

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA

SOFIA RODRIGUES FERREIRA

O ATOR TÍTERE DE SI E DE SUAS MÁSCARAS
TREINAMENTO DAS MÁSCARAS
EXERCÍCIO DA AUTONOMIA

Porto Alegre

2010

SOFIA RODRIGUES FERREIRA

O ATOR TÍTERE DE SI E DE SUAS MÁSCARAS
TREINAMENTO DAS MÁSCARAS
EXERCÍCIO DA AUTONOMIA

Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação
Licenciatura em Teatro.

Professor Orientador: Silvia Balestreri Nunes.

Porto Alegre

2010

F413a Ferreira, Sofia Rodrigues.
Ator títere de si e de suas máscaras: treinamento das máscaras: exercício da autonomia / Sofia Rodrigues Ferreira; Silvia Balestreri Nunes. – Porto Alegre, 2010.
60 f.

Monografia (Curso de Licenciatura em Teatro) –
Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

1. Teatro. I. Nunes, Silvia Balestreri. II. Título.

CDU – 792

Agradecimentos

Agradeço a minha professora orientadora Dra. Silva Balestreri Nunes pelo interesse e apoio para a realização deste trabalho.

Agradeço ao Departamento de Arte Dramática da UFRGS, pela formação, pelas oportunidades, pelos amigos.

Agradeço a minha mãe, e a toda minha família pelo apoio, incentivo e colaboração, sempre.

Agradeço aos atores do Grupo VAI! Cia de Teatro, Diego Bittencourt, Francisco Gick, Frederico Vasques, Laura Leão, Leandro Maciel, Patrícia Soso e Vinícius Meneguzzi. E ao meu amigo e colega, encenador do Grupo, João Pedro Madureira.

Agradeço à Profa. Dra. Vera Lúcia Bertoni, pelas lições em sala de aula, para a sala de aula.

Agradeço ao Teatro Escola Porto Alegre e a Profa. Daniela Carmona pela formação.

Agradeço à atriz e diretora Georgette Fadel, pela inspiração.

Agradeço a todos que colaboraram de alguma maneira para a realização desta pesquisa.

*"Se o ator é um artista,
ele é de todos os artistas o que em maior grau
sacrifica sua pessoa ao ministério que exerce.*

*Ele não pode dar nada se não se possui,
se dar não em efigie,
mas de corpo e alma,
e sem intermediário.*

*Tanto sujeito quanto objeto,
causa e fim,
matérias e instrumento,
sua criação é ele mesmo."*

Jacques Copeau

Resumo

Este trabalho consiste em uma busca de uma metodologia própria visando alcançar na prática o conceito de máscara social de Augusto Boal. Para isso foi realizada pesquisa prática de caráter exploratório, sendo feito uso da técnica teatral máscara neutra e de práticas discursivas, buscando aproximação, através destas técnicas, do trabalho de desmecanização, física e discursiva dos atores, visando sua conscientização para que possam identificar seus vícios e posturas, para então exercer uma autonomia criativa. Contém descrições de práticas experimentadas entrevista com histórico do grupo VAI! Cia de Teatro, cujos atores são participantes da presente pesquisa, e reflexões sobre uma possibilidade de teatro político. Tal estudo contribui para a formação e o treinamento do ator, que pode também ser utilizado em sala de aula, com alunos-atores.

Palavras-chave: Teatro. Máscara neutra. Máscara Social.

Sumário

1 Introdução	7
2 Capítulo I - Inspirações, reflexões	
2.1 Máscara Neutra	7
2.2 Bufão	12
2.3 O Ator	16
2.4 O Ator e a Máscara	19
3. Capítulo II - Histórico, Metodologia e Práticas	
3.1 Entrevista com Encenador do Grupo VAI! Cia de Teatro	25
<i>3.1.1 Porque o interesse inicial com o material do Teatro do Oprimido de Boal? ...</i>	<i>25</i>
<i>3.1.2. Quais as modalidades do Boal trabalhadas? Houve adaptações? Quais?</i>	<i>25</i>
<i>3.1.3 O processo: considerações. (escolha do tema, dificuldades, desafios, descobertas, construindo uma linguagem cênica)</i>	<i>27</i>
<i>3.1.4 Quais elementos que podem ser relacionados com a pesquisa atual?</i>	<i>27</i>
<i>3.1.5 Parasitas: porque o interesse na obra de 'Marius Von Mayemburg'?</i>	<i>28</i>
<i>3.1.6 Quais elementos que podem ser relacionados com a pesquisa atual?</i>	<i>29</i>
<i>3.1.7 Conclusão</i>	<i>29</i>
3.2 Metodologia	30
<i>3.2.1 Descrição Máscara Neutra: primeiro encontro</i>	<i>32</i>
<i>3.2.2 Descrição Máscara Neutra: segundo encontro</i>	<i>34</i>
<i>3.2.3 Descrição Máscara Neutra: terceiro encontro</i>	<i>35</i>
<i>3.2.4 Descrição Máscara Neutra: quarto encontro</i>	<i>39</i>
<i>3.2.5 Descrição Máscara Neutra: quinto encontro</i>	<i>41</i>
<i>3.2.6 Descrição Máscara Neutra: sexto encontro</i>	<i>42</i>
<i>3.2.7 Descrição Discurso: primeiro encontro</i>	<i>43</i>
<i>3.2.8 Descrição Discurso: segundo encontro</i>	<i>44</i>
<i>3.2.9 Descrição Discurso: terceiro encontro</i>	<i>45</i>
4 Conclusão	47
Referências	49
Apêndice I	51
Apêndice II	53

1 Introdução

Quando me tornei atuante no fazer teatral percebi que poucas vezes eu era instrumento de mim mesma, pois nos processos de trabalho, eu pouco participava criativamente, mais executava ideias de um diretor, ou um dramaturgo. Por isso busco, nesta pesquisa, um trabalho em que a autonomia do ator seja possibilitada, fazendo dele um cocriador da construção teatral. Para isso a conscientização do ator é o elemento principal desta pesquisa, que desenvolvo me aproximando de técnicas como máscara neutra e o exercício discursivo para que o reconhecimento de mecanizações do ator seja viabilizado. Parto de elementos das técnicas de Teatro do Oprimido para buscar um método próprio de pesquisa, com objetivo de alcançar máscara social e o ritual de Augusto Boal por meios sensitivos. Para isso busco através da máscara neutra, que possibilita um reconhecimento corporal do ator, estimular uma identificação de si e suas posturas e mecanizações físicas, e o mesmo reconhecimento e identificação discursiva, através de exercícios de narrativa pessoal, em que o ator pode perceber os recursos que se utiliza para contar uma história, e como sua lógica discursiva se estabelece. A fundamentação teórica, tem Boal como eixo central, aproximando suas proposições de rituais, que ele define como ações e reações predeterminadas, a Bertolt Brecht, que afirma que qualquer pessoa inserida em uma mesma situação e época tem uma mesma reação e questiona se não haverá possíveis diferenças de reações, e Hans-Thies Lehmann, que defende a prática da exceção e não da regra no fazer teatral.

Discurso sobre algumas das minhas experiências anteriores como atriz, que serviram de inspiração para o desenvolvimento deste trabalho, além de refletir sobre alguns questionamentos de minha trajetória teatral. Como experimento prático realizei, juntamente com oito atores do Grupo VAI! Cia de Teatro, uma oficina de seis encontros, no período de um mês. Nesta oficina, praticamos exercícios de máscara neutra e uma prática discursiva, para que através desses meios, seja possível o reconhecimento de ações, reações, pensamentos predeterminados no corpo e no discurso dos atores

2 Máscara Neutra

Meu primeiro contato com a técnica de máscara neutra foi no Teatro Escola de Porto Alegre (TEPA), no ano de 2005. No curso de Formação de Atores, a professora, atriz e diretora, Daniela Carmona trabalhou com os alunos diversos exercícios com as máscaras. Realizou exercícios de caminhada neutra, em que o aluno deve colocar a máscara e apenas caminhar em direção ao público (colegas); "o despertar", em que, em repouso, deitados no chão, os alunos recebem instruções para despertar pela primeira vez e explorar ações e movimentos da máscara; "o adeus ao navio", em que a máscara se despede de um ente querido, que se pressupõe que não será mais visto; dentre outros.



A máscara neutra, segundo Lecoq, "é um rosto, dito *neutro*, em equilíbrio, que propõe a sensação física da calma. Esse objeto no rosto deve servir para que

se sinta o *estado de neutralidade* que precede a ação, em estado de receptividade ao que nos cerca, sem conflito interior." (LECOQ, 2010, p. 69). Em 2006, em curso de Estilos Teatrais, na mesma escola, participei do módulo Máscara Neutra, em que tais exercícios eram aprofundados, e se trabalhavam os elementos da natureza com a máscara (água, terra, fogo e ar). Este trabalho com os elementos é feito através da identificação. "Para identificar-se com a água, eles (os atores) interpretam o mar, e também os rios, os lagos, as poças, as gotas. Procuramos nos aproximar das dinâmicas da água, sob todas as formas" (LECOQ, 2010, p. 77). Os elementos são trabalhados em suas variadas formas (ar: vento, brisa, ou uma folha caindo; terra: árvore, rocha; fogo: segundo Lecoq é o elemento mais exigente, pois só pode ser ele mesmo). O corpo torna-se os elementais.

A máscara neutra é uma técnica riquíssima para o trabalho do ator. O treino de um estado sensível e liberto de pré-juízos e pré-conceitos é bastante desafiador. A limpeza corporal é a busca do ator em conscientizar-se do que o seu corpo comunica para além da sua intencionalidade. Ao mesmo tempo, ampliando a sua consciência corporal, ampliam-se também as possibilidades de escolha de o que o ator comunicará através de seu corpo.

O que mais me despertou interesse nesta técnica é a clareza com que os vícios e características particulares dos corpos se revelam. Ao neutralizar o rosto, os aspectos físicos saltam aos olhos, se percebem as tensões, limitações, tendências, entre outras particularidades. O ator, ao ter limitadas suas expressões faciais, tem em seu corpo sua principal via comunicativa, e pode então perceber aquilo que seu corpo comunica, sendo esta comunicação proposital ou não.

Além do aspecto de conscientização corporal que a limpeza dos excessos expressivos e dos gestuais particulares que a máscara neutra exerce, há outro aspecto bastante produtivo desta técnica: o estado de receptividade que o uso da máscara neutra e a prática de suas técnicas exige do ator. O estado de receptividade é de extrema utilidade, inclusive até de necessidade, ao ator,

independentemente de seu método interpretativo ou de sua proposta de representação teatral, pois este estado de receptividade serve para toda e qualquer improvisação, e, mesmo em situação de cena ensaiada, há que estar atento e receptivo, com a sensibilidade aguçada para que se desenvolva um trabalho efetivo e sensível. Estar receptivo é uma das condições principais do trabalho da máscara neutra, o ator que veste a máscara é comparado a uma criança, que não precavida de que o fogo queima, por exemplo, experimentará tocá-lo. Este exercício de estar sempre se livrando dos padrões preestabelecidos que o ator faz, obrigando-se a vivenciar nada mais que o agora é o que exercita a sua sensibilidade e a receptividade.

Jacques Copeau, importante diretor, autor, e ator francês, fundador do Théâtre du Vieux-Colombier, em Paris, foi o pioneiro a fazer uso da máscara como treinamento do ator. Em suas primeiras experiências com máscaras, vestiu o rosto de um ator com uma meia, para limitar-lhe a expressão. Pode assim constatar que com a "saída de emergência" do rosto bloqueada, "o aluno era forçado a empreender uma jornada diferente, mais complexa, mais difícil e mais satisfatória assim descrita por Cole (1975, p.11)", citado por por Thomas Leabhart. Jean Dasté, aluno de Copeau, fez a seguinte descrição:

Com a máscara, é impossível enganar. Quando tentamos expressar um sentimento ou emoção, se não nos sentimos impelidos por uma força interna, sabemos que não 'chegamos lá'. Cada gesto forçado era uma nota falsa; o uso das máscaras também nos ensinou a ser sinceros.

Thomas Leabhart¹ refere-se à redescoberta da máscara por Copeau como um antídoto à atuação medíocre. Afirma também que "cobrir o rosto ou limitar sua expressão, imediatamente torna o corpo um elemento mais importante na comunicação".

O trabalho de conscientização corporal, somado ao estado de receptividade, ao exercício de desvincular-se de ações e pensamentos predeterminados, e à sinceridade que a técnica exige foram aspectos definidores

¹ A Máscara como ferramenta xamanística no treinamento teatral de Jacques Copeau. **Revista Fundarte**, ano II, v. II, n.4, jul. 2002/dez. 2002.

para que a máscara neutra fosse escolhida como o principal fundamento da prática desta pesquisa. Assim como a máscara neutra, a máscara bufonesca tem um interessante repertório de treinamento para a consciência do ator.

3 Bufão

"Os bufões vêm sempre diante do público para representar a sociedade. [...] O trabalho dos bufões está ligado a um espírito de brincadeira, adaptável a diferentes situações." (LECOQ, 2010, p. 189) Esse é um estilo que trabalha com seres periféricos à sociedade, de aparente estranheza ao que é considerado normal. São caracterizados por um culto ao deboche e à paródia. Têm um jogo perspicaz e estão no território da loucura e da crítica política e social.



O contato com o estilo bufonesco que tive em 2006, no curso Estilos Teatrais ministrado por Daniela Carmona no TEPA, foi uma experiência definitiva na constituição da minha identidade como atriz. Foi através da experimentação da deformação física que, pela primeira vez, experimentei o poder de transformação que a utilização de uma máscara pode causar na forma de agir e principalmente de argumentar de um ator.

Lembro que, em uma aula, após experimentarmos diferentes deformações físicas e as sensações que cada deformação causava (corcunda: um ser cavernoso, resmungão, obscuro, traiçoeiro; barriga: um ser fanfarrão, pesado, poderoso; nádega e seios: estridente, sexual) e outras protuberâncias e deformidades, fomos todos para o fundo da sala, cada qual com a deformidade com que havia se sentido mais confortável. A professora perguntou se havia alguém daquele bando que gostava de cachorros. Primeiramente não compreendi o que poderia vir daquela proposição, e então entendi que aquilo era o que a professora chamava de "comida de bufão". Foi neste momento que me apresentei como uma adoradora da raça canina. E iniciei um longo discurso sobre os direitos dos animais. A princípio era um discurso justo. Aos poucos, fui distorcendo alguns princípios, mas mantendo a veemência de quem acredita lutar por uma boa causa. Denunciando através do meu discurso, a hiper-humanização dos cães, muito comum em classes de muito poder aquisitivo. Desde a pureza e nobreza necessária a uma raça canina "decente", até a tratamentos psicológicos direcionados aos cães, e festas de casamento, entre outros eventos direcionados a eles. Fui lembrando de coisas que já havia visto em relação ao tema e que me haviam despertado indignação e as defendi como defendo minhas crenças. Assim, construí minha primeira paródia:

Eu adoro cães. Acho que são seres sublimes. Tenho apenas um. É que ele é extremamente raro, foi realmente difícil encontrar um cão a minha altura. Meu marido procurou por todo o mundo. Até que ele encontrou meu Petit Trésor! Ele é de origem francesa, é descendente do cão de ninguém menos que o Rei Luiz Sol! Tivemos um episódio com mon Petit recentemente. Uma prima minha veio me visitar e passou uns dias lá em casa. Pra quê? O cachorro não adoeceu de ciúmes? Eu fiquei muito chateada, tive que chamar uma psicóloga pra tratar a crise dele. E mandar minha prima embora, claro. É que mon Petit é muito sensível. Mas ele reagiu muito bem ao tratamento e agora está

tudo bem. Viajamos, para amenizar o trauma. Fomos para a França. Comprei lá um castelo medieval com um raio de 1km de pátio privado para ele relaxar. Ah, mon Petit adorou o seu quintal medieval. Mas passou um tempo e ele se cansou de correr por aquela área magnífica. Notei que ele estava se sentindo muito só. E eis que uma ideia me iluminou: vamos casar mon Petit! E logo fomos em busca de uma parceirinha para fazer companhia para ele. Mas me deparei com uma questão importantíssima! Quem estaria a altura do sangue azul de mon Petit? Ui, seria realmente difícil encontrar tal candidata. Mandeí meu marido fazer uma nova busca. Demorou, mas finalmente ele encontrou uma cadelinha chamada Chérri (alma gêmea). Depois de averiguar rigorosamente sua árvore genealógica e de uma bateria de exames de DNA, confirmou-se que ela realmente é descendente do cão fiel de Rainha Elizabeth! Ajustado o casamento, tivemos um leve impasse para decidir se a cerimônia seria na França ou na Inglaterra. Mas é claro que decidimos por casá-los na França. Liguei imediatamente para a capela Saint Pupurié, uma das mais nobres de toda Paris. E pra minha surpresa, o padre disse que a Igreja Católica não permitia casamentos caninos! Diante deste absurdo organizei uma passeata em prol do direito ao matrimônio canino, em pleno Vaticano! Porque não é possível que em pleno século XXI um absurdo desses ainda seja uma realidade! Concedida, pelo próprio Papa, a autorização de casamento organizamos o evento! [...]

Esse discurso é acompanhado de uma série de gestos afetados e outros elementos que compõem uma paródia. Esse é um exemplo de paródia criada em sala de aula, no curso ministrado por Daniela Carmona, que foi apresentado no Festival de Esquetes "Claque", que ocorreu no TEPA, em novembro de 2006.

A primeira etapa da paródia, segundo Lecoq², consiste em simplesmente zombar do outro, imitando-o. A imitação constitui um primeiro nível, relativamente gentil, do sarcasmo do bufão. A segunda etapa é zombar não apenas do que o outro faz, mas de suas convicções mais profundas.

O interesse neste estilo, além da denúncia social, é o desdobramento que exige do ator. O ator compõe a figura bufonesca, seja ela pertencente ao território *grotesco* (caricatura, próximos ao cotidiano, questiona a função social), ao *mistério* (gira em torno da crença, quase religiosa, são os profetas) ou ao

² LECOQ, Jacques. **O corpo poético, uma pedagogia da criação teatral**. São Paulo: Senac, 2010.

fantástico (mundo eletrônico e científico, imaginação mais alucinada)³. A figura bufonesca compõe a paródia. Ou seja, o ator precisa titerear seu bufão que titereia sua paródia! Na minha experiência estava jogando com o grotesco, tinha nádegas e seios desproporcionalmente grandes, além de não ter um braço. Ao jogar com uma figura que causa inicialmente uma repulsa, há que ter uma medida, para que a figura não permita o afastamento do público, ou seja, o ator precisa ter a capacidade de, mesmo com tal aparência, conquistar a simpatia do público. O ator deverá também expor a fragilidade das figuras excluídas e denunciar crítica e perspicazmente a realidade que as legitima, através da paródia. Ou seja, a máscara do ator é a do excluído, mas o discurso é o do excludente. Tal oposição entre o que se vê e o que se ouve é o que torna a denúncia forte e interessante.

O poder de denúncia está autorizado ao bufão porque este não pertence à sociedade. Ele tem a mesma autorização que tem o bobo-da-corte. Por estar à parte, banido, tem o direito de revelar o oculto. Essa crítica, se o ator não é um ser social e politicamente consciente, não acontece. Ela fica vazia ou periférica. A paródia não acontece se o ator não tem algo a criticar na figura parodiada. Não há ator que faça um bufão parodiando porque decorou um texto de paródia, ou porque seu diretor assim o instruiu. Está implícito que o ator, para exercer esta técnica, precisa ter uma autonomia crítica.

A exigência de domínio técnico, somada à capacidade de autonomia crítica que este estilo exige do ator, é o seu maior atrativo, além da riqueza do jogo e da oposição comunicativa. A máscara imagética é do ser mais necessitado da nossa estrutura social e a máscara discursiva é do mais abonado. Ambos, necessitado e abonado, tão distantes na realidade, são condensados ao máximo nesse estilo, cabendo os dois no mesmo ser, o ator! O ator titereia a máscara imagética do excluído, que é o que caracteriza o bufão, o bufão titereia a máscara discursiva do excludente, que é a paródia.

³ *idem*.

4 O Ator

Logo que iniciei minha prática teatral, ouvi a seguinte frase: "o ator é o único artista cujo seu instrumento não lhe é externo". E fiquei pensando no desafio de ser artista e instrumento ao mesmo tempo, questão essa que despertou meu encantamento pela profissão. Mas com o passar do tempo e algumas experiências do fazer teatral, amador e profissional, fui me dando conta de que poucas vezes eu era instrumento de mim mesma. Muitas vezes, pelo fato de o diretor, hoje, ser a figura central criadora, me vi instrumento de outrem.

A figura do encenador tem sido uma forte influência no fazer teatral nos últimos tempos, e tem tido papel definidor no trabalho do ator. Conforme Roubine define:

O teatro é um jogo jogado a três. Só existe efetivamente arte dramática quando há ao menos um espectador olhando para ao menos um ator. E, nos últimos 100 anos aproximadamente, nenhuma representação, nenhuma interpretação seria possível sem a intervenção do terceiro jogador, que é o diretor ⁴.

Com a evolução da história teatral, o ator já passou por fases em que possuía tal autonomia. A exemplo do ator de Commedia dell'arte: "Um dos traços mais notáveis desse teatro é talvez o de que o ator, na tradição ocidental, jamais dispôs de uma tão grande liberdade, quer dizer, de uma tão grande responsabilidade criadora"⁵. Com os espetáculos baseados em improvisações, o ator era fonte principal de seu texto e de sua representação.

Assim como os chamados "monstros sagrados", que são considerados talentosos por natureza, proclamavam sua soberania e tinham hegemonia em seu fazer teatral. Eram envoltos por uma adoração que lhes atribuía um caráter quase místico, por seus talentos e atuações. Mas aos poucos a encenação vai conquistando seu espaço como arte, gerando o seguinte conflito:

De um lado, o monstro sagrado, por sua própria presença, proclama a soberania do ator e o caráter exclusivo e direto de sua relação com o

⁴ ROUBINE, Jean-Jacques. **A arte do ator**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

⁵ idem.

público, de outro o diretor reivindica uma autoridade absoluta sobre tudo o que contribui para a representação⁶.

A hegemonia dos atores "monstros sagrados", vai sendo substituída pelo crescente poder dos diretores e encenadores, conforme Meyerhold: "Sua posição é sólida, porque, ao contrário do ator, ele sabe (ou deve saber) o que o espetáculo deverá proporcionar amanhã. Ele encontra-se obcecado pelo conjunto, portanto é mais forte que o ator ⁷".

Assim como, outrora, o texto dramático era o elemento-rei nas composições teatrais, o encenador torna-se o maestro de todos os elementos cênicos, sendo o ator apenas mais um desses. André Antoine assim define o ofício do ator, em carta a Le Bargy:

Os comediantes nunca conhecem nada das peças que devem representar. Seu ofício é representá-las da melhor maneira, interpretar o melhor possível as personagens cuja concepção lhes escapa; na realidade são manequins, marionetes mais ou menos aperfeiçoadas segundo seu talento e que o autor veste e agita de acordo com sua fantasia. ⁸

Essa visão da anulação do ator na participação criativa tem seus oponentes, também. Lee Strasberg, nas primeiras décadas do século XX, defende a posição criativa ao definir que:

[...] o ator precisa, pois, traduzir em cena a sua experiência pessoal, trazer a realidade de sua existência e impô-la. Não deve apagar-se diante de sua personagem nem diante de seu parceiro ou deixar que seu diretor o abafe.⁹

O diretor por sua vez, também se empenha em estabelecer a busca por sua participação criativa na obra teatral. Primeiro ao afirmar sua necessidade superando o culto aos monstros sagrados, e depois, como afirma Odette Aslan, pela metade do século XX, "o encenador que não deseja mais ser um simples servidor da obra impõe-lhe sua própria leitura, convence os comediantes de sua

⁶ idem.

⁷ V. Meyerhold, *Le Théâtre théâtral*, p. 283 apud ASLAN, Odette. **O Ator no século XX**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

⁸ 24 de outubro de 1893, apud ROUSSOU, Matei. **Antoine**. Paris: L'arche, 1954. p. 377-378.

⁹ ASLAN, Odette. **O ator no século XX**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

concepção"¹⁰.. O ator além de lidar, assim como o encenador, com a obra do autor, lida também, com a concepção do encenador.

Se for verdade que o ator é instrumento de sua arte, ele precisa envolver-se, dedicar-se e dominar a complexidade dessa arte. Para isso ele precisa ser consciente e autônomo de si e de seu trabalho. Não necessariamente precisamos romper com relações que o ator estabelece, como Odette Aslan afirma: "atualmente, (criar) trata-se mais de vingar-se do jugo suportado por muito tempo: a tirania do autor, a marca do encenador despótico. Almeja-se um terceiro patamar: o reino do ator-rei, que dispensa o autor e o encenador" ¹¹. Devemos sim, ir em busca de uma medida em que o ator seja um agente criador, junto com a visão privilegiada de quem está "de fora" da cena do diretor, e ambos em relação de cocriação com o autor.

Consolido, portanto, meu desejo de uma busca pela autonomia criativa do ator. Nesse sentido, encontrei na dissertação de Tatiana Cardoso a noção de autonomia com dependência que bastante traduz tal busca:

A peculiaridade dos seres vivos, assim como dos **atores**, é que seu único produto são eles mesmos. A autonomia do ator acontece quando o seu processo criativo, embora influenciado pelo processo de outros elementos, conserva certo grau de liberdade em relação àqueles, diferenciando-se. Autonomia para o ator é a capacidade de guiar-se por si mesmo com independência, apesar de estar em relação. Ser livre para determinar suas próprias escolhas e operacionalizar seu próprio processo de trabalho, capaz de ser responsável pela criação de sua própria técnica pelo acesso ao seu poder criativo. Autonomia com relação. Autonomia com dependência ¹².

¹⁰ idem, p. 311.

¹¹ idem, p. 321.

¹² CARDOSO, Tatiana. **Treinamento do Ator, Plano para reinvenção de si**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009. p. 22.

5 O Ator e a Máscara

Quais as alternativas para o ator tornar-se cocriador? Como vislumbre de alguma possibilidade, o conceito de máscara é interessante e produtivo. Como define Pavis, a máscara "não está mais limitada apenas ao rosto, mas mantém estreitas relações com a mímica, a aparência global do ator e mesmo a plástica cênica" ¹³. A máscara como objeto principal de trabalho do ator possibilitaria a ele ser artífice de si e de suas potencialidades comunicativas. Seria ele então o títere de suas máscaras, aproximando-se de ser instrumento de si. Saber e jogar quantas máscaras são possíveis vestir, seria parte do desenvolvimento do ator.

Buscando ampliar o trabalho de conscientização do ator, para além da máscara neutra, encontramos no conceito de máscara social de Augusto Boal também uma possibilidade de reconhecimento de mecanizações.

Não às máscaras psicológicas, que determinam que nossos rostos sejam (...) bons ou maus. (...) Devemos procurar as máscaras sociais de comportamento referido, que mostram como os rituais de uma dada sociedade, ao exigir certas respostas predeterminadas, acabam por impor a cada um a sua "máscara social". Somos o que somos porque pertencemos a uma determinada classe social, cumprimos determinadas funções sociais e por isso "temos" que desempenhar certos rituais, tantas e tantas vezes que por fim a nossa cara e a nossa forma de pensar (...) acabam por adquirir uma forma rígida, preestabelecida, uma máscara social ¹⁴.

Para Boal, a máscara social "não é um clichê, não é arbitrária, nem é uma convenção. É o resultado de uma profunda investigação dos rituais, [...] a máscara social forma-se a partir desses rituais". Ele define tal ritual como "todo sistema de ações e reações predeterminadas. [...] São ações e reações mais ou menos preestabelecidas pelas leis, tradições, hábitos, costumes [...]" ¹⁵. Ou seja, todas as pessoas que vivem em sociedade conhecem leis e costumes e regras de educação e etiqueta e vivem de acordo com sua cultura, estão em contato direto

¹³ PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 235 .

¹⁴ BOAL, Augusto. **200 exercícios e jogos para o ator e o não ator com vontade de dizer algo através do teatro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993. p. 18.

¹⁵ idem, p. 21.

com uma natural mecanização de ações, pensamentos, sentimentos e reações.

O ator encontra-se nesta mesma exposição, conforme indica-nos Boal:

O ator, como todo ser humano, tem suas sensações, suas ações e reações mecanizadas, e por isso é necessário começar pela sua *desmecanização*, pelo seu amaciamento, para torná-lo capaz de assumir as mecanizações da personagem que vai interpretar. As mecanizações da personagem são diferentes das mecanizações do ator. É necessário que o ator volte a sentir certas emoções e sensações das quais já se desabituou [...] ¹⁶.

Em capítulo chamado "O que é o ator?", no livro *Arco-Íris do Desejo*¹⁷, Boal questiona quem são os chamados personagens e responde a pergunta afirmando que são "doentes, neuróticos, esquizofrênicos" (2002, p. 50) referindo-se ao comum desequilíbrio abordado por diversos autores. Afinal, sem personagens desequilibrados não há conflito, sem conflito não há drama. Boal também chama a atenção para o fato de que vamos ao teatro justamente por tal desequilíbrio, e que uma peça em que todos são felizes e não há conflito, ninguém teria interesse em assistir. Explica que não teríamos interesse "[...] porque o que nos move a ir ao teatro é sempre a briga, o combate: queremos ver loucos e fanáticos, ladrões e assassinos. E é claro, um pouco, bem pouco, de gente boa, apenas para dar uma medida da maldade. Queremos o insólito, o anormal"¹⁸.

O anormal poderia ser um rompimento com uma realidade ritualizada, e para isso, propomos a descontextualização das Máscaras Sociais. Por exemplo, deslocando uma máscara de seu ritual de origem para outro ritual, possibilitando a interrupção do ritual que recebe uma máscara "estrangeira".

"O teatro, tal como nos é dado ver atualmente apresenta a estrutura da sociedade (reproduzida no palco) como algo que não pode ser modificado pela sociedade (na sala)"¹⁹, afirmava Bertolt Brecht, pois vamos em busca de um outro teatro:

Necessitamos de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as ideias e os impulsos que são permitidos pelo

¹⁶ BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. p. 61.

¹⁷ BOAL, Augusto. **Arco-íris do desejo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 50.

¹⁸ idem, p. 50.

¹⁹ BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978. p. 113.

respectivo contexto histórico das relações humanas (o contexto em que as ações se realizam), mas sim, que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que desempenhem um papel na modificação desse contexto.

Se transformarmos em cena uma realidade que pertence ao espectador (máscaras sociais), e criarmos uma ruptura dos rituais que os atores reproduzem em seu cotidiano, rituais esses plausíveis de reprodução pelos espectadores também, estaremos, no mínimo, nos aproximando deste papel de modificação do contexto histórico das relações humanas ao qual Brecht se refere. Quando ele faz as seguintes perguntas está se referindo a uma proposição de desmecanização (desmascaramento):

Se uma pessoa se exprime numa perspectiva histórica, se reage de acordo com a sua época, e se, noutras épocas reagiria diferentemente, não será, então, muito simplesmente essa pessoa um protótipo de todas as outras? Cada pessoa reage, na realidade, de maneira diversa, conforme os tempos que correm e a classe a que pertence; (...) a reação é, sempre, infalivelmente, diversa, mas igualmente precisa e idêntica à de qualquer pessoa que se encontre na mesma situação e na mesma época; e será que tudo isso não nos leva a perguntar se não haverá, ainda, outras diferenças possíveis de reação? ²⁰

Ter a capacidade de se distanciar do que é familiar é ter a capacidade de reconhecer quais são os rituais exercidos por sua sociedade, em determinada época. Se anormalizarmos", tornarmos estranho o que é dado por comum, estaríamos, de alguma maneira, provocando um distanciamento, na medida em que se estimula um olhar diferenciado sobre uma ação já conhecida, provocando um reconhecimento. Brecht, ao instruir que o ator não deve apresentar o "aqui" e o "agora" como uma ficção que é possível devido às regras da representação, denuncia a fragilidade da ficção para atingir tais objetivos. O *Gestus* brechtiano define o "gesto social como o gesto que é significativo para a sociedade, que permite tirar conclusões que se apliquem às condições dessa sociedade" ²¹.

Outro conceito útil para este trabalho é o de teatro pós-dramático. Segundo Sílvia Fernandes:

²⁰ idem, p. 115.

²¹ idem, p. 194.

[...] é um modo novo de utilização dos significantes no teatro, que exige mais presença que representação, mais experiência partilhada que transmitida, mais processo que resultado, mais manifestação que significação, mais impulso de energia que informação ²².

A ausência do drama, além da quebra da ilusão realista formam as principais linhas que separam o teatro pós-dramático do teatro dramático. Uma questão definidora que Lehmann aborda é o que seria realmente político no teatro. Além de citar Luckacs lembrando que "o que é verdadeiramente social na arte é a forma", Lehmann explica que:

[...] política é o modo como você trabalha a percepção dessas questões. (...) A questão já era, para Brecht, (...) e para todos que trabalharam com teatro político, como você muda a forma de percepção das questões políticas, e influi nessa forma de percepção. Para o teatro, o que é importante é a forma de mudar essa percepção, a forma como se vai conseguir alterar essas fórmulas de percepção que estão dadas ²³.

Gostaria de relacionar o que Lehmann chama de "fórmulas de percepção" com o conceito de ritual de Augusto Boal. De alguma maneira ambos se tocam quando indicam que é uma maneira preestabelecida, que se repete, de agir, segundo Boal, e de perceber, segundo Lehmann. Este último alerta que:

[...] uma re-presentação teatral de problemas definidos na realidade como políticos corre, desde o início, o perigo de repetir demais, tal e qual, o que foi qualificado publicamente, na mídia e no discurso padrão como "político" ²⁴.

Mais do que um tema político e um discurso político há de se buscar uma linguagem que o ator seja deslocado de sua normalidade, de seu lugar preestabelecido, para que haja uma ação política através do teatro. Um rompimento dos rituais exercidos cotidianamente. Lehmann exemplifica que isso seria possível

[...] ao deixar algo acontecer através do teatro, mas não ao representar, imitar, ou trazer ao palco uma realidade política que acontece em outro lugar, para no máximo impingir uma mensagem ou uma doutrina, e sim ao deixar a política ou o que

²² GUINSBURG, J.; FERNANDES, Sílvia (orgs.). **O Pós-Dramático**. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Coleção Debates). p. 23.

²³ LEHMANN, Hans-Thies.; FERNANDES, Sílvia; GUINSBURG, J. (orgs.). **O Pós-dramático**. São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 234.

²⁴ LEHMANN, Hans-Thies. **Escritura política no texto teatral**. São Paulo: Perspectiva, 2009.. p. 3.

é político atingir a estrutura do teatro, ou seja, atravessar o presente ²⁵.

Que formas poderiam apontar para este caráter político de que Lehmann fala? Máscaras sociais reais, usadas pelos atores que realmente as vivem poderiam ser um tentativa de alcançar tal forma. Pode-se refletir também quais rituais sociais deveriam ou poderiam ser apresentados (e não representados) para que pudéssemos interrompê-los. Uma possível resposta é que não há melhor ritual para interrompermos do que o nosso próprio ritual: o rito teatral. Os espectadores nos seus lugares de plateia, os atores no palco, um agem outros observam. Lehmann afirma que:

[...] uma relação genuína com o que é político não transgride uma regra qualquer, e sim apenas a sua própria; só um teatro que rompe com o teatro como lugar de exibição ao produzir situações nas quais a inocência enganosa do espectador é perturbada, violada, questionada ²⁶.

O teórico comenta que em uma situação em que o espectador faz parte do jogo teatral, mesmo que ele não seja obrigado a fazer parte deste jogo, está em uma situação política, pois o espectador é responsável pelo que acontece cenicamente, afinal, se ele não é ignorado, é então considerado e, portanto, torna-se um agente político, "mas isso não se passa a partir de uma ideia, de uma ideologia, a partir de um conceito. Isso se passa a partir de uma experiência artística" ²⁷.

Na seguinte definição pode-se encontrar uma maneira de visualizar o que seria uma *forma* política de fazer teatro:

é político o que desde a linguagem até as leis, direitos e deveres, dá a medida comum, uma regra que constitui uma comunidade, um campo de regras para um consenso potencial. Se isto for verdade, o teatro político deveria ser entendido como uma prática não da regra, mas da exceção. Somente a exceção, a interrupção do que é regular deixa a regra à mostra e lhe empresta de novo, mesmo que indiretamente, o caráter de questionabilidade (...) ²⁸.

²⁵ DERRIDA, Jacques. Marx, Esse é Alguém. **Revista Zazuren**, p. 65, apud LEHMANN, Hans-Thies. **Escritura política no texto teatral**. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 5.

²⁶ LEHMANN, Hans-Thies. **Escritura política no texto teatral**. Op. cit., p. 11.

²⁷ LEHMANN, Hans-Thies.; FERNANDES, Sílvia, GUINSBURG, J. (orgs.) **O Pós-dramático**. Op. cit., p. 241.

²⁸ LEHMANN, Hans-Thies. **Escritura política no texto teatral**. Op. cit., p. 8.

Esse apontamento feito por Lehmann é responsável por consolidar a aproximação do Grupo VAI! Cia de Teatro às máscaras sociais e dos rituais definidos por Boal, buscando visualizar maneiras de provocar interrupções desses rituais.

A utilização de máscaras pelo ator remete à afirmação de Lehmann “o homem é, simplesmente, um possível”. As variadas máscaras existentes, ao serem descontextualizadas, possibilitariam justamente a prática de tal conceito, fazendo com que, talvez, o espectador visualize que é, assim como o ator, “um possível”.

6 Entrevista com Encenador do Grupo VAI! Cia de Teatro

Para fins de fazer refletir sobre o histórico do Grupo VAI! Cia de Teatro e as relações do grupo com questões de Augusto Boal e da presente pesquisa, realizei uma entrevista com o encenador da Cia, João Pedro Madureira.

6.1 *Porque o interesse inicial com o material do Teatro do Oprimido de Boal?*

Foi uma grata coincidência, eu estava lendo sobre o Teatro do Oprimido e o ator Vinícius Meneguzzi propôs que montássemos um espetáculo abordando como tema central os conflitos de um travesti.

O fato de o travesti ser uma figura que está a margem da sociedade me remeteu imediatamente ao conteúdo de trabalho do Teatro do Oprimido. Tive vontade de praticar as técnicas que eu estava tendo contato através de dois livros do autor: Teatro como Arte Marcial e Jogos para o Ator e Não-Ator. O primeiro me despertou vontade de aprofundar meu contato com as técnicas, o que me levou ao segundo. Um dos principais fatores de interesse no autor é que ele tem forte capacidade de promover a transformação social através de suas técnicas, através da discussão de questões sociais. O autor tem a ênfase de seu trabalho em questionar. Ele faz com que se revelem os mecanismos de opressão e não que se combata. Há combate, mas na forma de questionamento e discussão, não simplificando as questões, mas complexizando-as.

Houve também interesse em Boal, porque tem ele em seu material de trabalho maneiras de "tirar a poeira de baixo do tapete", e colocar diante dos olhos da sociedade aquilo que não é visto normalmente. O desejo da Cia. era de abordar temas para os quais a sociedade costuma fechar os olhos e propiciar uma reflexão, sem darmos uma resposta de posicionamento. Nosso posicionamento pessoal não deve ser o que comunicamos para as pessoas e sim os questionamentos que nos fazemos. Colocar perguntas, para as quais não temos respostas, compartilhar nossos questionamentos e inquietações.

6.2 *Quais as modalidades do Boal trabalhadas? Houve adaptações? Quais?*

Partimos do Teatro-Imagem (que "consiste, basicamente, em propor a todos os espectadores presentes depois de uma improvisada cena, que

interpretem o protagonista e tentem improvisar variantes ao seu comportamento. O próprio protagonista deverá, posteriormente, improvisar a variante que mais o agrade" (BOAL, 2002, p. 216).). Não chegamos a montar propriamente um teatro-fórum, pois não trabalhamos com espectadores, nesse período inicial de exploração. Fizemos também experimentações com o Teatro Invisível, (que "consiste em ensaiar uma cena contendo as ações que o protagonista gostaria de experimentar na vida real; depois, improvisa-se a cena exatamente no local onde tais fatos poderiam ocorrer. E isso diante de espectadores que não sabem que são espectadores e que, portanto, agem como se a cena improvisada fosse real. Assim, a cena improvisada torna-se realidade. A ficção penetra a realidade. O que o protagonista ensaiou como protêcia agora transforma-se em ato" (BOAL, 2002, p. 216)), visando a aproximação e integração dos atores, e o contato com diferentes modalidades do Teatro do Oprimido.

O tema que iríamos abordar inicialmente no espetáculo eram os conflitos e opressões sofridas por um travesti. Ao iniciarmos o processo e trabalharmos com as técnicas do Teatro do Oprimido, despertou-se a vontade de resgatar tais opressões por onde estas começam. Assim, chegamos no universo familiar do protagonista, e ao experimentar essas situações definidoras da constituição de caráter do nosso protagonista, nos deparamos com uma gama de opressões muito mais complexa que nos fizeram rever a nossa ideia inicial, a ponto de optarmos por expô-las todas e não nos limitarmos na questão específica de um sujeito travesti.

Não escolhemos desenvolver ou reproduzir as técnicas de Boal. Partimos de elementos das técnicas para criarmos nossa própria pesquisa, investigando conteúdos do Teatro do Oprimido. A maneira como escolhemos expor os mecanismos de opressão de uma família não foram as mesmas que Boal escolhe para exercer seu teatro. A cia desenvolveu uma linguagem inerente ao trabalho do boal, de acordo com as ambições estéticas do grupo.

O que nos descola do método do Boal é que nos apropriamos do trabalho dele para investigar uma linguagem própria, que parte de uma soma de informações e características retiradas das experiências pessoais dos integrantes do grupo.

Começamos o processo fazendo exercícios de teatro imagem que exploravam situações de opressão vividas por cada um dos atores do grupo. Construimos um universo familiar para o protagonista. Iniciamos um trabalho com uma técnica meditativa oriental chamada Giro Sufi, para buscarmos dilatação corporal. Exercícios de exaustão física e de energias corporais também foram explorados, para propiciar experiências vivenciadas em conjunto por aquele grupo de atores.

6.3 O processo: considerações. (escolha do tema, dificuldades, desafios, descobertas, construindo uma linguagem cênica)

Estávamos em início de trabalho quando recebemos um convite para estrear o projeto "Teatro no Beco". Fizemos então uma mostra de processo, durante uma temporada de quatro apresentações, em quatro semanas. Com essa mostra, pudemos perceber a importância da abertura de processo, momento em que durante a construção de um produto teatral, se abre o trabalho a público, compartilhando experimentações do trabalho em pleno andamento. Pudemos testar como o material que estávamos criando era absorvido pelo público.

Seguimos trabalhando, e foi então que iniciamos a prática da técnica de Giro Sufi (processo meditativo em que se gira sobre o próprio eixo, de olhos abertos por um período, cerca de trinta à quarenta e cinco minutos) e desenvolvemos o trabalho, a partir de improvisações, com o retorno de como funcionou a nossa proposta de linguagem. Constatamos que seria interessante fazer outra mostra, desta vez na sala 309 da Usina do Gasômetro, testando novos recursos. Foram duas apresentações e um debate sobre o trabalho. Optamos por, nessa segunda mostra, realizar um debate porque sentimos a necessidade de ouvir, de forma direta, questões, apontamentos e opiniões dos espectadores. Exploramos então o material de pesquisa que coletamos com essas duas mostras, e desenvolvendo e ajustando, construimos o espetáculo Agora Eu Era.

6.4 Quais elementos que podem ser relacionados com a pesquisa atual?

No Agora Eu Era, construimos a cena através de vivências e experimentações dos atores, buscando construir o espetáculo sem a necessidade ficcional de uma criação de personagem. Isso nos possibilitou utilizar um estado

cênico diferenciado e o jogo como base da encenação. Apesar de cada ator ter um "papel" definido no espetáculo, há um momento em que cada um dá um depoimento pessoal ao público, fazendo um rompimento com o universo familiar construído, ao mesmo tempo inserindo o universo do ator ao do espetáculo. Os papéis usam máscaras sociais, em situações diversas, por exemplo em um diálogo em que o pai da família chega em casa e pergunta à mãe o que tem para jantar. Ambos estão reproduzindo um ritual social, em que a mãe de família (papel social) veste a máscara social de mulher cuidadora do lar e o pai de família (papel social) veste a máscara social de homem que trabalha e sustenta a família.

Outro elemento que pode ser relacionado à pesquisa atual é a forma que as pessoas se relacionam e os mecanismos que elas desenvolvem para se sentirem aceitas e menos oprimidas socialmente. No espetáculo *Agora Eu Era*, abordamos tais mecanizações expondo-as, contrapondo com depoimentos pessoais dos atores e troca de papéis - ator que faz a mãe troca de papel com o ator que faz o pai, algumas vezes no espetáculo, buscando, com essa troca, dinamizar tais máscaras vestidas por cada um. Já na pesquisa atual, trabalhamos tais mecanizações através da conscientização dessas no corpo e no discurso do ator.

6.5 Parasitas: porque o interesse na obra de 'Marius Von Mayemburg'?

No texto, os personagens buscam afirmar suas individualidades e superar as opressões que uns tentam impor aos outros, assim como no *Agora Eu Era*. No processo de *Parasitas* se trabalhou com um texto dramático, diferente do texto do *Agora Eu Era*, que foi criado com a colaboração de Maria Madureira, e improvisações dos atores. Quando tivemos que trabalhar com um texto que já existia, somente demos forma e atribuímos sentido a ele, no *Agora Eu Era* tudo toda a criação foi construída por nós. Boal nos ajudou a construir a dramaturgia e depois demos forma aquele conteúdo construído. No *parasitas Marius* contruiu a dramaturgia e depois demos forma e expressamos nosso entendimento daquele texto de forma plástica. Foi um processo mais curto, um processo bem mais físico, através de criações com partitura de movimento, inspirada em dança contemporânea, trabalho de transferência de peso; e com menos diálogo com os

atores durante o processo de criação.

6.6 Quais elementos podem ser relacionados com a pesquisa atual?

O principal elemento que pode ser relacionado com a pesquisa atual é o desafio de exercer a identidade. No espetáculo *Parasitas* na tarefa de vestir certas máscaras sociais pra que os personagens possam continuar inseridos dentro do contexto em que estão, por exemplo a personagem "Betsy" precisa assumir a máscara social de cuidadora do lar para continuar convivendo com seu marido, sua irmã e outros personagens com os quais ela compartilha o apartamento em que vivem.

6.7 Conclusão

Concluimos que, nos três projetos da Cia, há um caráter investigativo em como se dá o uso das Máscara Sociais na busca da inserção social. No *Agora Eu Era*, nas máscaras vestidas dentro do núcleo familiar que amenizam e provocam os conflitos e opressões dentro desse contexto; no *Parasitas* no esforço que um determinado grupo de pessoas faz para se manter em convivência, e as máscaras que decorrem desse esforço; e na presente pesquisa, no reconhecimento de mecanizações presentes nos corpos e discursos dos atores, e na conscientização das máscaras sociais que o ator usa dia-a-dia, para que os recursos que cada ator se utiliza ao vesti-las possa ser aproveitado na criação de máscaras teatrais.

7 Metodologia

Foi realizado um estudo exploratório na tentativa de aproximar dois tipos de máscara: a técnica de Máscara Neutra e o conceito de máscara social de Augusto Boal. Tal estudo contribui para a formação e o treinamento do ator, que pode também ser utilizado em sala de aula, com alunos-atores.

Inicialmente, pretendia-se realizar trinta encontros durante um mês com 8 atores, de duração de 3h cada, três vezes por semana. Por problemas alheios à nossa vontade, não foi possível cumprir tal carga horária. O grupo de oito atores revezou-se nos encontros, gerando uma limitação na construção do trabalho, visto que nem todos os atores estavam possibilitados de estar presente em todos os encontros. Foram registradas nove horas, em vídeo, referentes a seis encontros realizados no mês de outubro de 2010, alguns realizados no Departamento de Arte Dramática da UFRGS, e outros na sala 309 da Usina do Gasômetro, de Porto Alegre.

Buscou-se nesta pesquisa entrar em contato com meios de trabalhar e conscientizar as mecanizações de cada ator, através da Máscara Neutra e da prática discursiva. Para tanto, buscou-se o reconhecimento de posturas, condutas e jogos de cada ator, para que se pudesse identificar as mecanizações.

Organizei uma oficina baseada em um exercício de Jacques Copeau, encontrado em texto de Thomas Leabhart, em descrições de Jacques Lecoq (2010, p. 68) e em experiências que tive no módulo do curso de Estilo Teatral, com Daniela Carmona, na instituição Teatro Escola Porto Alegre, em 2006. A prática discursiva foi inspirada em exercícios propostos pela atriz e diretora paulistana Georgette Fadel, em oficina ministrada em Porto Alegre, intitulada Dramaturgia do Ator, com o objetivo de nos aproximarmos da prática discursiva da paródia bufonesca, por um outro viés que não o da deformidade característica do estilo.

A prática acabou por ter um caráter ilustrativo de algumas questões levantadas no trabalho. Obtivemos alguns êxitos, como a conscientização dos atores, descobertas de tendências de cada um, físicas e comportamentais, a aproximação dos atores aos conceitos abordados no trabalho, dentre outros. Tivemos também algumas dificuldades no processo, como exercer a transição entre o estado que a Máscara Neutra propicia aos atores, que é quase meditativo e extremamente impulsivo e intuitivo, para uma construção de máscara social, que é, de acordo com as descrições de Augusto Boal, de caráter bastante racional. Não alcançamos uma resposta para tal questão, mas encontramos um possível facilitador de tal transição em uma experimentação, que seria uma alteração de tensões físicas que amenizasse a transição. Depois de um período em que os atores experienciaram a Máscara Neutra livremente, foi pedido para que os atores seguissem suas ações, mas aumentando a tensão dos músculos. O tema a ser proposto a seguir seria o "medo", no sentido de quem causa do medo, com intenção de nos aproximarmos do que o Boal chamaria de "opressor". O ator que respondeu ao estímulo imediatamente não apresentou dificuldade de alterar seu estado, alcançando o objetivo do experimento.

Fizemos as práticas discursivas e de Máscara Neutra separando os encontros em dois momentos. Inicialmente exercícios de Máscara Neutra, e por fim as práticas discursivas. Para fins de análise separei as descrições em Máscara Neutra e Discurso.

A máscara social de Boal foi o foco de trabalho do Grupo nesta pesquisa, porém neste trabalho, como método, optou-se por um viés mais sensitivo e intuitivo, ao racional proposto por Boal. A Cia tem como característica apropriar-se de conceitos que interessam ao trabalho, mas sempre buscando trabalhar a partir destes conceitos, para que se origine uma linguagem própria e consistente.



7.1 Descrição Máscara Neutra: primeiro encontro

Após uma conversa inicial, fomos para as primeiras atividades práticas. Primeiro um rolamento em duplas, em que um colega rola o outro no chão com seu próprio corpo de um lado a outro da sala, para que os colegas conheçam os corpos dos outros, alguns em primeiro contato. A próxima atividade foi uma caminhada com os joelhos, um exercício de aquecimento de lutas marciais, para ativar o corpo. Em seguida fizemos um círculo, e antes de iniciarmos esta atividade foi ressaltado que, como estaríamos trabalhando com o reconhecimento de cada um, deveríamos estar sempre cuidadosos e sensíveis durante o trabalho. Um ator deveria correr dentro do círculo, no mínimo, umas três voltas e se colocar no centro, apenas estando presente ali e olhando nos olhos dos colegas. Cada ator que entra no círculo pode ser observado enquanto corre e quando para, que tipo de jogo de relação que ele estabelece com os outros atores, ao se colocar frente a eles. Por exemplo, uma atriz, assim que completou a primeira volta no círculo, causou riso em todos os que lhe

observavam. O riso foi um efeito que ela causou, conforme assumiu uma determinada postura e um determinado contato que estabeleceu com os colegas. Tal postura é o objeto de observação, para que seja reconhecido pela atriz, para que se torne consciente que postura que ela assume, e se esta postura é uma decisão consciente e qual o efeito da postura.

Fizemos o primeiro exercício de máscara neutra. Em duplas, os atores vestiam um pano branco no rosto e caminhavam de uma ponta a outra da sala. Foram relatadas as primeiras impressões. Questionados se os atores haviam trazido já para o exercício uma neutralidade, ou se haviam caminhado mais naturalmente, a resposta geral é que havia sido quase automática a busca por uma neutralização. Algumas observações foram feitas sobre alteração da percepção sobre o corpo que a máscara causava, por exemplo o reconhecimento de onde estava o peso do corpo durante a caminhada, a dificuldade de manter uma caminhada em linha reta, além da perda da noção de tempo ao vestir a máscara.

Nesse primeiro encontro pudemos aplicar algumas tentativas de reconhecimento de posturas e recursos automatizados e mecanizados dos atores através da experimentação de exercícios da Máscara Neutra e na prática discursiva. Um elemento definidor para que pudéssemos promover a conscientização através destas atividades foi o fato de comentarmos e analisarmos o que os atores reconheciam nos colegas, possibilitando uma troca de percepções, gerando assim um reconhecimento inicial, de si e dos outros, e portanto uma conscientização. Não houve aparente dificuldade em que o *estado de neutralidade* fosse absorvido e experienciado pelos atores. Foi observado também que os atores, acabaram neutralizando seu corpo, automaticamente, ao fazer o primeiro exercício de caminhada com o pano da Máscara Neutra, provavelmente por já terem tido contato com a técnica anteriormente. Por isso, no seguinte encontro, fizemos uma atividade de observar o caminhar do colega e reproduzi-lo, em uma tentativa de seguirmos na busca do nosso objetivo de conscientizar o ator de suas mecanizações. Se o ator escapara, de alguma maneira, do reconhecimento de suas características no primeiro encontro, buscamos uma alternativa, retirando a Máscara Neutra, que já estava mecanizada nos corpos dos atores.

7.2 Descrição Máscara Neutra: segundo encontro

Iniciamos este encontro com um exercício em que todos caminhavam pela sala. Cada um deveria escolher um colega para se aproximar sempre que possível, durante a caminhada, sem ser percebido pela pessoa escolhida. Uma vez já definido para todos quem era o escolhido, outro era eleito, para estar o mais afastados possível, durante a caminhada. Deixamos que a movimentação acontecesse para que cada um pudesse cumprir seu objetivo. Uma vez esse objetivo já estabelecido, foi feita a próxima proposição: formar um triângulo equilátero com as duas pessoas escolhidas anteriormente. Vale ainda não revelar quem são seus escolhidos. Desafio esse em que o grupo precisa trabalhar em conjunto. Inicialmente, a proposta parece impossível até que o grupo vai percebendo que é preciso ter paciência e não abrir concepções. É possível cumprir o objetivo. Quando cada ator encontrasse o ponto em que formasse o triângulo equilátero em relação aos dois colegas escolhidos, deveria parar. Foram feitas inúmeras tentativas até que o objetivo fosse finalmente cumprido.

Em seguida, foi feito um exercício em que, ainda caminhando, os atores deveriam reconhecer sua zona de conforto corporal, buscando o caminhar mais natural e cotidiano, a realidade corporal de cada um. Depois de tal caminhada estabelecida, se buscou um exagero dessa caminhada inicial cotidiana, para que os pontos particulares de cada um sejam visíveis ao olhar alheio. Uma vez feito isso, os atores deveriam escolher um colega para observar, mantendo sua caminhada, formando duplas, para que o caminhar e o exagero do caminhar pudesse ser observado.

Formaram-se três duplas. que deveria observar o colega da dupla, cada um caminhando, alternando o caminhar normal e o exagerado para que o colega observador avaliasse as medidas de exagero.

Em seguida, um colega da dupla iniciava um processo de mímese do caminhar do colega, buscando reproduzir o mais fielmente as características do caminhar, desde tensões, ritmo, peso, oscilações, até ângulos do corpo e afins. Os colegas reproduziram o caminhar normal e o exagerado, e o mesmo o outro

colega com o primeiro da dupla. Observou-se ser interessante ver como os corpos se transformam e as tentativas que fazem para se adaptar às diferentes características do corpo do colega. Então, uma vez que todos já estavam satisfeitos com suas reproduções do caminhar do colega, uma dupla por vez se apresenta. Primeiramente, deveriam fazer a caminhada natural de cada um, exagerando em algum momento, para que todos reconhecessem os principais pontos característicos de cada um. Depois, os dois atores apresentam o caminhar de apenas um deles, para que reconheçamos e comparemos a mímese com o caminhar original, podendo assim ver claramente as principais características corporais dos atores.

Pôde-se perceber que quando o ator exagerava seu próprio caminhar, às vezes, o fazia com aspectos que não eram necessariamente reconhecíveis pelos colegas. Um ator, ao fazer sua caminhada exagerada, fez um movimento que os colegas não identificaram em sua caminhada cotidiana. Tal exagero pode ser considerado a visão que o ator tem de si e a incompatibilidade desse exagero com seu caminhar natural denuncia uma diferença entre essa visão de si e a visão que os outros têm dele. Essa visão que os outros têm dele fica exposta na reprodução feita pelo colega. Houve também a situação de uma característica de um ator ser exposta através da mímese do colega, e não ser exagerada pelo próprio ator. A imagem que o ator tem de si e a imagem que os outros têm dele puderam ser aproximadas com essa atividade, mais uma vez oportunizando o reconhecimento de si, pelos atores.

Uma vez alcançado o objetivo de reconhecer, através do caminhar, algumas mecanizações corporais do ator, retornamos ao trabalho com a Máscara Neutra, executando uma proposta de exercício de Jacques Copeau.

7.3 Descrição Máscara Neutra: terceiro encontro

No exercício a seguir, foram executados na prática somente alguns itens dos descritos no texto. Alguns itens da descrição a seguir foram suprimidos, como instruções de como colocar a máscara (pois neste caso utilizamos panos brancos) e outras instruções muito precisas. Adotamos a postura inicial e o princípio do exercício, de esvaziamento e de trabalho com a respiração.

Aqui eu indico os ritos que sigo para ser capaz de atuar com máscara:

a) Bem sentado no centro de uma cadeira, sem apoiar as costas no encosto. As pernas separadas apenas o suficiente para garantir o bom equilíbrio. O pé inteiro apoiado no chão. Para a abertura da busca, é aconselhável que o ator (xamã) esteja relaxado, mas alerta. (...)

A instrução mais importante é o relaxamento total, que Dasté chamava de criar o vazio e é anterior àquilo que Decroux denominava "expulsar o inquieto".

f) É aqui, nesta pose, que se esvazia o pensamento. (...) Quase sempre essa concentração provoca a suspensão dos processos mentais.

g) Simultaneamente inspire (...), depois expire e abra os olhos. Aqui o ator de máscara, suficientemente calmo, pode ser possuído por personagens, objetos, pensamentos; ele é capaz de agir dramaticamente"²⁹.

Primeiro ator: Está sentado com um pano branco cobrindo o rosto. Pés mais afastados que o quadril, formando base larga. Permanece imóvel por alguns minutos. Recolhe os pés até a largura do quadril para levantar. Dá alguns passos em círculo. Até que percebe uma mesa em contato com seu corpo, em surpresa. Somente a mão age em relação à mesa. As duas mãos pegam um objeto na mesa. Ele tateia o objeto e o larga. Pára. Caminha lentamente, volta para a cadeira. Tropeça nela antes de sentar. Senta sem encostar os pés no chão. Relaxa e tira o pano do rosto, finalizando o exercício. Ao entrar em contato com a mesa, percebe-se que o ator age racionalmente, pois não se relaciona com seu corpo inteiramente, há uma fragmentação corporal em que somente as mãos se relacionam com o objeto, característica de postura cotidiana e racional. Constatou-se que para o ator, estar sentado era propício para o esvaziamento mental. Ele afirmou que ao se levantar para a experimentação ficou mais difícil evitar pensamentos, que ao sentir o objeto, ocorreu-lhe o pensamento de que não deveria ignorar tal objeto e que assim já havia retornado ao estado de racionalização.

²⁹ LEABHART, Thomas. A Máscara como ferramenta xamanística no treinamento teatral de Jacques Copeau. **Revista Fundarte**, ano II, v. II, n.4, jul. 2002/dez. 2002. Tradução do original em inglês por Lisa Becker.

Segundo ator: Está sentado com um pano branco cobrindo o rosto. Tem a base levemente aberta. Fica alguns minutos imóvel (mais tempo que o primeiro ator). Aparenta leve tensão nos ombros. Deixa as mãos caírem ao longo do corpo. Pende para trás. Levanta. Desloca o peso para a perna direita e logo isso o leva a dar um passo na mesma direção. Pára. Pende para trás com a coluna. Novamente. E para frente. Dá mais um passo. Pende para frente com os ombros e volta. Pende o tronco para o lado com o quadril e dá mais um passo. Pende para o outro lado com o quadril. Volta ao eixo. Pára. Levanta um pouco a cabeça. Oscila no eixo, agora com o corpo inteiro. O desequilíbrio o faz dar um passo à frente. Pára. Abre a base, com os joelhos flexionados e as mão pendendo na lateral do corpo. O joelho esquerdo toca o chão. Senta-se sobre um pé e o outro está apoiado no chão, joelhos flexionados, um apontando para frente e outro para cima. Sai de cima do pé e apóia o quadril no chão. A outra perna repousa no chão ainda flexionada. A mão esquerda se apoia no chão. A cabeça abaixa, formando novo ângulo em relação ao chão. Senta-se sobre os dois pés (de joelhos). Mãos repousam no joelho. Pára. Retira o pano e finaliza o exercício.

O ator parecia estar tateando esse novo estado, em experimentação. Houve um momento em que o ator seguiu um impulso e não veio outro impulso e ele conseguiu permanecer no vazio, se mantendo imóvel e pulsante, esperando por um novo impulso, que, depois de um tempo, veio, sem fugas deste tempo em que nada acontece. Obteve fidelidade à proposta de respeitar os vazios que lhe aconteciam, notoriamente. Não houve tentativa de preencher ou fugir do vazio. De acordo com relato do ator, a percepção da gravidade estava alterada, promovendo a sensação de peso muito forte. O ator não sentiu necessidade de levantar, mas o fez para experimentar possibilidades. Poderia ter ficado muito mais tempo sentado, ou até talvez nem levantasse, para fazer a 'expulsão de inquilinos'. O exercício foi feito parte de olhos abertos e outra e olhos fechados. Com os olhos fechados pode-se aproximar mais da escuta ao .

Terceiro ator: Sentado com um pano branco cobrindo o rosto, base levemente aberta. Permanece breves minutos imóvel. Pende o tronco para trás na cadeira e retorna ao eixo. Pende o tronco para frente, lentamente. Deixa as mãos caírem ao longo do corpo. Em um impulso, leva o tronco para a frente e para baixo e levanta, movimento que repercute em um movimento pendular dos

braços. Um desequilíbrio o faz dar um passo rápido à frente. Pára com a base afastada. Sobre na ponta dos pés e desce. Pára. A cabeça cai levemente para a direção do ombro esquerdo. A base está bem aberta, com os pés mais afastados que a largura do quadril. Os pés escorregam, provocando que o tronco caia para a frente, com as duas mãos apoiadas ao chão. Um joelho flexionado e outro estendido. Pára. O joelho esticado dobra o fazendo sentar. Fica um tempo imóvel, de costas. Retira o pano do rosto, finalizando o exercício.

Há um momento da queda do ator, em que se pôde fazer uma leitura, através do movimento físico de resistência, de uma aparente não-desistência do ator em entregar-se ao chão, de dar continuidade ao movimento. Percebe-se a capacidade que o uso da máscara possibilita de metaforizar, através de algo abstrato (movimentos impulsivos) símbolos. Por exemplo, esta leitura que a colega fez neste exercício, de visualizar uma resistência para além da puramente física, possibilita leituras de quem assiste, independentemente da intenção de quem está fazendo o uso da máscara. Percebe-se também quando o ator obedece a um fluxo impulsivo de movimento. Na finalização deste exercício também percebeu-se que o ator interrompeu o exercício. Ao estar sentando, o ator relata que pensou estar sentado, e como percebeu-se pensando interrompeu o exercício, posto que a proposta estava justamente em não pensar. Percebe-se que o ator não esperou o pensamento ir embora, para ficar no vazio e que se o ator tivesse permanecido, talvez pudesse dar sequência ao exercício, aguardando novo impulso. O ator relata também a perda da noção temporal enquanto vestia a máscara. Observou-se também que para assistir ao exercício, era necessário estar em um estado quase meditativo também, que se não houvesse concentração dos atores que assistiam não era possível o acompanhamento do exercício, e que para assistir a alguém parado é necessário estar parado também. Nos momentos iniciais do exercício, em que os atores estavam sentados na cadeira se esvaziando, quem estava assistindo acabava fazendo também um esvaziamento de seus pensamentos, entrando nesse estado meditativo. Também observou-se que era quase inevitável que o ator que estava sentado para fazer o exercício se apressasse para iniciar algum movimento. Isso definiu que a prática do encontro seguinte obtivesse outra dinâmica de trabalho, com todos os atores vestindo a Máscara ao mesmo tempo, não seria necessário apressar-se, e

também estariam livres de observadores, para que pudessem obedecer ao tempo necessário para que a fluidez e o não-pensamento se estabelecessem.

7.4 Descrição Máscara Neutra: quarto encontro

Este encontro foi iniciado com um tempo para que os atores se alongassem, de acordo com suas necessidades. Em seguida, colocamos os panos brancos nos rostos dos atores e pediu-se para que deitassem no chão. Através da respiração fui propondo para que entrassem em contato com o esvaziamento (de acordo com a proposta de Copeau) dos pensamentos para o início do trabalho com a máscara neutra. A partir deste esvaziamento, solicitei que os atores se deixassem seguir pela vontade/necessidade de movimentação do corpo, evitando racionalizações.

Permaneceram experienciando este estado e seus próprios fluxos energéticos por um tempo razoável. No início do trabalho, cada ator estava em seu fluxo de movimento pessoal, que era facilmente observável. Um imóvel, outro com impulsos rápidos e secos. Foi pedido para que os atores reconhecessem quais elementos da Máscara Neutra da natureza (terra, água, fogo e ar) os atores se sentiam mais próximos. Percebeu-se que um movia-se como água, em fluxo contínuo, outro como ar, com leveza e rapidez, um terceiro apenas movimentando as extremidades. Cada um no seu ritmo, e com ritmos reconhecíveis.

Aos poucos, os ritmos pessoais passavam a alternância, brusca ou crescente. Em alguns momentos alguns atores entravam numa mesma sincronia de movimentos, como se seus fluxos fossem compartilhados.

Depois que já estavam num estado bastante diferenciado (do cotidiano) e se mantiveram um tempo nele, propus que se aproximassem da vibração do **medo**. A reação foi variada. Alguns demoraram, a reagir ao estímulo, outros foram pela respiração se aproximando da energia do medo, outros paralisaram com a interferência externa. Ficaram por um breve tempo a experienciar e

testar esse estímulo. Pedi para que diminuíssem a frequência dos fluxos de movimento e a velocidade até chegarem a uma imobilidade, mas sem perder a ligação com o tema proposto. Resultou que cada ator chegou a uma imagem do **medo**. Foram retomando a respiração estável, relaxando os músculos e desconectando do tema e do estado. Quando estavam todos relaxados retirei o pano lentamente do rosto de cada ator. Dei -lhes uns minutos para relaxamento e pedi para que aos poucos fossem levantando. Fizemos um breve intervalo.

Ao voltarmos, perguntei como havia sido a experiência, pois era a primeira vez que experimentávamos a máscara (o pano branco) por tanto tempo. Várias percepções foram apresentadas. A sensação de não estar sendo visto, o efeito do pano e de não poder ver. Novas experiências, aterramento para alguns, leveza para outros. Fiz algumas observações, sobre como era visível no início o ritmo interno de cada um, e as diferenças entre eles. E como passado esse momento inicial, alguns atores entraram numa sintonia que se moviam juntos, mesmo não se vendo.

Em seguida foi-lhes perguntado como soou a proposta lançada (**medo**). A um ator lhe ocorreu que já estava com uma sensação de medo antes mesmo dela ser proposta, a outro a interferência lhe tirou a concentração voltou a usar a razão, outro ficou experimentando a sensação, outro se utilizou da respiração para aproximar-se da sensação.

Nesse exercício destaco duas questões. A primeira é que alguns atores sentiram dificuldade de lidar com o estímulo vocal por estarem em uma espécie de transe e o estímulo soar muito externo a esse e"estado". O estado da Máscara Neutra é extremamente sensível e intuitivo, e uma ordem racional contrasta com esse estado inicial. É lançado o desafio de encontrar maneiras de intervir nesse estado da Máscara Neutra, sensível e intuitivo sem romper o estado construído. A segunda questão é o fato de ser a primeira vez que fizemos um exercício de Máscara Neutra executado com todos. Os atores relataram que esse fator foi de extrema determinação para alcançar a qualidade do exercício. O fato de os atores sentirem que estavam "ao abrigo de olhares", assim como um mascarado, segundo Pavis define: "a máscara é usada no teatro em função de várias considerações, principalmente para observar os outros estando o próprio

observador ao abrigo de olhares." (PAVIS, 1999, p.234), contribuiu para seu estado de entrega e concentração no exercício.

No exercício anterior, constatou-se que fazer a transição de um estado perceptivo (Máscara Neutra) para um estado racional (medo: tema de opressões e rituais) era difícil, no encontro seguinte fizemos uma nova tentativa, incluindo uma mudança na tensão física dos atores para fazer uma ponte entre ambos estados.

7.5 Descrição Máscara Neutra: quinto encontro

Os atores todos com a máscara neutra no rosto, iniciam o exercício deitados no chão. Aos poucos vão se levantando e se movendo pelo espaço. O exercício durou aproximadamente 35 minutos. Os atores, neste exercício tiveram algumas interações, o que em outros momentos não haviam tido. Nessa proposição, passados 20 minutos de exercício de exploração e percepção livre, foi acrescentado o pedido para que eles tensionassem seus músculos e buscassem executar as mesmas ações que estavam praticando, porém com um nível de tensão muscular maior. Um ator respondeu ao estímulo imediatamente e visivelmente. Esse estímulo foi proposto em uma tentativa de alcançarmos a transformação do estado presente, da Máscara Neutra, para o estado do *medo*. A busca era um teste de como fazemos a transição do estado quase meditativo da máscara neutra, para um estado mais racional, mais próximo das propostas de trabalho de Augusto Boal. O ator que respondeu ao estímulo de tensão muscular, quando, a seguir, foi feita a proposta de se aproximar do estado do *medo*, quase imediatamente alcançou o estado buscado. Os outros atores estavam buscando, aos poucos, como se aproximar da proposta, alguns com êxito e outros não.

Na primeira vez em que trabalhamos com o tema *medo*, foi com o propósito de nos aproximarmos, na prática, de algum ritual (de Augusto Boal) que envolvesse tal tema. Inicialmente para chegarmos ao território do tema, e posteriormente para chegarmos às máscaras sociais. A tentativa, desta vez, foi de acrescentar um estímulo que auxiliasse nessa transição, (a tensão muscular) e que pensássemos o medo, não como quem sente o medo, mas como quem causa o medo, num sentido do que Boal chamaria de "opressor".

Concluimos que, apesar de ainda não termos tido êxito ao fazer essa transição, de um território mais perceptivo e sensitivo, como o da máscara neutra, para outro mais racional, como o de uma composição de uma máscara social, o recurso da tensão muscular, neste caso, auxiliou para que nos aproximássemos dessa transição. Por fim, fizemos uma última experimentação com a Máscara Neutra, vivenciando os quatro elementos da natureza: terra, água, fogo e ar, desta vez com uma última tentativa, em que a condução foi feita durante todo o exercício. Obtivemos êxito neste sentido, apesar de aqui a transição do estado perceptivo para um estado racional não ter sido trabalhada.

7.6 Descrição Máscara Neutra: sexto encontro

Fizemos uma última experimentação com a máscara neutra, vivenciando os quatro elementos da natureza: terra, água, fogo e ar, em que uma condução foi feita, por pelo encenador do Grupo, João Pedro Madureira, durante todo o exercício. Obtivemos êxito neste sentido, apesar de a transição do estado perceptivo para um estado racional não ter sido trabalhada.

Iniciamos com vinte minutos de trabalho corporal, trabalhando fluxo de movimento ininterrupto, alavancas do corpo, transferência de peso com o colega e respiração. Foi pedido para que todos parassem e diminuíssem sua tonicidade corporal, até chegarem ao chão e fecharem os olhos. Inicia-se uma condução transitando pelos quatro elementos da máscara neutra: terra, água, ar, fogo, passando pelas energias de cada um deles. Nesta experimentação, os atores permaneceram por aproximadamente quinze minutos. Depois do intenso trabalho, é propiciado um momento de relaxamento, em que um ator deitou-se ao chão e em dupla/trio, recebeu uma massagem. Depois inverteram a posição com os colegas.

Ao final, fizemos comentários sobre o exercício. Foi perguntado, se no momento em que o condutor da atividade pediu para que, durante o exercício, os atores prestassem atenção aos movimentos que repetiam, a que chamou de zona de conforto, alguém havia reconhecido algum padrão. Um ator disse que fora

percebendo, ao longo do exercício, onde o corpo seguia um mesmo registro e notara que em seus movimentos no chão isso ficava mais claro. Um segundo ator disse que, claramente, sua zona de conforto era movimentar-se no plano baixo, mais próximo ao chão. Disse que, em alguns momentos, perdera sua concentração, e nesses momentos, quase sempre estava no plano alto, de pé, longe do chão.

Em seguida, refletimos sobre qual elemento seria o mais próximo dos movimentos padrões de cada ator. Um ator, por ser mais impulsivo e ter estopins no movimento, se aproximou mais do elemento fogo. Uma atriz tinha um movimento fluido e ininterrupto, aproximando-se mais do elemento água. Uma segunda atriz, combinava dois elementos: terra e ar. Um terceiro ator conseguia mais em equilíbrio de seus movimentos, transitando mais fluida e naturalmente por todos os elementos. Neste ator foi mais fácil reconhecer o elemento em que ele menos se aproximava do que definir um em que ele mais se encaixava. Houve alguns momentos, assim como no exercício de caminhadas, em que o ator acreditava ser o elemento mais próximo dele ter sido diferente do que o percebido pelos colegas.

7.7 Descrição Discurso: primeiro encontro

Trabalhamos a narrativa de histórias pessoais, para observar como os atores se apresentavam, que recursos utilizavam, que máscaras revelavam. Ao final do primeiro encontro fizemos, então, uma atividade em que cada ator se sentava frente aos outros e contava uma história sua. Fomos observando os recursos que cada ator se utilizava para contar a sua história. Uma atriz se utilizou bastante de movimentos corporais, como a ação de pedalar com as pernas ou um abano com o braço, que compunham a história e que possibilitavam que quem assistia visualizasse alguns trechos da história em que ela descrevia tais ações. Uma atriz dava o foco, direcionando seu olhar a uma parte do seu corpo da qual ela se referia durante a narrativa, o que contribuía, também, para que os outros atores visualizassem o que ela contava. Um ator se utilizou de tempos alongados e pausas para criar uma atmosfera para sua

história. Ao comentar as histórias, concluímos que alguns atores se utilizavam de algum fato referencial que provocava uma identificação em quem ouvia a história (um lugar específico, uma coleção comum na época da infância, uma crença). Um dos atores conseguiu transpor para a sua narrativa o que era mais importante para ele na história. O ator narrava um momento em que ele foi surpreendido por determinado fato e descrevia como ele havia se sentido. A surpresa da narrativa foi a mesma surpresa que o ator experienciou quando viveu a história, agora contada, possibilitando que os ouvintes pudessem se surpreender também. Essa capacidade de transpor à narrativa o elemento mais relevante à história contribuiu para que todos estivessem cúmplices do ator e da narrativa que ele construiu. Nesse início, esse exercício foi interessante para que os atores fossem se reconhecendo. A identificação criada em cada narrativa, nos colegas que a ouviam, contribuiu para esse objetivo.

A narrativa foi trabalhada para que se reconhecesse características do ator, em outra forma além da corporal, trabalhada através da Máscara Neutra.

No encontro seguinte., partimos para o jogo com histórias verdadeiras falsas, como um jogo de aplicação e descolamento dos recursos já reconhecidos.

7.8 Descrição Discurso: segundo encontro

Nesse segundo encontro desenvolvemos a proposta inicial, trabalhando com narrativas de histórias pessoas ainda, porém com a possibilidade destas serem verdadeiras ou falsas. Assim, podíamos ver que escolhas o ator fazia de seus recursos para aplicar na história falsa e se ele sustentava ou denunciava e como o fazia. Por exemplo, o primeiro ator constrói uma narrativa com descrição de imagens e o que o ator "vivenciou" não fica claro, fato esse que denunciou aos colegas que sua história era falsa. Era notável uma tentativa de "impressionar", com alguns exageros, o que enfraquecia as descrições visuais que ele propunha. Parece que uma máscara se sobrepõe à máscara de narrador, a tentativa de que sua história provocasse um determinado efeito era percebida pelos atores que assistiam à contação de história. Como recursos desta tentativa o ator também fez uso de alterações rítmicas, tornando em alguns momentos a narrativa mais lenta.

Uma atriz não teve dificuldade em nos conduzir em sua narrativa, aplicando um ritmo cotidiano e fazendo uso de sua simpatia natural. Mesmo sua história sendo falsa, ela compartilha suas visões e sensações, tornando crível a narrativa. Ela fez uma boa aplicação de seus recursos reconhecidos no encontro anterior. Para os atores ficou aparente que, mais que a própria história, mas a maneira de contá-la era extremamente reveladora. Facilmente se reconhecia traços pessoais de cada um impressos nos recursos aplicados às narrativas. O que fazia a diferença para atingir o objetivo de aplicar os recursos naturais em situação falsa era se o ator aproveitava tais recursos. Para que o ator pudesse aproveitá-los, era necessário que ele os tivesse bem claramente, para si quais eram, sendo portanto consciente deles, além de quando usá-los a seu favor. Um ator, por exemplo estava sempre atento às reações dos colegas que o assistiam, e tirando proveito de tais reações, as usava para dar continuidade à falsa narrativa. Ele também aparentava estar relaxado, fato que contribuiu para que ele obtivesse êxito em convencer a todos de que sua falsa história era verdadeira.

Alternado com histórias falsas, eram contadas histórias verdadeiras, para que pudéssemos disfrutar do benefício da dúvida ao ouvir as narrativas. Do jogo narrativas verdadeiras e falsas e o teste de recursos dos atores, partimos para a tentativa de defender um argumento contrário à crença do ator, iniciando uma aproximação com a lógica discursiva da paródia bufonesca.

7.9 Descrição Discurso: terceiro encontro

Na segunda etapa deste encontro, foi proposto que os atores escolhessem um argumento para defender que fosse contrário a sua crença político social . Quando o primeiro ator iniciou seu discurso avesso, logo houve intervenções pela parte dos atores que assistiam à defesa. E isso desencadeou uma discussão, descaracterizando a proposta de narrativa de apenas um ator. Os atores acabaram discutindo a autenticidade do argumento em vez de aproximar-se da crítica do discurso da paródia. Talvez tenha faltado clareza na proposição, e minha interferência para que a atividade mantivesse seu objetivo. Pode-se ressaltar que exercer um discurso crítico de paródia é um exercício complexo e sutil, que necessitaria de mais tempo para que pudesse se desenvolver. Houve,

porém, um ator que se aproximou do discurso da paródia, revelando, em sua narrativa, preconceitos e os rituais sociais em que estes preconceito estão sustentados e para isso, se fez necessário que ele vestisse uma máscara social. Lecoq, em construção à paródia, ao definir a segunda etapa do trabalho de bufão com seus atores alunos, que consistia em "zombar, não apenas do que o outro fazia, mas sobretudo, de suas convicções mais profundas, observou que "quando um personagem em trajes urbanos zombava de outra pessoa vestida do mesmo modo, isso se tornava insuportável" (LECOQ, 2010, p. 180). Talvez por isso, os atores tenham apresentado resistência em ouvir algumas argumentações escolhidas pelos colegas. Talvez, com mais tempo de trabalho, pudéssemos encontrar uma maneira de a argumentação crítica ser tolerada, sem necessariamente recorrer às desfigurações bufonescas.

Nos encontros seguintes, não trabalhamos com o exercício discursivo porque as atividades de Máscara Neutra necessitaram de mais tempo para que fossem melhor desenvolvidas.

8 Conclusão

É possível encontrar uma medida em que o ator seja um agente criador, sem que haja uma desvinculação das fortes figuras do diretor, do autor e também do processo criativo. O ator, com a consciência de si, diretor, com sua visão privilegiada e ambos em relação de cocriação com o autor, podem formar um produto teatral rico e livre de hierarquias.

Se transformarmos em cena uma realidade que pertence ao espectador, através das máscaras sociais, e criarmos uma ruptura dos rituais que os atores reproduzem em seu cotidiano, rituais esses plausíveis de reprodução pelos espectadores também, estaríamos, no mínimo, nos aproximando do necessário papel de modificação do contexto histórico das relações humanas, referido por Brecht.

Almejo ainda que, o espectador, ao visualizar a superação de mecanizações próprias do ator em cena, possa visualizar uma maneira de superar as suas próprias mecanizações.

Não alcançamos a almejada ruptura de rituais, e a execução de máscaras sociais por um viés não-racional na prática desta pesquisa, mas o trabalho com a máscara neutra possibilitou o desenvolvimento de uma conscientização corporal, a experimentação de um estado de receptividade e o exercício de desvinculação de ações e pensamentos predeterminados pelos atores.

Através da prática discursiva pudemos exercer o reconhecimento de alguns aspectos comportamentais dos atores que tendem a se repertir, além de perceber recursos de jogo e de comunicação revelados no trabalho de narrativa.

Mais do que um tema e um discurso político, a Cia. gostaria de buscar uma linguagem em que o ator seja deslocado de sua normalidade, de seu lugar comum, preestabelecido, para que haja uma ação política através do teatro. Para isso há de se começar reconhecendo a normalidade, tentativa que foi feita ao

exercer práticas que contribuíssem para tal objetivo. Afinal, para que o ator possa exercer a exceção da regra há de, primeiro, reconhecer a regra, para então partir em busca da sua exceção.

A utilização de máscaras pelo ator remete à afirmação de Lehmann “o homem é, simplesmente, um possível”. As variadas máscaras existentes, ao serem descontextualizadas, possibilitariam que, talvez, o espectador visualize que é, assim como o ator, “um possível”. Tenho crença de que um ator-professor consciente pode promover a consciência, seja com espectadores ou com alunos, pois um não pode ensinar algo que não possui. Este estudo tem como contribuição o auxílio na formação e treinamento do ator, que pode também ser utilizado em sala de aula, com alunos-atores.

Referências

- ASLAN, Odette. **O ator no século XX**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BOAL, Augusto. **200 exercícios e jogos para o ator e o não ator com vontade de dizer algo através do teatro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.
- _____. **Arco-íris do desejo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- _____. **Jogos para atores e não atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- CARDOSO, Tatiana. **Treinamento do ator, plano para reinvenção de si**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009.
- DERRIDA, Jacques. Marx, Esse é Alguém. Revista Zasuren, p. 65. In: LEHMANN, Hans-Thies. **Escritura política no texto teatral**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- GUINSBURG, J.; FERNANDES, Sílvia (orgs.). **O Pós-Dramático**. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Coleção Debates).
- LEABHART, Thomas. A Máscara como ferramenta xamanística no treinamento teatral de Jacques Copeau. **Revista Fundarte**, ano II, v. II, n.4, jul. 2002/dez. 2002. Tradução do original em inglês por Lisa Becker.
- LECOQ, Jacques. **O corpo poético, uma pedagogia da criação teatral**. São Paulo: Senac, 2010.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Escritura política no texto teatral**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A arte do ator**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

ROUSSOU, Matei. **Andre Antoine**. Paris: L'arche, 1954.

Apêndice I

Proposição de Experimento Futuro

A Máscara e a Luz

“Ao Abrigo de Olhares”

Em definição de “máscara” Pavis (1999, p.234) destaca o privilégio do mascarado: o observador está ao abrigo de olhares. E em experiência de pesquisa, atores da companhia VAI!, ao vestirem a máscara neutra (um pano branco no rosto), relataram notável diferença por estarem livres de observadores (todos os atores vestiam o pano ao mesmo tempo), em relação ao mesmo exercício, onde um vestia a máscara e os outros observavam. Baseado nestes dados, e no rumo de pesquisar máscaras sociais e como e onde elas aparecem ao nosso redor, propomos uma experimentação. O espaço cênico é delimitado por, entre outros recursos, a iluminação. Visando também por em prática questões levantadas por Lehmann, no Teatro Pós-dramático, faremos um exercício em que, inicialmente necessitaremos que os espectadores estejam imersos em um blackout, assim como o espaço cênico. A partir de então, exploraremos ações sonoras (discurso, sons, melodias, silêncios, ruídos) dentro de quatro temas-chave que serão desenvolvidos pela companhia: medo, sexo, materialismo e falsas doutrinas. Este experimento está de acordo com proposições pós-dramáticas de explorar a perceptividade do espectador para que o engajamento político do fazer teatral não esteja situado tão somente nos temas abordados “mas na revolução perceptiva que promove na introdução do novo e do caótico na percepção domesticada pela sociedade de consumo e mídias de informação” (FERNANDES, Sílvia; GUINSBURG, J. – O Pós Dramático, p. 12).

Em um segundo momento, buscaremos romper a barreira “espaço cênico/platéia”, através de uma mudança do uso padrão do recurso de iluminação. Em vez deste ‘território’ estar separado pela presença de holofotes, iluminaremos também a platéia. Aí entra o aspecto definidor: o espaço. Para que a proposição seja eficiente, um espaço de arena seria enriquecedor, onde o

público possa se ver e onde o limite que separa o público dos atores não seja demasiado distante que não possa ser rompido.

Buscamos, com este experimento, nos aproximar de jogos de máscaras, invertendo o lugar comum de observador e observado, estimulando não somente o espectador a sair de seu lugar rotineiro, mas também os atores. O jogo do blackout é uma adaptação inspirada na máscara neutra de Jacques Lecoq. A máscara neutra priva o ator dos recursos faciais de comunicação o forçando a explorar melhor a potencialidade de seu corpo e sua presença. Neste exercício, os atores são privados não somente do rosto, mas de toda máscara visual, sendo forçados a expressar-se de maneira sensível e não comum, e requintando seus discursos e testando a efetividade destes, já que o discurso é um componente da máscara social. Afinal, a participação do público “não se daria mais mediante ‘interpretação’ de personagens e situações, anulando-se assim o princípio da identificação, substituído pela atuação que nasce das relações de jogo entre atuantes e espectadores”. (FERNANDES, Sílvia; GUINSBURG, J. – O Pós Dramático, p. 34). O fato de o público permanecer em blackout é equivalente a vestirmos uma máscara em cada espectador, pois estarão "ao abrigo de olhares". Pretendemos em um segundo momento do experimento, iluminar a plateia, na tentativa de provocar um "desmascaramento" dos espectadores!

Apêndice II

Ilustro algumas práticas feitas nesta pesquisa com as fotos a seguir:



Todos em caminhada neutra.



Patrícia Soso, em exercício de Máscara Neutra, individual.



Francisco Gick, em prática discursiva.



Patrícia Soso e Leandro Maciel em caminhada de reconhecimento
Máscara Neutra



Laura Leão em exercício de Máscara Neutra - individual.



Vinícius Meneguzzi e Diego Bittencout em caminhada em duplas, reprodução da caminhada do colega.



Laura Leão e Francisco Gick em caminhada de reconhecimento
Máscara Neutra



Grupo em compartilhamento e avaliação de atividades práticas