, estas verdadeiras obras de arte se tornam esculturas vivas através de linhas e planos, luzes e sombras. Se fala de "máscara" e "contra máscara" capazes de comunicar as emoções do personagem no momento da metamorfose do ator. A invenção Sartori foi, portanto, a de criar um alfabeto da máscara e uma gramática do corpo, trabalhando em colaboração com diferentes atores, estudando seus gestos e suas metamorfoses.

347 ■

NOTA DA AUTORA

A família Sartori é um exemplo de excelência da cultura italiana há três gerações. Artistas de ofício e de vocação. Primeiro, Amleto Sartori, escultor, pintor, poeta que viveu entre os grandes mestres do teatro e da arte italiana e europeia. Depois, Donato Sartori, escultor, pintor, escritor, estudioso e inventor de um novo modo de conceber a máscara, não apenas no âmbito teatral, mas como expressão do corpo, da coletividade, de um projeto cultural e político cultivado e promovido em colaboração com a artista e companheira Paola Piizzi Sartori. Junto a muitos protagonistas da cultura e da arte internacional, a partir dos anos 1970, transformaram-se em porta-vozes e promotores de um novo e experimental modelo de fazer e produzir comunicação e arte. Juntos criaram o Centro de Máscaras e Estruturas Gestuais, dando vida então ao Museu Internacional da Máscara, único exemplo na Itália da cultura da máscara através dos séculos e da evolução do "planeta máscara" e escultura dinâmica. Hoje a família Sartori é representada pela artista Sarah Sartori que possui a preciosa e difícil tarefa de restituir o completo patrimônio cultural e artístico dos Sartori e de desenvolver e cultivar o próprio talento, o conhecimento e a vocação para criar, através da experimentação e da cultura contemporânea, uma nova linha Sartori que se junta com a importante herança do avô e do pai. A artista Paola Piizzi Sartori, fundadora e artífice, com Donato Sartori, do Universo Sartori, dirige o Museu e, com Sarah Sartori, tutela e promove o projeto de desenvolvimento e difusão da extraordinária e única Coleção Sartori.

Referências

- ALBERTI C., PIZZI P. **L'Arte Magica di Amleto e Donato Sartori**. Milano, Federico Motta, 2005.
- AL-SAMIH, AbuOmarA. **Traditional Palestinian**. Embroidery and Jewelry. Jerusalem, Arab Press, 1986.
- CARLUCCI, Simona; URSIC, Giorgio Ursini (a cura di). **L'Asino e la Zebra**. Origini e tendenze del tatuaggio contemporaneo, catalogo della mostra. Roma, De Luca, 1985.
- BURZIO, M. **Viaggio tra gli dei africani**. Riti, magia e stregoneria del vodou. Milano, Mondadori, 2005.
- CAMPIONE, F.P. **Maschere**. Identità plurali. Cagliari, Punto A, 2002.
- ELGAR, F. **Le meraviglie del Tassili N'Ajjer**. L'arte preistorica del Sahara. Bergamo, Istituto Italiano Arti Grafiche, 1964.
- GRÖNING, K., GESCHMÜCKTE Haut. **Eine Kulturgeschichte der Körperkunst**. Cagliari, Punto A - ICSAA, 2001.
- HEROLD, E.; BOHÀPKOVA, L.; KNIŽKOVA H.; NOVOTNY, S. **Le Maschere**. Roma, Gremese, 1992.
- LECOQ, Jaques. **O Corpo Poético: uma pedagogia da criação teatral**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Edições SESC SP, 2010.
- MATO, D.; MILLER, C. III. **Sande-masks and statues from Liberia and Sierra Leone**. Amsterdam, Galleria Balolu, 1990.
- NOMACHI, K. **Pellegrinaggio nell'anima del mondo**. Trent'anni di grandi reportage. Vercelli, White Star, 2005.
- PHILLIPS, R. B. **Sande Masquerades of the Mende Serra Leone**. Los Angeles, UCLA Books in Progress, 1995.
- REVESTI, P. **Alla ricerca della cosmesi dei primitivi**. Venezia, Marsilio, 1977.
- SARTORI, D.; LANATA, B. **Arte della Maschera nella Commedia dell'Arte**. Roma, Casa Usher, 1984.
- VIREL, A. **Decorated Man**. The human Body as Art. New York, Harry N. Abrams Inc., 1979.

Recebido em 16/04/2020 - Aprovado em 22/04/2020

Como Citar:

Piizzi, P. (Autora); De Paula, E., Chiamulera, M. (Tradutores). (2020). Máscara e mascaramentos femininos. *OuvirOUver*, 16(1), 330-349. <https://doi.org/10.14393/OUV-v16n1a2020-53840>



A revista *ouvirOUver* está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.