

# ANÁLISE DA CARACTERIZAÇÃO DO CORO DAS VELHAS NO PROCESSO DE MONTAGEM DE “LISÍSTRATA” A PARTIR DO CONCEITO DE MASCARAMENTO (COSTA, 2015).

Borges, Bruna<sup>1</sup>; Bacharelado e Licenciatura; Universidade Anhembi Morumbi; [brunaborges111@hotmail.com](mailto:brunaborges111@hotmail.com)  
Mendes, Fernanda<sup>2</sup>; Bacharelado e Licenciatura; Universidade Anhembi Morumbi; [contatofernandamendes@gmail.com](mailto:contatofernandamendes@gmail.com)  
Sayuri Nakamura, Marcela<sup>3</sup>; Bacharelado e Licenciatura; Universidade Anhembi Morumbi; [nakamura.marcelasayuri@gmail.com](mailto:nakamura.marcelasayuri@gmail.com)

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo estudar a composição visual do *Coro de Velhas*<sup>4</sup> a partir do conceito de *mascamamento* proposto por Felisberto Sabino da Costa dentro do processo de montagem da peça “Lisístrata” desenvolvido como trabalho prático de conclusão de curso (TCC) da turma 7º B (Grupo Ovoé<sup>5</sup>) realizado no primeiro semestre de 2017 do curso de Teatro da Universidade Anhembi Morumbi.

**Palavras chave:** mascaramento; caracterização visual; coro de velhas; Lisístrata.

**Abstract:** This article aims to study the visual composition of *Chorus of Old Women* from the concept of *mascamamento* proposed by Felisberto Sabino da Costa within the setting-up process of the play “Lysistrata” developed as final practical work from Group Ovoé of Theater accomplished on the first semester of 2017 in Anhembi Morumbi University.

**Keywords:** mascaramento; visual description; chorus of old women; Lysistrata.

## Introdução

Existem diversas possibilidades de aplicação da ideia de mascaramento, como por exemplo: mascaramento espacial, que é a relação entre a espacialidade

---

<sup>1</sup> Graduanda em Teatro na Universidade Anhembi Morumbi.

<sup>2</sup> Graduanda em Teatro na Universidade Anhembi Morumbi.

<sup>3</sup> Graduanda em Teatro na Universidade Anhembi Morumbi.

<sup>4</sup> Grupo de mulheres que interpretam velhas formando um coro no texto “Lisístrata” (Aristófanes).

<sup>5</sup> Grupo desenvolvido pela turma de Teatro da Universidade Anhembi Morumbi (2014-2017).

corporal do intérprete, com elementos (cenário, sonoplastia, iluminação) e o ambiente no qual está inserido, de acordo com o professor Ipojucan Pereira<sup>6</sup>. O mascaramento urbano, descrito pelo pesquisador Donato Sartori<sup>7</sup>, compreende uma expansão da função da máscara aplicada em espaços abertos na cidade. E o mascaramento social, seria o estudo do mascaramento dentro das relações sociais, em que o mascaramento é a tentativa de se efetivar frente aos outros do que cada indivíduo imagina ser, tentando convencer o outro de uma imagem criada sobre si, conforme citado por Cezar Roberto Versa.<sup>8</sup>

Para fundamentar esta pesquisa, será utilizado como base o estudo realizado pelo professor Felisberto Sabino da Costa, que expande a ideia de máscara em mascaramento contemporâneo, de forma que este conceito pode ser aplicado a leitura do traje como possibilidade do recurso de mascaramento na peça “Lisístrata”.

Desde quando propor-se este estudo sobre o artigo, já estava em mente utilizar a máscara como base para os estudos relacionados ao texto “Lisístrata” de Aristófanes. Para aprofundar na prática do processo da montagem do *Coro de Velhas* se fez necessário um estudo teórico sobre o mascaramento. Houve também a inevitabilidade de buscar referências a partir do uso e função da máscara em passagens específicas da história do teatro, desde a composição material e utilização corporal até a diluição no contemporâneo, para então entender o que é o processo do mascaramento.

## **2. O termo mascaramento segundo Felisberto S. Costa**

O que significa a palavra conceito? De acordo com o dicionário Michaelis<sup>9</sup>, é a compreensão que se tem de uma palavra; definição, noção. Classificar um

---

<sup>6</sup> Professor de Interpretação no Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Bacharel, Mestre e Doutor em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Desenvolve uma pesquisa sobre Mascaramento Espacial, que envolve Teatro Físico, Dança Contemporânea, Performance e Teatro de Formas Animadas.

<sup>7</sup> Escultor, pesquisador de máscara.

<sup>8</sup> Graduação em Comunicação Social - Jornalismo pela Univel - Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas de Cascavel (2004), Graduação em Letras Português-Inglês pela Unioeste - Universidade Estadual do Oeste do Paraná (2004), Mestrado em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (2007) e Doutorado em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (2017). Atualmente, é docente da Univel - Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas de Cascavel e do Colégio Marista de Cascavel.

<sup>9</sup> Dicionário Michaelis online <http://michaelis.uol.com.br/>

conceito é dar um limite a um assunto, e dentro do assunto *mascaramento* existem variações de sua aplicação em desenvolvimento. Para esclarecer os elementos que, segundo Costa (2015) caracterizam o conceito do mascaramento contemporâneo, resgatou-se os principais aspectos que determinam a função do objeto máscara desde sua utilização como elemento amplificador da figura do ator no teatro clássico grego, assim como sua operação e função na *commédia dell'arte*, e finalmente à constante mescla de gêneros no teatro contemporâneo. A partir desses estudos serão feitos alguns apontamentos sobre a função da máscara na história do teatro.

(...)As máscaras eram feitas de peles de animais e usadas no rosto, ou no corpo, camuflando assim o caçador para atrair melhor a sua presa. A máscara é sempre um disfarce, simula e transforma. Desde que o homem passou a sentir necessidade de sair de si, de se disfarçar, de sair do seu dia a dia para viver novas experiências. E experiências assim já ocorriam nos primórdios da história da humanidade, nos rituais. O homem se transformava em deus, animal, adquiria e dominava forças cósmicas(...). (AMARAL, 1991. p.25)

De acordo com Cebulski (2013) esta caracterização aparece dentro dos ritos xamânicos, que tem início na Europa no período da Idade da Pedra. As primeiras evidências do xamanismo se encontram nas pinturas rupestres, as quais apresentavam imagens de animais, provavelmente com a intenção ritualística de fazer pactos com os espíritos dos animais e dos ancestrais. O sacerdote do xamanismo é o xamã, é aquele que entra em transe durante rituais xamânicos manifestando poderes incomuns e invocações de espíritos e forças da natureza.

As máscaras nesses antigos rituais tinham um sentido sagrado, pois permitiam uma transferência de energias: uma pessoa que representasse um determinado animal ou representação de um deus ou espírito “recebia”, por meio da máscara, as qualidades e poderes desses animais ou divindades. (CEBULSKI, 2013)

Segundo Castiajo (2012), no teatro grego da antiguidade a máscara exercia uma função para além da estética, ampliava a voz e altura do ator. Era composta por uma peruca, de cabelo natural, um rosto, e uma abertura para a boca e para os

olhos. Funcionava como uma convenção, passando assim a ser um componente necessário para que o público compreendesse a encenação.

A máscara reaparece no teatro renascentista italiano com a *Commedia Dell'arte*. Sua função nessa época era a caracterização dos personagens de acordo com seus tipos. Segundo Amaral (1996), as máscaras cobriam apenas metade do rosto, potencializando as expressões para identificação dos personagens, deixando a parte da boca livre para melhor dicção e volume da voz dos atores.

Essas práticas do uso da máscara não se tratam apenas da utilização de um objeto, mas sim de um estudo profundo sobre a configuração representacional do corpo ao qual a máscara constitui a composição. Vestir uma máscara é adentrar um território de uma linguagem específica, que segundo Costa (2015), não é sobre estar no espaço, mas criar espaços provisórios de acordo com a necessidade das ações.

Da mesma maneira que a máscara compõe uma identidade visual, o traje de cena é um elemento essencial para a composição do espetáculo. O termo traje de cena significa trazer algo para si (Pereira, 2016), é tudo o que é utilizado para dialogar com o espaço teatral, desde que dentro do contexto da encenação. Segundo Viana e Pereira (2015) as principais características que compõe o traje de cena são: origem: identifica tempo e espaço cenográfico; cor: função técnica relacionada com a luz e espaço; forma: determina estrutura e limite visual do corpo no espaço; volume: se relaciona com o espaço interno e externo do traje; textura: variações na composição do traje; movimento: variação do deslocamento do traje no espaço da cena. O traje de cena por se tratar de um elemento de teatralidade<sup>10</sup> se estrutura simbolicamente a partir da combinação de sua materialidade<sup>11</sup> (Pereira, 2017) na caracterização da figura do ator, considerando-se aqui a ideia de caracterização equivalente ao princípio de mascaramento. Para Sanchez (2011), a teatralidade é o território da máscara. A performatividade é o do mascaramento, do trânsito constante da sinceridade à máscara e da máscara à sinceridade.

---

<sup>10</sup> A teatralidade como dispositivo que tem caracterizado uma parte importante da arte contemporânea, entendida como um discurso e uma estratégia que atravessa o teatro e o transcende, possibilitando inclusive a expansão e o deslocamento dos limites do teatral e do artístico. (Diéguez, 2014).

<sup>11</sup> O traje de caráter ritualístico durante o ato do rito teatral prepara e conduz o ator através de sua materialidade simbólica para um encontro da matéria (corpo) com o invisível (espiritual). (Pereira, 2015).

A ideia de mascaramento flerta – ou se deixa flertar – com a performatividade e a teatralidade, ambas vistas como duas modalidades “que transbordam os marcos artísticos e são pensadas como partes de “campos expandidos” e no âmbito das reflexões sobre a subjetividade (DIÉGUEZ apud COSTA, 2015, p.11).

A oscilação entre as estruturas simbólicas da teatralidade e os fluxos energéticos da performatividade, detectada por Féral, é interpretada por Fischer-Lichte (2007) como um equilíbrio precário entre as ordens da presença e da representação. Em conformidade com Fernandes (2010), a teatralidade gerada pelas disposições de objetos e encenações escultóricas desenvolveu-se de maneira paralela às teatralidades do corpo exploradas por performers e criadores do espaço teatral.

De acordo com Costa (2015), o mascaramento não busca apenas esconder ou revelar um corpo: é a ressignificação do corpo. É ativá-lo, redimensioná-lo, compondo visualmente e materialmente para dar significado simbólico à superfície do traje de cena independente das características, do material utilizado e da técnica de acabamento pode trazer ou não, de acordo com a proposição, em sua constituição, camadas de significação como: indícios psicológicos, sociais, antropológicos e míticos atrelados à figura do corpo do ator.

É um mascaramento contemporâneo que não “adere estreitamente ao seu tempo, que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões”, resultando numa “singular relação com o próprio tempo, que adere a este e ao mesmo tempo toma distância” (AGAMBEN, 2009, p.59)

O mascaramento é um fenômeno *mutante* (COSTA, 2015, p. 16). Vai além do real e do ficcional, ele compõe um território no corpo ao qual liga-se com o tempo. De acordo com Erika Fischer (2007), o teatro, independente do momento e lugar que acontece, se caracteriza sempre pelo encontro da realidade e da ficção. Para melhor compreender a relação entre o real e o ficcional, é preciso entender que na cena há sempre um tempo e um espaço que são reais, e atores com corpos reais. Contudo, nesse espaço real se estabelece um espaço ficcional, dentro de um tempo fictício da

história, com personagens inventados. Entretanto, mais que se ater à fricção entre real e ficcional, o mascaramento se situa na ambiguidade dessas fronteiras. Não se trata tanto de buscar relações entre um e outro, mas de viver essa tensão. (COSTA, 2015. p. 16)

Dessa forma, o mascaramento seria o corpo do momento agora, situado entre o não mais e o ainda não (COSTA 2015). De acordo com Caballero (2011) o corpo do ator, do praticante ou executante cênico - corporalité autosuffisante, assinala Lehmann (2002, p. 150) - não é somente uma presença material que executa uma partitura performática dentro de um marco autorreferencial e estético. [...] a presença é um *ethos*<sup>12</sup> que assume a sua fisicidade<sup>13</sup>, mas também o fato ético do ato, e as derivações da sua intervenção.

Para Costa (2015) a presença é também o espaço no qual passado e futuro perfuram o presente e se consomem, portanto o mascaramento é o corpo totalmente entregue ao ardor do momento. Desse modo, é conhecer o corpo que se coloca em ato. No mascaramento, a singularidade de cada corpo envolve o coletivo e também a linguagem. Portanto, trata-se de um corpo único (utópico) de cada um que o veste. Não pode ser habitado por ninguém, senão ele próprio. A experiência da máscara - o mascaramento - será sempre um ato inaugural, sempre atuando na diferença, será viver a sua própria vida e a sua própria morte. (COSTA, 2015)

### **3. O mascaramento no “Coro das Velhas”**

#### **3.1. Sobre a montagem - o processo de criação**

Inicialmente, a escolha do texto “Lisístrata” ocorreu devido ao fato do grupo ter vinte e duas pessoas, sendo dezessete mulheres. A partir dessa escolha, o objetivo se tornou justamente entender a caracterização visual, escolher a estética do traje e da maquiagem do espetáculo.

---

<sup>12</sup> Conjunto dos costumes e hábitos fundamentais, no âmbito do comportamento (instituições, afazeres etc.) e da cultura (valores, ideias ou crenças), característicos de uma determinada coletividade, época ou região.

<sup>13</sup> Rastro deixado pela ação física de qualquer natureza.

Nesse sentido, é estabelecido o traje uniforme para todos os atores, para facilitar a troca de personagens de forma rápida e mais de uma vez. E assim surge o primeiro desafio: quais características estéticas seriam capazes de transformar o ator em outro personagem estando ele com o mesmo traje? A solução se encontrava na cena, na transição: o mascaramento.

Começamos então a leitura e entendimento da peça, que em seu contexto há um *Coro de Velhas*, e um “Coro de Mulheres”, o qual em sua maior parte é substituído pelo próprio *Coro de Velhas* sendo interpretado pelas mesmas atrizes que compõem esse coro<sup>14</sup>. Essa escolha direcionou a pesquisa corporal dos atores, a qual foi feita através de jogos em grupo orientados pela assistente de direção Bárbara Arakaki<sup>15</sup> baseados em experiências vividas, inicialmente propostos para trabalhar a ideia de coro e corifeu<sup>16</sup> dentro de um coletivo, a fim de estabelecer um entendimento de movimentação em conjunto e de forma idêntica. Em seguida, trabalhou-se cada pedaço do texto com todos os atores falando juntos, experimentando entonações e imagens diferentes para praticar as circunstâncias de um coro.



Figura 1: Ensaio do coro de velhas, 2017.

Fonte: Registro do processo | Fotógrafo: Sancler Pantano

---

<sup>14</sup> O coro, elemento multidisciplinar por excelência, assume-se como corpo coletivo e dinâmico que pode conjugar de forma exemplar a dança, o teatro, a música e a palavra (ANDRADE, 2013. p. 75).

<sup>15</sup> Formada na universidade Anhembí Morumbi, assistente de direção do Grupo Ovoé.

<sup>16</sup> Regente ou diretor do coro do antigo teatro grego.

Ao longo do processo o grupo decidiu buscar referências em: músicas e coreografias gregas, filmes que continham coros, e imagens de pinturas gregas que retratavam o dia a dia da Grecia antiga. Tudo como base para criação e diversificação das imagens que compunham os coros.

### **3.2. O Coro das Velhas - têxtil e mascaramento corporal**

Toda a composição estética do espetáculo foi pensada para ter uma unidade visual e simbólica. O traje de cena é composto pelos seguintes componentes: o tecido de algodão cru manchado no chá, as folhas de bananeiras cortadas e coladas formam braceletes, caneleiras e uma espécie de colete para o tronco (no caso dos atores e atrizes que interpretam homens) representando armaduras de soldados; e a maquiagem compondo uma máscara de guerra.

Figura 2: Tecidos banhados no chá, 2017.



Fonte: Registro de processo | Autoria: Isabella Alcântara

Figura 2: Folhas de bananeiras em formato de armadura, 2017.





Figura 3: Maquiagem desenvolvida por Armando Filho e os atores, 2017.

Fonte: Registro do Processo | Autoria: Luana Kuna

A combinação destes componentes possibilita a leitura desta composição como mascaramento corporal. A partir de ideias propostas pela direção, pelo professor Dalmir Rogério Pereira<sup>17</sup> e pelo Grupo Ovoé, foi concebido um traje de cena composto por um *Bustiê*<sup>18</sup> e uma saia com camadas de tecido: As camadas externas sem cortes e as camadas internas cortadas em faixas na vertical. Com esta composição dos tecidos é possível demarcar claramente as características que compõem o traje de acordo com Viana (2015): o modo de como são dispostos os elementos do traje na superfície do corpo das atrizes, vincula sua origem ao traje social e militar, espartano e ateniense grego do século V a.C., ou seja localiza sua origem no tempo e no espaço ficcional da peça. Optou-se por representar simbolicamente a ação do tempo na vestimenta através do tingimento do têxtil por meio da técnica de banho das peças em chá.

A transformação do corpo por meio de trabalhos corporais junto ao traje, esclarecem a troca das personagens *mulheres* para o *Coro de Velhas*, com uma nova disposição dos tecidos: uma camada traseira da saia sobe para os ombros e tem as pontas amarradas a frente do corpo formando uma capa. Esta amplia o limite visual do corpo em relação ao espaço de cena, define um novo desenho na movimentação da figura das velhas. Deste corpo formou-se a máscara no rosto das

---

<sup>17</sup> Mestre, Doutor em Artes Cênicas e pesquisa o traje de cena na Saga dos Gigantes da companhia francesa de teatro de rua Royal de Luxe (Nantes) e no grupo Giramundo de teatro de bonecos (Minas Gerais). Tem experiência na área de artes cênicas, com ênfase em teatro de animação, atuando principalmente nos segmentos de cenografia e traje de cena.

<sup>18</sup> Peça do vestuário feminino usado na parte de cima do corpo, que cobre somente o busto, *top*.

atrizes, uma face demarcada por linhas de expressão exageradas, uma ressignificação do rosto através do realce de expressões em alguns pontos como boca, olhos e testa, o que também proporciona às figuras femininas possibilidades de variações de textura.



Figura 4: Coro de velhas em cena

Fonte: Registro da montagem | Fotógrafo: Lucas Campioto

## Considerações Finais

A vontade de pesquisar sobre máscaras no teatro surgiu a partir da escolha do texto “Lisístrata” (Aristófanes) como estudo, pois por se tratar de uma peça grega, automaticamente nos remeteu à ideia de confeccionar máscaras, justamente por ser um objeto característico das tragédias e comédias gregas. Tendo como suporte inicial dos orientadores deste trabalho, propôs-se que a pesquisa fosse realizada a partir do estudo de caso do trabalho prático da montagem da peça, ampliando a ideia tradicional de máscara, objeto e/ou pintura aplicado sobre o rosto para máscara-corpo. A partir deste conceito de máscara-corpo, o conceito de mascaramento é aplicado na leitura da prática de criação e confecção visual do traje de cena da montagem, tornando-se assim um recurso possível para uma ressignificação do corpo do ator em cena. Essa relação do corpo com o espaço e o tempo nos ajudou na compreensão de toda a caracterização visual do *Coro de*

*Velhas*, que compõe para uma estética do espetáculo de forma harmônica, envolvendo ainda mais o espectador dentro da história.

Este estudo nos permitiu entender o conceito de mascaramento contemporâneo de forma teórica e prática, pois começamos a enxergar o processo de outra maneira, não somente do atuante, mas do pesquisador, o que nos levou a experimentar estados corporais, ampliando a compreensão do estado de presença em cena através do recurso do mascaramento. Esses experimentos com os resultados cênicos, apontam para utilização do mascaramento contemporâneo como recurso criativo e funcional para montagem de peças.

## Referências

ANDRADE, Cláudia. **Coro: corpo colectivo e espaço poético**: interseções entre o teatro grego antigo e o teatro comunitário. Coimbra University Press: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013. 122 p.

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de formas animadas**. São Paulo: Edusp. 3 ed. 1996.

ARISTÓFANES. **Lisístrata**: A greve do sexo. Porto Alegre: L&PM, 2003. 54 p.

BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: Um dicionário de antropologia teatral. São Paulo: Ralizações, 2012. 335 p. Tradução de Patricia Furtado Mendonça.

CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários Liminares: teatralidade, performances e política**. Uberlândia: Editora da Universidade Federal de Uberlândia, 2011. 212 p.

\_\_\_\_\_. **Um teatro sem teatro: a teatralidade como campo expandido**. Sala Preta, São Paulo, v. 14, n. 1, p.1-5, jun. 2014.

CASTIAJO, Isabel. **O Teatro Grego em Contexto de Representação**. Coimbra: IUC, 2012. P. 49-60.

CEBULSKI, Marcia Cristina. **Teatro de Formas Animadas**. Guarapuava: Unicentro, 2013.

COSTA, Felisberto Sabino. **Arquiteturas do Corpo: Máscaras e Mascaramentos Contemporâneos**. Revista Móin-Móin, Jaraguá do Sul, SCAR/UDESC, ano 1, vol.1, 2005, p. 25-51.

FERNANDES, Sílvia. **Experiências do real no teatro**. Sala Preta, São Paulo, v. 13, n. 1, p.3-13, abr. 2013.

FISCHER, Erika. **Realidade e ficção no teatro contemporâneo**. Revue D'études Théâtrales, Paris, v. 1, n. 2, p.1-19, out. 2006.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico**. (1966) Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/38572-o-corpo-utopico-texto-inedito-de-michel-foucault>>. Acesso em: Abril de 2017.

GÓIS, Marcus Villa. **Apresentação das personagens da Commedia dell'Arte**. Campo Grande: Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul, 2014. UEM/DE/IV/A. Ator e Diretor teatral.

LEHMANN, Hans-Thies. **Le théâtre postdramatique**. Trad. Philippe-Henri Ledru. Paris: L'Arche, 2002.

PAVIS, Patrice. **Análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003. 323 p. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho.

PEREIRA, Dalmir Rogério. **Ensaio sobre traje de cena**. 2011. 11 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

SÁNCHEZ, José Antonio. **Dramaturgia en el campo expandido**. Barcelona: Macba, 2011. 37 p.

SARTORI, Amleto; SARTORI, Donato. **Museu Internacional da Máscara : a arte mágica**. São Paulo: É Realizações, 2013. Tradução de Maria de Lourdes Rabetti.

SILVA, I. P. **Mascaramento Espacial: um processo criativo envolvendo a espacialidade corporal do ator**. 2015. 222 f. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

VERSA, Cezar Roberto. **O Teatro de Plínio Marcos: Linguagem e Mascaramento Social**. 2007.185 . Dissertação. (Mestrado em Letras) - Programa de Pós Graduação em Letras, Universidade Estadual Oeste do Paraná - UNIOESTE, Cascavel, 2007.