

CORPO-MÁSCARA EM JOGO

A rua como lugar de encontro



ALEXANDRE BORIN ANTUNES

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

Alexandre Borin Antunes

CORPO-MÁSCARA EM JOGO

A rua como lugar de encontro

Porto Alegre

2018

Alexandre Borin Antunes

CORPO-MÁSCARA EM JOGO

A rua como lugar de encontro

Memorial de processo de criação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, com área de concentração em Processos de Criação Cênica.

Orientadora:

Professora Dr.^a Inês Alcaraz Marocco

Porto Alegre

2018

CIP - Catalogação na Publicação

Antunes, Alexandre Borin
Corpo-máscara em jogo: a rua como lugar de
encontro / Alexandre Borin Antunes. -- 2018.
193 f.
Orientadora: Inês Alcaraz Marocco.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS,
2018.

1. Teatro. 2. Máscara Expressiva. 3. Ator. 4.
Processo Criativo. 5. Intervenção Urbana. I. Marocco,
Inês Alcaraz, orient. II. Título.

CORPO-MÁSCARA EM JOGO

A rua como lugar de encontro

Elaborado por Alexandre Borin Antunes como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, com área de concentração em Processos de Criação Cênica.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Inês Alcaraz Marocco

Comissão Examinadora:

Prof^a. Dr^a. Mirna Spritzer - UFRGS

Prof^a. Dr^a. Patrícia Fagundes – UFRGS

Prof. Dr. José Ronaldo Faleiro – UDESC

Porto Alegre ____ de _____ de 2018.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos e todas que cruzaram meu caminho, compartilhando suas experiências e desejos, que de alguma forma me transformam e me impulsionam à realização deste trabalho. Começo agradecendo aos meus pais, Jofre Armando Antunes e Gladis Borin, pelo respeito, amor e confiança que sempre me dedicaram. A vocês sempre direi que “caí no ninho certo”.

Ao professor Irion Nolasco, por ter me apresentado o teatro com tanta sensibilidade e ter possibilitado visitar portas do imaginário com poesia e beleza. Serei sempre grato!

A Fábio Cuelli, meu amigo e companheiro: obrigado por ter me apresentado as máscaras e por compartilhar teus sonhos comigo, com amor e entusiasmo.

Ao grupo *Máscara EnCena* e minhas amigas e companheiras de jornada, Camila Vergara e Mariana Rosa, por representarem o porto seguro das explorações abismais do imaginário.

A Liane Venturella por compartilhar a preciosidade de seu saber artístico com humor, delicadeza e paixão pelo teatro. Por instigar a *ser* e a *ver* “com olhos de águia”.

A Tiche Vianna pela dedicação de uma vida ao estudo e trabalho com as máscaras e o teatro, que se desdobra em profundas reflexões e intensas trocas artísticas e humanas.

A minha orientadora neste trabalho, Inês Alcaraz Marocco, por toda generosidade, paciência e rigor em seus apontamentos.

Não posso deixar de agradecer às professoras e professores do Departamento de Arte Dramática e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, por apresentarem encontros ricos em experiências e reflexões, especialmente às professoras Mirna Sprizter, Patrícia Fagundes e ao professor José Ronaldo Faleiro (UDESC) por aceitarem integrar a banca de defesa deste trabalho em mestrado. À CAPES pelo investimento da bolsa, que

financiou esses dois anos de pesquisa. Aos amigos Mateus Coppe e Nicole Cruz pelo companheirismo. À Cia *Familie Flöz* por contaminar sua paixão pela máscara. Ao teatro, às máscaras e a rua por me conduzirem ao encontro do jogo.

ANTUNES, Alexandre Borin. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2018. **Corpo-máscara em jogo: a rua como lugar de encontro**. Orientadora: Prof^a. Dr^a. Inês Alcaraz Marocco.

RESUMO

Encontrar o jogo. Jogar com o encontro. Eis o motivo principal deste trabalho, que se desenvolve a partir de uma perspectiva artística, através de uma abordagem prática baseada em estudos teatrais que envolvem o jogo do ator com a máscara na rua. Por meio das experiências artísticas e pedagógicas com a Cia *Familie Flöz*, Irion Nolasco, Liane Venturella e Tiche Vianna, e através das práticas do grupo *Máscara EnCena*, este trabalho busca relacionar elementos que direcionam a expressividade do corpo, como o *foco*, *interesse*, *ação*, *reação*, *triangulação*, estados de *leveza*, *peso*, *retração* e *expansão*, assim como as qualidades físico-energéticas do *buoyancy*, *potency* e *radiancy* propostas por Arthur Lessac, afim de encontrar uma identidade entre corpo e máscara em relação criativa e interativa com a rua. A partir de práticas do processo de mascaramento do ator, ou seja, da transposição de qualidades físicas que condicionam ao corpo outras possibilidades expressivas, a presente pesquisa debruça-se sobre o jogo do ator com a máscara inteira expressiva em contato com a rua e a cultura urbana da cidade de Porto Alegre. Desse modo, o trabalho propõe a articulação entre tais princípios e a expressividade criativa do ator em jogo na rua, servindo-se de procedimentos e experimentações com a máscara.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro | Máscara Expressiva | Ator | Processo Criativo | Intervenção Urbana

ANTUNES, Alexandre Borin. Federal University of Rio Grande do Sul, Graduate Program in Performing Arts, 2018. **Body-mask in performance: the street as a place of encounter**. Advisor: Professor, Inês Alcaraz Marocco. Ph.D.

ABSTRACT

Encounter the performance. Play with the encounter. This is the main objective of this research, which develops from an artistic perspective, through a practical approach based on theatrical studies that involve the actor's performance with the mask on the streets. This research seeks to relate elements which direct the expressiveness of the body, such as focus, interest, action, reaction, triangulation, states of lightness, weight, retraction and expansion, as well as the physical-energetic qualities of buoyancy, potency and radiancy proposed by Arthur Lessac, through artistic and pedagogical experiences with Cia Familie Flöz, Irion Nolasco, Liane Venturella and Tiche Vianna, and through practices of Mascara EnCena group, in order to find an identity between body and mask in a creative and interactive relation with the streets. Starting from practices such as the masking process of the actor, which is, the transposition of physical qualities that condition the body to other expressive possibilities, this research looks at the actor's performance with the expressive mask as a whole, having contact with the streets and the urban culture in the city of Porto Alegre. Therefore, the research proposes articulation between such principles and the creative expressiveness of the actor in performance on the street, using procedures and experimentations with the mask.

KEYWORDS: Theater | Expressive Mask | Performance | Creative Process | Urban Intervention

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Foto do espetáculo <i>Il Carrodei Comici</i> (A Carroça dos Cômicos). Festa bufa, com direção de Baiocco Foligno, Teatro di Porta Romana, 1986. Representação popular de rua com máscaras dos Sartori. Foto: <i>A Arte Mágica</i> , p. 109	19
Figura 2: Foto do livro de fotografias do ator James Dean, com dedicatória do professor Irion Nolasco.....	31
Figura 3: Foto do espetáculo <i>A Serpente</i> , com direção de Irion Nolasco. Foto de Ricardo Almeida.....	34
Figura 4: Foto do espetáculo <i>Meu Barraco, Minha Vida</i> , com direção de Eve Mendes. Foto de Lisandro Moura.....	37
Figura 5: Foto do espetáculo <i>O Estranho Cavaleiro</i> , direção de Irion Nolasco. Foto de Jeferson Bottega.....	39
Figura 6: Foto do espetáculo <i>A Serpentina ou Meu Amigo Nelson</i> , com direção de Eve Mendes. Foto de Adriana Marchiori.....	41
Figuras 7 e 8: Fotos da <i>Abbazia di San Giusto</i> , Itália. Foto do autor	54
Figura 9: Foto de Máscara Neutra de Donato Sartori	65
Figuras 10 e 11: Fotos de máscaras expressivas inteiras utilizadas por Jacques Lecoq. Fotos: <i>A Arte Mágica</i> , p. 326 e 330.....	69
Figura 12: Foto de etapa de finalização da expressão em argila. Foto: <i>Máscara EnCena</i>	70
Figura 13: Foto de máscara após receber massa corrida sobre papietagem. Foto: Grupo <i>Máscara EnCena</i>	70
Figura 14: Foto das máscaras expressivas confeccionadas utilizadas no espetáculo <i>Imobilhados</i> , com direção de Liane Venturella. Foto: Claudio Etges.....	70
Figura 15: Foto de máscara expressiva realista confeccionada por Fábio Cuelli, com orientação de Alfredo Iriarte. Foto: <i>Máscara EnCena</i>	71

Figura 16: Foto de máscaras expressivas inteiras confeccionadas por Donato Sartori.....	71
Figura 17: Foto de máscaras expressivas da Cia <i>Familie Flöz</i> – Foto do espetáculo <i>Infinita</i> (2006). Crédito: Cia <i>Familie Flöz</i>	72
Figura 18: Foto de <i>Thelmo</i> em uma saída pelas ruas do Centro Histórico em Porto Alegre. Foto de Mateus Coppe	73
Figuras 19 e 20: Fotos de máscaras do set básico e intermediário. Fotos da Trestle Theatre Company.....	77
Figura 21: Foto de máscara do set avançado. Foto da Trestle Theatre Company.....	78
Figura 22: Representação dos estados de leveza, peso, expansão e retração com setas indicativas. Figura do autor.....	79
Figuras 23 e 24: Fotos das personagens <i>Filó</i> e <i>Cláudia</i> , do espetáculo <i>Imobilhados</i> . Foto de Cláudio Etges.....	101
Figura 25: Foto feita durante a saída de <i>Baltazar</i> e <i>Thelmo</i> no centro de Porto Alegre. Foto de Fábio Cuelli	103
Figura 26: Foto de <i>Thelmo</i> comprando boias. Foto de Mateus Coppe.....	116
Figuras 27, 28 e 29: Fotos de <i>Thelmo</i> andando pelo centro de Porto Alegre após realizar compras. Fotos de Mateus Coppe.....	117
Figuras 30, 31, 32, 33 e 34: Fotos de <i>Thelmo</i> em frente a Praça Conde de Porto Alegre, em meio ao lixo. Foto de Mateus Coppe.....	121
Figura 35: Foto de <i>Thelmo</i> interagindo com feirantes do local. Fotos de Mateus Coppe	122
Figuras 36, 37 e 38: Fotos de <i>Thelmo</i> retornando para casa. Fotos de Mateus Coppe	122

Figura 39: Foto de molde em argila de <i>Dentinho</i> , ao lado de uma imagem usada como referência para criação de suas expressões. Foto do autor.....	125
Figuras 40 e 41: Fotos das máscaras de <i>Dentinho</i> e <i>Carmen</i> , já finalizadas. Foto do autor	126
Figura 42: Foto de máscaras inteiras expressivas com finalidade pedagógica, construídas por Fábio Cuelli. Foto de Camila Vergara	126
Figura 43: Foto publicada na rede social Facebook por transeunte durante saída de <i>Carmen</i> e <i>Dentinho</i> . Foto de autor desconhecido.....	128
Figura 44: Foto de <i>Carmen</i> e <i>Dentinho</i> nos arredores do Mercado Público de Porto Alegre. Foto de Alisson Rocha	131
Figuras 45 e 46: Fotos de treinamento com bastão. Grupo <i>Máscara EnCena</i> . Fotos de Camila Vergara.....	136
Figuras 47 e 48: Fotos de treinamento com bastão. Grupo <i>Máscara EnCena</i> . Fotos do autor	137
Figura 49: Foto de <i>Moura</i> e <i>Dentinho</i> escutando rádio na Praça da Alfandega. Foto de Camila Vergara	142
Figura 50: Foto de <i>Dentinho</i> sentado em um bar no centro de Porto Alegre. Foto de Alisson Rocha	147
Figuras 51, 52, 53 e 54: Fotos de exercício realizado no treinamento do grupo <i>Máscara EnCena</i> , conduzido por Mariana Rosa. Foto de Camila Vergara.....	156
Figura 55: Máscaras de <i>Dinah</i> e <i>Moura</i> no centro de Porto Alegre. Rua das Andradas. Foto de Alisson Rocha	163
Figura 56: <i>Carmen</i> interagindo com transeunte. Foto de Alisson Rocha	165
Figura 57: <i>Carmen</i> e <i>Dentinho</i> esperam na fila da lotérica. Foto de Alisson Rocha.....	168
Figura 58: <i>Carmen</i> comprando bolinha para <i>Dentinho</i> . Foto de Alisson Rocha.....	169

Figuras 59 e 60: Encontro entre *Dentinho* e criança. Foto de Alisson Rocha 169

Figura 61: *Carmen* no meio da roda de apresentação do *Homem das Facas*. Centro de Porto Alegre. Foto de Alisson Rocha 170

Figuras 62 e 63: *Carmen* e *Dentinho* interagindo com transeuntes. Foto de Alisson Rocha 176

A foto que ilustra a capa do trabalho é de Alisson Rocha, assim como as fotos presentes na divisão de cada capítulo, exceto a foto da capa de Anexo, com crédito de Caio Amon.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
CAPÍTULO 1 – PRIMEIRO HORIZONTE	28
1.1 Estrada Errante	29
1.2 Seguindo a trilha. Marcando o caminho	45
1.3 Retornar para prosseguir	60
1.4 O entendimento de uma técnica em jogo	73
CAPÍTULO 2 – O ABISMO	84
2.1 A porta da rua	84
2.2 Côncavo: o lugar da escuta	89
2.3 Um corpo convexo	97
2.4 Rumo à fonte... do quê mesmo?	99
2.5 Achando e se perdendo	103
CAPÍTULO 3 – A QUEDA	108
3.1 Organização das estruturas em jogo	108
3.2 Um ponto de partida	118
3.3 Do Brasil ao Japão	123
3.4 Encontrar o lugar do vazio	132
3.5 Um retorno às turbulências	139
3.6 Um caminho solitário	144

3.7 “Tira a máscara!”	149
3.8 Ponto de encontro: o jogo	158

VIAGEM INTERROMPIDA

Algumas considerações	175
-----------------------------	-----

REFERÊNCIAS	182
--------------------------	------------

ANEXO

<i>Imobilizados</i>	191
---------------------------	------------

Caminho se conhece andando

Então vez em quando é bom se perder

Perdido fica perguntando

Vai só procurando

E acha sem saber.

Chico César

INTRODUÇÃO

Miro ao longe e vejo algo difuso, a silhueta daquilo que ainda não sei bem o que é, mas que desperta meu desejo e minha curiosidade. Caminho nessa direção, alternando a fluidez dos meus passos com a firmeza do chão que piso, e confesso não possuir um destino certo. Traço passos na incerteza de que direção tomar e permito-me sentir cada aroma e textura desse caminho. Não me concentro no horizonte, mas em cada passo dado no trilhar desta estrada. A medida que avanço, cores vão compondo um mosaico de formas e possibilidades. São muitos os caminhos e todos interligados. É o começo da jornada.

Se a tomada de um rumo envolve coragem e persistência, tanto mais curiosidade aguça a caminhada. É preciso emaranhar-se por entre os ramos do caminho, e através deles descobrir outras cores. É preciso perder-se. Anseio em ter respostas e a todo momento me pergunto: o que eu estou buscando? Em cada território encontro não respostas, mas fios que se ligam aos passos que dei, às cores que vi e aquilo que desejo presenciar, entender, corporificar.

Na aridez e fertilidade desses caminhos, vou entrelaçando as experiências vividas como ator, colega, estudante, cidadão, pesquisador, e à medida que o faço sou tomado cada vez mais pelo desejo em desvendar cortinas presentes em meu fazer. Parto, neste sentido, à um mergulho para dentro de mim mesmo, meus desejos, motivações, memórias e medos, que se entrelaçam e me impulsionam à territórios teatrais distintos e tão próximos, de vida e encontros. Encontro-me dilacerado em mil desejos. O corpo perpassado por experiências, pessoas, ideias, repousa sob minha pele. O chão que empurra meus pés ao alcance do céu é o chão da rua. É nela que habita o emaranhado de corpos e vidas a qual me conecto e me faço pertencer.

O conteúdo deste trabalho pode ser visto como rastros de algo a ser descoberto: a escrita em si como a constituição de caminhos possíveis. As imagens que descrevo e apresento, seja por meio das palavras, seja por fotos, denunciam a materialidade desses caminhos. A máscara uma bússola, e meu corpo um viajante. Seja na rua ou na imaginação, isso tudo existe em algum

lugar fora destas palavras, ou já existiu. Sou eu quem vos conduzo – com a escrita em primeira pessoa – aos caminhos percorridos e vislumbrados nesta viagem. As vezes essa personalidade é tomada pelo corpo vestido de máscara, passando do “eu” ao “ele/ela” (terceira pessoa). Serão as máscaras também os corpos a guiarem esta escrita.

Pretendo dissertar nas linhas que seguem os caminhos direcionados ao recorte de minha investigação, como *memorial de processo de criação cênica*¹. Me direciono a você, com uma proximidade direta e desejosa em fazer contato, buscando compartilhar o que aqui escrevo com dedos, olhos, máscara e o corpo inteiro. As vezes as palavras dançam entre a seriedade de uma escrita acadêmica tradicional e a informalidade do relato. É que meu desejo, enquanto pesquisador, é embarca-lo(a) nesta viagem.

Em um primeiro capítulo, começo por relatar os caminhos de minha trajetória de ator, estudante e pesquisador da cena teatral. Faço isso buscando conectar você aos encontros que tive nestes percursos, a partir dos quais chego na máscara como objeto pedagógico, artístico e de possibilidades expressivas capazes de aguçar meu desejo pela pesquisa. Encontrar a máscara em minhas práticas formativas como artista, acendeu diversos desejos pessoais ligados ao fazer teatral, assim como exercitou - e ainda exercita - capacidades técnicas, de apuramento estético e ético inteiramente ligadas ao trabalho da cena, como o exercício de elementos entendidos como princípios de atuação, a prática cênica enquanto linguagem, a escuta e a generosidade necessários ao jogo teatral. Falando isso, posso afirmar que a máscara transforma minha prática, e que essa transformação se encontra registrada neste trabalho. (Assim eu espero!)

Quando iniciei minha investigação com a máscara expressiva em 2014, através do workshop *Sommer Akademie* com a Cia alemã *Familie Flöz*² - no

¹ Esta pesquisa de mestrado se desenvolve vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, e integra a linha de processos de criação cênica que tem como natureza o aprofundamento de questões relacionadas ao processo de composições cênicas, articulando teorias e conceitos às práticas investigadas. Tem a orientação da professora Dr^a. Inês Alcaraz Marocco, que possui doutorado em Esthétique, Sciences et Technologie des Arts pela Université de Paris VIII (1997). Também tem formação pela École Internationale de Théâtre, Mime et Mouvement de Jacques Lecoq (1983/1985) e pelo Laboratoire d'Études du Mouvement (1993/1994). É professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e diretora artística do Grupo Cerco.

² Companhia teatral alemã conhecida por trabalhar a máscara expressiva enquanto pedagogia de atuação e linguagem cênica.

período de quinze dias na Itália - , percebi que seria uma caminhada longa e de passos firmes. A companhia teatral alemã *Familie Flöz* é referência mundial no trabalho com a máscara expressiva, e realizou sua formação na Folkwang University em Essen, Alemanha: centro de estudos artísticos que se destaca por desenvolver as linhas de trabalho de Pina Bausch³, Jacques Lecoq⁴, Anne Bogart⁵, dentre outros artistas que influenciaram as expressões artísticas contemporâneas através de suas práticas. Para esta Cia teatral, a máscara expressiva tem uma função pedagógica e também artística. Serve tanto como instrumento para o treinamento e desenvolvimento dos princípios técnicos do trabalho do ator com a máscara, como também um elemento de linguagem cênica, sendo utilizado em seus espetáculos.

Após esta experiência, neste mesmo ano, formou-se em outubro de 2014, o grupo *Máscara EnCena*⁶. Desde então, algumas pessoas passaram pelo grupo, outras seguiram outros caminhos, mas o rastro deixado por cada um(a) reverbera no trabalho e em nossa memória. Fizemos algumas experimentações a fim de descobrir que tipo de relação se estabeleceria com o público passante, e qual a reação das pessoas diante de um ser, que tem na cabeça, uma outra de dimensões e proporções agigantadas. As reações foram diversas: desde a indiferença, passando pelo medo, até manifestações de repulsa e de afeto. Mas por outro lado, é a rua - e tudo aquilo que ela representa para mim - que me convida ao seu encontro. É ela que mostra, que as máscaras são facilmente identificáveis ainda hoje e são, portanto, contemporâneas. Como observa

³ Pina Bausch (1940 – 2009), foi uma coreógrafa, dançarina, pedagoga de dança e diretora de balé alemã que revolucionou a dança nos anos 1970. Fundou a Companhia *Tanztheater Wuppertal* em meados de 1973, que é, até hoje, mundialmente conhecida por sua dança expressionista radical.

⁴ Ator e professor de arte dramática, Lecoq (1921 – 1999) desenvolveu seu próprio método de treinamento de atores. Partindo de sua experiência como educador físico e esportista, interessa-se pelo corpo como eixo de expressão e interpretação. Fundou a Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq em Paris em 1956

⁵ Diretora e professora norte americana, Anne Bogart (1951) fundou junto de Tadashi Suzuki (1939) a SITI Company - Saratoga International Theatre Institute (1992)

⁶ O grupo *Máscara EnCena* nasce em 2014, em Porto Alegre (RS), a partir do encontro de artistas com o mesmo desejo: investigar a potencialidade artística da máscara. É constituído pelos artistas Fábio Cuelli, Camila Vergara, Mariana Rosa e por este que aqui escreve, tendo ainda a sábia e sensível colaboração de Liane Venturella como diretora artística.

Donato Sartori⁷ a respeito das máscaras da *Commedia dell'Arte*, essencialmente populares:

O mercado de frutas e hortaliças na praça antiga de Pádua (...) era fonte inesgotável de inspirações para as máscaras paduanas da tipologia ruzantiana⁸. A Itália da *Commedia all'improvviso* se encontrava ali, viva, com os personagens autênticos, o burburinho e a gritaria típicos de todo mercado de bairro. (SARTORI, 2008. P. 41)



Figura 1 – *Il Carrodei Comici (A Carroça dos Cômicos)*. Festa bufa, com direção de Baiocco Foligno, Teatro di Porta Romana, 1986. Representação popular de rua com máscaras dos Sartori. Crédito: A Arte Mágica, p. 109.

⁷ Escultor e mascareiro italiano – termo oriundo do italiano mascheraio, que se designa a quem se dedica ao ofício de produzir máscaras. Filho do célebre escultor Amleto Sartori, herdou os ensinamentos de seu ofício.

⁸ Termo referente a Angelo Beolco Ruzante (1502 -1542), dramaturgo, autor/ator e escritor italiano que viveu na República de Veneza, e se caracterizou por tratar de temas populares nas suas peças, muito próximos aos textos produzidos pelos atores de *Commedia dell'Arte*, com uma linguagem muitas vezes considerada vulgar a fim de retratar a rústica vida dos camponeses de Pádua, na Itália.

De volta ao Brasil, após o workshop, sinto que saí de uma grande célula por onde pululam imaginários permeados por correntes culturais diversas, que tinham a máscara como objeto de estudo e ferramenta de expressão. Era necessário viabilizar um espaço no qual fosse possível estender esse estudo afim de compreender e aprofundar o trabalho da máscara no jogo do ator. Desse desejo veio o encontro: um nó entrelaçado por diferentes correntes de pesquisa, que tinham a máscara como território comum. Nesta formação nodosa encontram-se artistas, colegas, mas antes de tudo, companheiros de jornada, que decidiram compartilhar suas experiências e desejos. Junto de Camila Vergara⁹, Fábio Cuelli¹⁰ e Mariana Rosa¹¹, criamos um grande novelo onde essas experiências são carregadas, afim de entrelaçarem-se e permitir o diálogo entre desejos comuns, a partir de pontos de vista e vivências distintas.

Como forma de possibilitar o compartilhamento artístico, o grupo *Máscara EnCena* desenvolve, a partir de 2016, a produção da residência artística *Territórios da Máscara, no Espaço de Residência Artística Vale Arvoredo*¹² – Morro Reuter/ RS, onde em cada edição convidam um profissional da máscara na cena teatral para compartilhar experiências com a comunidade teatral, aprofundar e aperfeiçoar conhecimentos relativos a diferentes estilos teatrais¹³ que possuem a máscara como expoente para o desenvolvimento de conteúdo criativo e pedagógico. A possibilidade deste encontro anual terá grande importância neste trabalho, principalmente através das residências com Liane

⁹ Camila é atriz, bailarina e produtora cultural. Cofundadora do grupo Máscara EnCena, é formada pelo Curso de Formação de Atores do TEPA (RS) e graduada em Teatro - Licenciatura pela UFRGS.

¹⁰ Fábio é ator, professor de teatro e mascareiro. É graduado em Licenciatura no curso de Teatro da UFRGS. Cofundador do grupo Máscara EnCena, dedica-se como ator e à confecção de máscaras.

¹¹ Mariana é atriz. Graduada em Licenciatura no curso de teatro pela UFRGS e Mestra em Artes cênicas pela mesma universidade, é integrante do grupo Máscara EnCena, desde 2016.

¹² O Espaço de Residência Artística Vale Arvoredo, foi idealizado pelos artistas Carolina Garcia e Paulo Balardim. Seu principal objetivo é o de dar suporte às criações de arte, formação e capacitação, pesquisas, encontros e intercâmbios entre artistas de variadas áreas (dança, circo, teatro, música, cinema e literatura) e unir a arte com projetos de sustentabilidade e preservação ecológica.

¹³ A primeira edição da Residência deu-se em 2016, com a participação do Italiano Adriano Lurissevich, abordando a Commedia dell'Arte, sua história e princípios técnicos na prática teatral. Em 2017 a atriz e diretora Liane Venturella propôs um mergulho nos princípios de jogo e criação teatral com as máscaras expressivas. Em 2018, a artista convidada é Tiche Vianna, com a proposta de trabalhar os princípios da máscara por meio da máscara inteira e meia expressiva.

Venturella¹⁴ e Tiche Vianna¹⁵, nos anos de 2017 e 2018. Tais experiências serão abordadas no subcapítulo chamado *O entendimento de uma técnica em jogo*, na página 73.

Além da produção da residência artística *Territórios da Máscara* o grupo *Máscara EnCena*, confecciona suas próprias máscaras, ministra oficinas de contato com a prática teatral da máscara, produz seminários que abordam a prática artística e pedagógica da máscara e também estreia seu primeiro espetáculo, *Imobilizados*¹⁶: um espetáculo de máscaras expressivas, no qual o espectador é convidado a espiar fragmentos da vida de moradores de um edifício. Assim o espetáculo investiga um registro de atuação sintético e estritamente entrosado com a composição da trilha sonora e cenografia, funcionando como uma grande e complexa engrenagem. Por sintético, se entende aqui uma qualidade econômica de movimento, em que a expressão do gesto ocupa um lugar muito preciso no espaço-tempo, mas de forma ampliada a partir da expressividade da máscara. Isso significa que o *corpo-máscara* em atuação possui a capacidade de potencializar o sentido de cada gesto do corpo. Este entendimento é estendido ao jogo do ator com a máscara na rua, relacionando tais qualidades corporais às relações estabelecidas.

Enquanto revisito locais e experiências pelas quais passei, destaco aquelas que, de alguma forma, foram agentes desta transformação a qual me refiro, afetando minha percepção sobre o trabalho de ator: mais especificamente sobre o jogo. Este termo aparecerá muito por aqui e sintetiza o que entendo como cerne do trabalho de ator, ou seja, a relação e o diálogo estabelecido em prática cênica. Sem esta relação – seja consigo mesmo, com o espectador, colega de cena ou ambiente – o ator não vive o momento presente, que permite a comunhão e magia do teatro e o torna algo vivo. O jogo é sobre aceitar mais do que propor, ou seja, estar atento ao que o outro propõe e ao que o mundo –

¹⁴ Atriz e Diretora gaúcha, Liane Venturella (1964) é formada pela Desmond Jones School of Mime and Physical Theatre, em Londres. Aprimorou seus estudos na MIME School (Paris), Lorna Marshall e École Phillippe Gaulier.

¹⁵ Tiche Vianna é diretora artística e pesquisadora teatral - sócia fundadora do Barracão Teatro. Se dedica há mais de trinta anos ao estudo da máscara enquanto objeto artístico e pedagógico para o trabalho de atuação.

¹⁶ Este espetáculo estreou em 2017, com direção de Liane Venturella, Produção do grupo Máscara EnCena. Elenco: Alexandre Borin, Fábio Cuelli, Camila Vergara e Mariana Rosa. Cenografia de Rodrigo Shalako. Iluminação de Fabiana Santos e Trilha sonora original de Caio Amon.

como possibilidade ambiental de contaminação em jogo – pode nos oferecer. Habita tanto o âmbito técnico, como também envolve os mistérios de nossas subjetividades, ancestralidades e existências.

É preciso aprender junto. Escutem-se. Recebam-se. Vocês precisam aceitar as coisas do outro. Se alguém propõe algo, acate. E, se alguma coisa boa é feita, imitem-na. Imitar não quer dizer plagiar, quer dizer reconhecer. Existem gerações no oriente que imitaram. Não se trata de imitar exteriormente, mas internamente. Imitar não o que o outro faz, mas o que ele é. (MNOUCHKINE apud FÉRÁL, 2010, p. 58)

Ainda sobre esta linguagem que aqui nos conduz, utilizo o gênero universal masculino ao abordar o trabalho de atuação aqui investigado. Portanto, quando me refiro a “trabalho ou jogo de ator” estou também estendendo esta prática às atrizes que me acompanham nesta pesquisa. A questão é que aqui escrevo sobre minha prática de ator, mas que nunca é separada da prática de atrizes e atores que me acompanham neste ofício.

Chegando nas estruturas formadoras do presente procedimento de análise – que relatarei a seguir – relaciono algumas práticas artísticas e pedagógicas pelas quais vivenciei, essenciais nos desdobramentos que me trazem até aqui. Por isso, ao compartilhar de sua atenção neste trabalho, tenha certeza de que tais experiências não passaram sem deixar rastros. São elas partes importantes constituintes dessa caminhada: professores e professoras, artistas, colegas, processos de criação e encontros diversos que de alguma forma me afetaram, me pegaram pela mão e me trouxeram até às máscaras e seu jogo na rua.

A partir do momento em que revisito minhas experiências artísticas pedagógicas e de vida, encontro eco com a prática na qual me debruço agora: o jogo teatral com a máscara expressiva na rua. É contaminado por esses elos que oriento minha pesquisa com a máscara ao contato com o jogo teatral da rua. Com o apoio do grupo *Máscara EnCena*, dos integrantes, colegas e amigos que dele fazem parte, assim como com as generosas e intensas trocas artístico-pedagógicas, com pessoas que considero mestres de seu ofício (Irion Nolasco¹⁷,

¹⁷ Irion Nolasco é mestre em Esthétique, Sciences et Technologie des Arts – spécialité Études Théâtrales et Choréographiques - pela Université de Paris VIII (1991) e Master of Arts - Speech and Drama pela

Liane Venturella e Tiche Vianna), passo a entrelaçar esses dois caminhos: o jogo teatral de rua e o jogo com a máscara inteira expressiva. Para que isso aconteça, organizo ainda neste primeiro capítulo, elementos que nos facilitam a reconhecer o corpo enquanto possibilidade expressiva através da máscara, principalmente a partir de denominações e práticas desenvolvidas por Liane - em processos de criação junto ao *Máscara EnCena* -, Barracão Teatro¹⁸ - com quem tive contato através de Tiche Vianna -, com a Cia *Famile Flöz*, assim como as experiências artísticas e ensinamentos junto de Irion, alicerce de minha iniciação como ator. Tais elementos são observados do ponto de vista técnico e artístico em jogo de atuação, e representam o alicerce fundamental para que a pesquisa possa encontrar bases mais sólidas, construídas e pensadas por muitos e muitas que se dedicaram e ainda se dedicam ao estudo das máscaras na arte da cena. Me refiro a eles como *princípios*, mas deixo claro que não se tratam de uma única forma de entender o jogo com a máscara, nem portanto verdades absolutas a respeito do que abordo tecnicamente, mas sim denominações que nos facilitam o entendimento dessa materialidade, tal como afirma Tiche:

Não sei se eu chamaria isso de princípios da máscara. Porque a máscara é muito grande enquanto um universo de compreensão. E eu não acredito em um único viés para poder reconhecê-la e entrar em contato com ela. O que dá para se falar é que, esses elementos, são elementos que são utilizados – ou princípios que são utilizados – para o entendimento da materialidade do corpo na expressão da máscara. A gente utiliza isso para compreender como um corpo se expressa materialmente. O que significa materialmente? Significa se assegurar de que o espectador está vendo o que você quer que ele veja, para que ele possa – a partir do que ele viu e como ele se relaciona – interpretar as realidades. Mas você precisa dar alguma coisa para ele, que a gente chama de material. (VIANNA, Tiche, 2018. Conversas via WhatsApp com o autor)

University of Kansas (1980). Foi professor do Departamento de Arte Dramática da UFRGS, atuando principalmente nos seguintes temas: direção teatral, construção de personagem, arte do ator, energias corporais e improvisação teatral. Foi idealizador e diretor artístico da Satori Associação Teatral.

¹⁸ O Barracão Teatro é um espaço de investigação, criação e apresentação cênica, formado em 1998, por Esio Magalhães e Tiche Vianna. Ao longo dos anos o grupo agregou artistas, que se mantém em parceria, através de projetos variados, até hoje. A característica fundamental de seus trabalhos é o teatro popular com base na máscara teatral, no palhaço, na *Commedia dell'arte*, na improvisação e no aprofundamento da atuação como veículo de expressão cênica. (Fonte: <http://barracaoteatro.com.br>. Último acesso em 12 de julho de 2018)

Juntamente ao conhecimento que passa por meu corpo, através do treinamento e da prática cênica, carrego também como base deste trabalho, os fundamentos artísticos, teóricos e pedagógicos da professora Inês Marocco, minha orientadora nesta pesquisa, que generosamente direciona os movimentos produzidos nesta busca.

Vou juntando tudo, desde minhas memórias e primeiras experiências com o teatro, até meu primeiro contato com a máscara que proponho investigar: seus aspectos físicos capazes de condicionar a expressividade criativa em jogo de atuação na rua. Trago também para este primeiro capítulo, algumas características estruturais dos locais urbanos escolhidos para o início desta investigação, e traço relações com a natureza física do jogo com o tipo de máscara aqui estudada.

O segundo capítulo é um convite aos primeiros encontros da máscara com a rua. É neste trecho da pesquisa, que será possível reconhecer as primeiras impressões das relações entre máscara e cultura das ruas. É também, a partir deste momento, que são expostos os procedimentos deste trabalho, revelando uma dinâmica que busca a experimentação de duas forças em ação (a máscara e a rua), ou mais precisamente, fundidas em uma força central: o jogo do ator. Utilizando procedimentos que permitem um olhar crítico a partir destas relações e transformações com a máscara na rua, posso afirmar que esta investigação enquadra-se no método cartográfico de pesquisa, ou seja, em uma estratégia de ação que não identifica, quantifica e reconhece este estudo como um corpo estático, mas que permite a análise a partir das relações e subjetividades desencadeadas em campo de pesquisa.

Assim, a cartografia social aqui descrita liga-se aos campos de conhecimento das ciências sociais e humanas e, mais que mapeamento físico, trata de movimentos, relações, jogos de poder, enfrentamentos entre forças, lutas, jogos de verdade, enunciações, modos de objetivação, de subjetivação, de estetização de si mesmo, práticas de resistência e de liberdade. Não se refere a método como proposição de regras, procedimentos ou protocolos de pesquisa, mas, sim, como estratégia de análise crítica e ação política, olhar crítico que acompanha e descreve relações, trajetórias, formações rizomáticas, a

composição de dispositivos, apontando linhas de fuga, ruptura e resistência. (PRADO FILHO, Kleber; TETI, Marcela, 2013)

Entendendo esta pesquisa como cartográfica, pode-se dizer que o que temos aqui é um mapa. Não aquele mapa que situa lugares fixos, mas que reconhece e expõe diferentes possibilidades de dinâmicas em relação, a partir do *corpo-máscara* em jogo. É assim, uma lupa sobre algo que não é regular, que apresenta distintas possibilidades de relação a partir das circunstâncias sociais, subjetivas e técnicas dos cruzamentos da máscara em jogo na rua.

Neste capítulo, encontram-se diversos rastros e elementos que estruturam a prática do jogo de ator, colocados em relação com o ambiente urbano das ruas de Porto Alegre. Talvez estes princípios e procedimentos de atuação sejam cruciais em qualquer jogo de atuação, em suas distintas possibilidades de ação. Ideias como *foco*, *escuta* e *organicidade da ação em ato presente*, são partes importantes em um diálogo, e tornam-se essenciais em um jogo cênico. Com as máscaras em jogo, sem o uso da palavra falada, o corpo se reorganiza para que essa comunicação aconteça em sua excelência. Aqui, tal diálogo acontece em relação com o presente, ou seja, sem a premissa situacional previamente estabelecida. Isso não significa que durante as experimentações, tais *corpos-máscara* não apresentem elementos que os caracterizem como personagens ou então possíveis narrativas passadas – construídas a partir do processo do ator. Significa que o passado de tais máscaras não interessa nesse momento de jogo, uma vez que as relações serão estabelecidas a partir das corporeidades de tais máscaras em contato com o mundo concreto e material do presente.

Em suma, as intervenções expostas neste segundo capítulo apresentam, de maneira geral, as dinâmicas e possibilidades de ação a partir do contato deste estudo com seu ambiente de atuação. Representa o reconhecimento do terreno de pesquisa e a colheita de material proveniente da interferência máscara-ator-rua. Por meio de tais experiências, obtidas em campo de investigação, reorganizo minhas abordagens enquanto pesquisador. Busco relatar cada etapa deste processo de encontros e descobertas, pois são essas curvas, mudanças

de rotas no caminho, dúvidas e subjetividades, partes importantes deste processo e de como me aproximo deste estudo.

Por meio do reconhecimento deste *corpo-máscara* em jogo nas ruas, suas relações e conjunturas, passo a organizar o terceiro capítulo deste trabalho colocando em prática tais experimentações a partir dos princípios do jogo com a máscara aqui abordados, de forma a intensificar sua potencialidade de jogo e de presença enquanto *corpo-máscara*. Assim, parto do “macro ao micro”, no momento em que enxugo das experiências anteriores, aquilo que minha percepção - como pesquisador-ator - aponta como mais ou menos necessário à criação de uma disposição ao jogo. Para evidenciar essa busca de um olhar mais atento aos procedimentos metodológicos deste trabalho, trato de dar maior atenção a cada princípio de jogo de atuação com a máscara, assim como a fatores que influenciam em sua relação com a rua, sejam físicos, tais como as variações de tempo e espaço, ou psicológicos que de alguma forma afetam nosso corpo, como a ansiedade e o medo.

Considerando as abordagens até então realizadas, organizo a partir deste terceiro capítulo, outras formas de intervir na rua, desde trajetórias errantes pela cidade, saídas em duplas, sozinho ou em grupo com a máscara. De cada experiência, procuro registrar aqui as relações com meu trabalho de ator e conexões com as práticas e teorias que leio e absorvo. Mas é, sobretudo, aquilo que passa pelo meu corpo - como experiência artística, pedagógica, de vida - a bússola a me apontar as fontes onde me alimento e me contamina, assim como as direções a serem seguidas e desbravadas durante essa caminhada.

A você que aqui inicia esta leitura, desejo uma boa viagem!

PRIMEIRO HORIZONTE



Sinto que meus membros se tornam gloriosos em contato com esse mundo de vida. E encho-me de orgulho, porque o latejar da vida de todos os tempos neste momento dança em meu próprio sangue.

Rabindranath Tagore

CAPÍTULO 1 - PRIMEIRO HORIZONTE

Esta investigação se constitui na relação entre *máscara expressiva inteira* e a rua, mais especificamente o desenvolvimento do jogo do ator em intervenção urbana a partir dos elementos físicos utilizados para o entendimento da expressividade do corpo, aqui denominados como princípios, tais como: o *foco*, *interesse*, *ação*, *reação* e *triangulação*. Tais princípios, utilizados desde a pedagogia de Jacques Copeau¹⁹ e Jacques Lecoq e difundidos até os dias de hoje por meio de seus discípulos espalhados pelo mundo, são nomeados de diferentes formas. Neste trabalho, as designações que utilizo são as mesmas empregadas por Tiche, que ao longo dos mais de trinta anos de pesquisa, tem se dedicado à pedagogia e criação com a máscara teatral - junto de seu grupo, o *Barracão Teatro* – assim como o entendimento artístico de Liane sobre o trabalho do ator com a máscara, na qual representa uma das bases sólidas de meu trabalho nesta pesquisa.

É este o assunto principal a ser abordado, e também o caminho e o destino desta viagem, ao qual lhe convido a embarcar por estas linhas que seguem. Mas para seguirmos juntos e juntas neste trajeto, gostaria de apresentar a você que me acompanha, os encontros que direcionaram minhas escolhas como artista da cena e despertaram o desejo de embarcar nessa busca. A seguir estão alguns registros importantes que, de uma forma ou outra, me aproximam da máscara e de seu contato com a rua como possibilidade de jogo. Possibilidade condicionada pelo aspecto do mascaramento no trabalho de atuação, ou seja, da transposição física e expressiva de um corpo em jogo. Tal aspecto me interessa como artista e pesquisador, pois orienta outras formas de atuar e se relacionar em jogo cênico, imprimindo nos corpos atuantes existências não cotidianas.

¹⁹ Professor, diretor, dramaturgo francês e fundador do Théâtre du Vieux-Colombier em Paris, foi precursor, no ocidente, na criação de uma pedagogia da máscara para o treinamento do ator.

Estrada Errante

Revisitando os caminhos percorridos até aqui, vejo-me dentro de um carro, com mais dois amigos e a mãe de um deles, cruzando a estrada que liga minha cidade natal – Bagé - a Porto Alegre, no ano de 2007. Em meus dezessete anos não trazia comigo a compreensão do que encontraria e do que faria na prova específica do Departamento de Arte Dramática da UFRGS. Compreensão que ainda não tenho do lugar onde esses passos de agora me levarão. Tinha na mão um trecho de *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare²⁰ e no corpo todo o tremor do desconhecido. No ato da prova lembro que meu desejo era de tornar aquelas palavras próximas a mim. Incomodava-me o fato de que no teatro, através das experiências que tive em Bagé, eu não me sentir realmente verdadeiro dizendo tudo aquilo. Era falso. Decorar um texto e ter que representá-lo não tinha, nesse momento, um deliciar-se. E minha tentativa de seguir fazendo teatro uma teimosia que buscava o *como*, ou seja, o meio de acessar um estado de existência na cena que resultasse naquilo que era chamado de jogo, de presença de atuação, enfim, que despertasse em mim o real sentido de estar fazendo teatro. Mantinha-se como combustível de minha persistência o mistério do teatro, o jogo, o compartilhar algo em comum, engendrar mecanismos de criação, engenharias do imaginário, para então ofertar algo no presente.

Foi após meu ingresso no curso de Teatro, na referida universidade, que conheci aquele que permitiu a virada de uma chave, que abriria portas desconhecidas e instigantes. Foi através do professor Irion Nolasco – de sua sensibilidade e generosidade – que compreendi o possível e necessário mergulho em um processo criativo, onde o texto não está separado do corpo, não é somente a representação de um personagem que vive nas páginas e no imaginário coletivo, mas sim a união deste com um corpo, uma interpretação, uma presença. Parece obvio esta constatação, mas sua prática não o é. Requer entrega, desnudar-se no ato singular e efêmero do teatro. Conhecer a si mesmo

²⁰ William Shakespeare (1564-1616) foi um dramaturgo e poeta inglês. Autor de tragédias famosas como "Hamlet", "Otelo", "Macbeth" e "Romeu e Julieta". É considerado um dos maiores escritores de todos os tempos. (Fonte: https://www.ebiografia.com/william_shakespeare. Último acesso em 12 de julho de 2018)

e doar-se ao trabalho minucioso de moldar a imagem, dar forma aos sentidos, aos gestos, provocar sentidos. Ser e estar presente: ato não disfarçado.

Em 2008 tomo ciência de que o professor Irion busca atores para seu novo processo de montagem, *Yvonne, Princesa da Borgonha*²¹ – texto do polonês Witold Gombrowicz – em comemoração ao cinquentenário do Departamento de Arte Dramática da UFRGS. Entro em contato então com Daniel Fraga²², na época seu assistente de direção, que me convida a participar de um dos ensaios. Participando do coro, recorro das palavras de Irion direcionando a vida e movimento na cena, na qual buscava a organicidade e precisão através de exercícios e princípios abordados por Arthur Lessac²³: *Buoyancy, Radiancy e Potency*²⁴, engajando o corpo em toda sua extensão espacial, vocal e energética. Além da participação no coro, tinha mais três pequenas aparições com pouco texto, sendo uma delas através do personagem *Inocência*. Este tinha poucas falas, e eu pouquíssima experiência cênica, o que me deixava um tanto inseguro em uma equipe de quase vinte atores – todos estudantes de teatro. No entanto a sensibilidade das conduções de Irion, permitiram a compreensão de que menos é mais, ou seja, bastava estar ali, no agora, presente.

Em um dos ensaios entrei em cena para experimentar este personagem. O momento antes do ataque, do lançar-se ao jogo misterioso da cena teve a dimensão de horas. Meu peito ofegante e meu olhar atento acompanhavam da coxia do teatro, o acontecimento que ali se fazia. Logo que entrei, depois de um instante de silêncio, soltei sua única fala: “Perdi, como de costume”. E ali algo realmente se perdeu. A ideia de um texto distante, (re)produzido, antes desapropriado, teve neste momento uma necessidade de ação, de ser dito. Diante de Irion e dos colegas ali presentes, senti meu corpo pulsar, em uma

²¹ O espetáculo *Yvonne, Princesa da Borgonha* teve a direção de Irion Nolasco com assistência de Daniel Fraga. Elenco: Alexandre Borin, Frederico Vasques, Marcelo Pinheiro, Diego Machado, Franciele Aguiar, Márcia Donadel, Leonidas Rübenich, Carolina Diemer, Priscila Correa, Rafaela Cassol, Geraldine de La Mata, Letícia Kleeman, Tefa Polidoro, Lucila Clemente, Cristina Salib, Danuta Zagheto e Vivi Schames.

²² Professor e diretor teatral. Integra a Satori Associação Teatral, onde trabalhou com Nolasco.

²³ Professor e criador israelense do método Lessac kinesensic – treinamento para o corpo e voz, onde investiga as reverberações entre voz e corpo afim de encontrar uma unidade e maior consciência por parte dos profissionais que os utilizam como ferramenta de trabalho.

²⁴ Tais denominações representam qualidades energéticas a serem aplicadas corporalmente. Desse modo, em correspondência à energia *Buoyancy* está o estado de leveza ou flutuação. A denominação de *Radiancy* está associada ao estado energético da crisperação muscular e agitação corpórea. Já a energia *Potency* está associada à potência muscular que permite o movimento.

extasiante sensação de presença. Respiramos juntos e o tempo parecia alongar-se. De um instante efêmero ao estendido tempo do agora - em que cada segundo tem em si a imensidão - senti uma suspensão no ar, naquele espaço de ensaio e de teatro que é a Sala Qorpo Santo²⁵. Algo que meu corpo presenciou pela primeira vez: uma verdade, um sentido de ser.

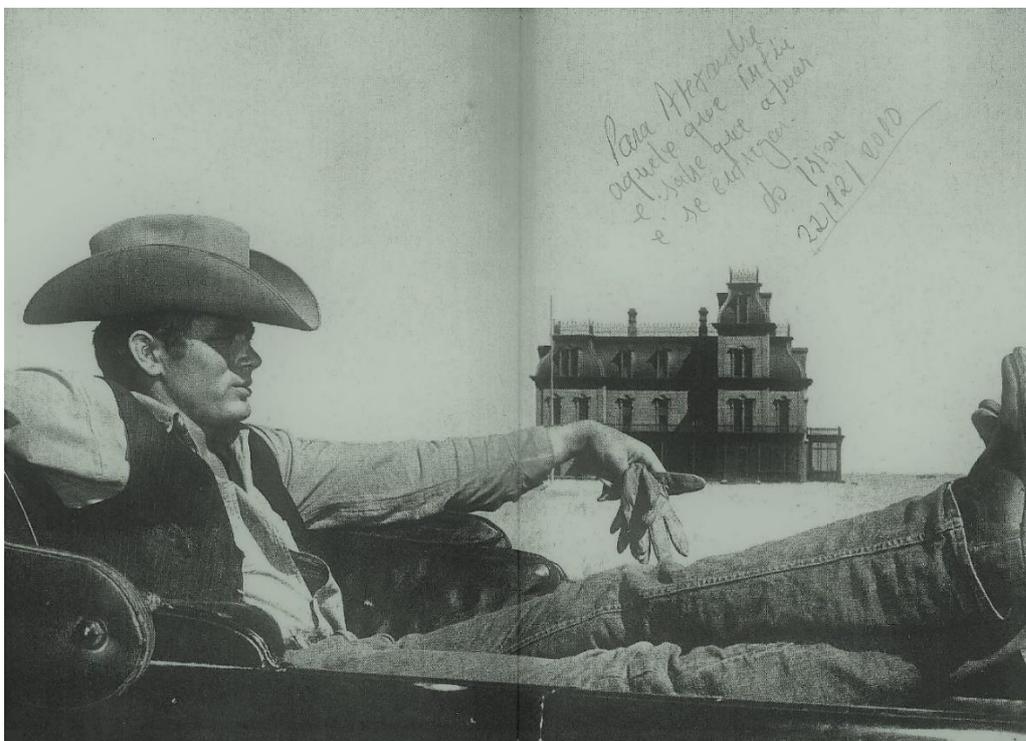


Figura 2 – Dedicatória do professor Irion Nolasco, em um livro de fotografias do ator James, do qual fui apresentado. Na dedicatória ele escreve: “Para Alexandre, aquele que sentiu e sabe que atuar é se entregar. ”

Esse relato sintetiza para mim o desnudar-se diante do público no jogo teatral. Simboliza o encontro com uma sinceridade, menos preocupada em

²⁵ Inaugurada em julho de 1987 com o espetáculo “Artaud”, de Rubens Corrêa, o Teatro Universitário – Sala Qorpo Santo pertence a Pró-reitora de Extensão da UFRGS e é gerenciada pelo Departamento de Arte Dramática (DAD) da mesma universidade e PPGAC, que juntos vem reformando, aparelhando e mantendo seu funcionamento graças a uma equipe técnico-administrativa. Acolhe anualmente as “Mostras de Teatro DAD”, que reúnem os trabalhos de conclusão de Graduação de alunos dos Cursos de Direção e de Interpretação Teatral. Na Sala Qorpo Santo acontecem também as apresentações do Projeto Teatro, Pesquisa e Extensão, mostra regular e anual de espetáculos universitários que realiza apresentações gratuitas sempre às quartas-feiras, às 12h30 e às 19h30. Desde 2003 o projeto proporciona à comunidade acadêmica e em geral o acesso ao teatro, em horários alternativos e de forma gratuita, através da mostra de trabalhos artísticos desenvolvidos pelos alunos do Departamento de Arte Dramática do IA/UFRGS. O autor José Joaquim de Campos Leão, conhecido como Qorpo Santo (1829 —1883), serviu de inspiração ao DAD para nomear o Teatro. Qorpo Santo foi um dramaturgo, poeta, jornalista, tipógrafo e gramático brasileiro, nascido em Triunfo, Rio Grande do Sul. Acometido por alucinações, é internado e passa a escrever boa parte de suas obras nessa condição. Para muitos é considerado como um precursor do Teatro do Absurdo.

propor e mais interessada em estar presente. Desde então, procurei compreender o teatro como um ato de presença e de necessidade de ser e estar redescobrimo em cada experiência e trabalho suas próprias razões. A partir da montagem de *Yvonne*, e juntamente com Irion e outros artistas, formamos o *Satori – Associação Teatral* – designação de origem budista que significa “iluminação”. É o nirvana, ato máximo da consciência individual e coletiva. Neste grupo, passamos ao estudo de textos de Sam Shepard²⁶, com o intuito de manter – através de improvisações – uma investigação sobre o trabalho do ator. Montamos o texto *A Serpente*, de Nelson Rodrigues²⁷ em 2009, e em 2010 iniciamos o processo de criação de *Noite de Walpurgis*, espetáculo apresentado como Estagio de Atuação II juntamente com Franciele Aguiar²⁸, companheira de cena e também atriz do grupo.

Compartilho as experiências a seguir com o objetivo de aproximar você, que aqui me acompanha, da base de minha trajetória: porto de encontros e desejos, que tem o teatro como território de passagem e destino. Talvez em um primeiro momento, estas experiências não pareçam concretamente ligadas ao campo específico deste trabalho – o jogo do ator na rua e suas possibilidades a partir da máscara inteira expressiva – mas certamente constituem o tecido desta busca.

Junto ao *Satori*, e também paralelamente aos trabalhos ali realizados, outras experiências artísticas construíram a trajetória que edifica a presente pesquisa. Estas pesquisas e montagens cênicas despertaram o interesse em descobrir outras formas criativas e expressivas em cena, através de metodologias de trabalho de atuação específicos em cada processo artístico e pedagógico. A partir do entrelaçar dessas práticas, desenvolvo o interesse pelo mascaramento do ator, aqui entendido como o ato da transposição corporal por meio de diferentes tonicidades e qualidades musculares, capazes de conduzir diferentes formas de expressão do corpo em cena, com ou sem o uso do objeto

²⁶ Sam Shepard (1943 – 2017) foi um ator, cineasta, escritor, roteirista e autor de teatro norte americano.

²⁷ Nelson Rodrigues (1912 – 1980) foi um teatrólogo, jornalista, romancista, folhetinista e cronista de costumes e de futebol brasileiro, e tido como o mais influente dramaturgo do Brasil.

²⁸ Franciele Aguiar é atriz, professora e mestra em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – UFRGS. Companheira de jornada, esteve presente em momentos importantes de minha formação em teatro.

máscara. Esta expressão não cotidiana a partir dos princípios do *foco*, *interesse*, *ação*, *reação* e *triangulação* – citados no início deste capítulo –, assim como as diferentes qualidades corporais empregadas no uso de tais princípios, é dada através do que chamamos de *corpo-máscara*: uma identidade singular do corpo do ator portador da máscara, construído por meio de seus princípios técnicos e sua expressividade criativa.

Na montagem de *A Serpente*²⁹, espetáculo realizado em teatro convencional, e que utiliza como referência o estilo teatral do Melodrama - compreendido como um estilo da efervescência das grandes paixões humanas, com interpretação de caráter forte – é possível relacionar os aspectos dados na construção do jogo e das personagens como características de mascaramento do ator, por apresentar transposições corporais que condicionem o corpo a outras expressões e identidades distintas do cotidiano. Para isso, um dos aspectos de tal estilo presentes no processo foi o reconhecimento dos grandes sentimentos presentes no texto dramático de Nelson, como: o bem e o mal, a moral, a inocência, o sacrifício, a traição. No Melodrama “o objetivo é chegar a uma interpretação suficientemente forte para que, a partir da expressão desses grandes sentimentos, os espectadores sejam levados às lágrimas.” (LECOQ, 2010, p.164). Esses sentimentos eram trabalhados por meio de ações físicas que buscavam uma dimensão ampliada do gesto, porém não na esfera da paródia, mas na busca pela verdade – conforme a afirmação de Lecoq acima - que pudesse ressaltar os aspectos específicos da natureza e paixões humanas propostas na dramaturgia do autor.

²⁹ *A Serpente* teve a direção de Irion Nolasco, com assistência de Daniel Fraga. Elenco: Alexandre Borin, Franciele Aguiar, Marcelo Pinheiro, Camila Rosa, Carolina Diemer, Rida Pozzetti, Letícia Chiochetta, Karine de Bacco, Marcia Donadel, Priscila Correa e Ingrid Bonini.



Figura 3 – Foto do espetáculo A Serpente, com direção de Irion Nolasco. Crédito: Ricardo Almeida

As apresentações ocorreram em sala de teatro convencional, o que possibilitou o uso de recursos de iluminação e composição sonora como elementos potenciais da linguagem, como a trilha do compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos, acentuando o aspecto genuinamente brasileiro por meio das nuances populares presentes nas obras do compositor. Neste caso os aspectos do jogo estavam presentes no ato cênico em teatro convencional. O exercício da construção de um corpo a partir da referência do Melodrama - buscando dar ênfase aos conflitos propostos pelo autor – tornou-se “máscara” no corpo do ator, uma vez que transcendiam a identidade do corpo cotidiano por meio de características como qualidades gestuais dilatadas e distorção moral das personagens, conferindo outro funcionamento da lógica de ação proposta.

A partir das experiências relatadas encontrei o eco deste mascaramento também no estudo em mimese corpórea³⁰, na pesquisa em Iniciação Científica

³⁰ O LUME – Núcleo interdisciplinar de pesquisas teatrais da Unicamp, prefere usar esta palavra ao invés de imitação, para designar suas pesquisas nessa área, pois ela pode sugerir uma imitação estereotipada e estilizada da pessoa. “Não é esse o objetivo. Buscamos uma imitação precisa e real, sim, não só da forma e da fisicalidade, mas principalmente das corporeidades das pessoas. Na verdade, uma definição mais precisa seria algo como ‘equivalências orgânicas de observações cotidianas’, pois busca imitar não

intitulada *Sujeitos em estado de representação fundamentando uma técnica de criação para o ator teatral* (2007 - 2010), sob a coordenação da professora Cristiane Werlang³¹, durante os primeiros anos de minha graduação em Teatro no Departamento de Arte Dramática - UFRGS - onde analisávamos o gesto e a corporeidade de contadores de causos para posteriormente recriá-los teatralmente em sala de ensaio. Este processo consistia em observar os vetores de movimento destes contadores, através de vídeos coletados pela professora Cristiane em pesquisa de campo com moradores de uma comunidade quilombola no município de Restinga Seca – RS. A partir das expressões corporais utilizadas pelos contadores, identificávamos e reproduzíamos por meio da mimese, matrizes de movimentos a fim de construir outra corporeidade. Neste processo do ator se apropriar de gestos e qualidades de movimento, eram exploradas diferentes nuances musculares, com qualidades corporais como a expansão, retração, peso e leveza muscular, assim como distintos níveis de velocidade e ritmo empregados na construção de tais corporeidades, onde a velocidade refere-se à qualidade temporal na execução da ação, e o ritmo à sucessão regular de tais velocidades.

O entendimento sobre o trabalho de composição corporal no ofício do ator, despertado pela pesquisa em Iniciação Científica e pelo trabalho com Irion, desdobra-se em outras experiências – agora no território do teatro de rua – onde a criação e jogo do ator encontra a pluralidade de sons, fluxos e interações horizontais³² com o público. É o encontro com formas populares de engendrar o jogo teatral, por meio do qual a experiência do espectador constrói uma narrativa singular, sempre reinventada no espaço urbano e por meio das interações nele ocorridas.

O contato com o teatro de rua veio em 2009 através da disciplina de *Atelier de Composição I*, onde juntamente com outros colegas e direção de Evelise

somente os aspectos físicos, mas também os orgânicos, encontrando equivalências para esses últimos. ” (FERRACINI, 2001, p.187)

³¹ Atualmente é professora adjunta no Departamento de Arte Dramática - UFRGS. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Atuação Teatral, especificamente nos temas: jogo teatral, improvisação, musicalidade na atuação e dramaturgia de ator.

³² Refiro-me a horizontalidade como estratégia de organização coletiva, onde o público encontra-se em relação direta com o ator e a cena.

Mendes³³, formamos um grupo ao qual intitulamos de *Pindaibanos*. Neste grupo nos debruçamos sobre a figura do *bufão*, principalmente no território do grotesco e do mistério – tendo como base a bibliografia de Jacques Lecoq - relacionando sua corporeidade, lógica e contexto histórico à situação dos moradores de rua em Porto Alegre. De acordo com Lecoq, o bufão era aquele que através da sua loucura podia dizer as verdades sem sofrer o mesmo julgamento que um cidadão comum sofreria ao proferir tais discursos. Ele também é visionário e se situa à margem da sociedade. Caracteriza-se por suas deformidades físicas para evidenciar a sua diferença em relação às outras pessoas. A montagem explorou o grotesco e a deformidade física e moral desses corpos – alguns dos princípios que constituem o estilo Bufão e que caracteriza o mascaramento do ator, conforme relata Jacques Lecoq:

Por meio dessa transformação corporal, nesse corpo reinventado e artificial, de repente eles se sentiam mais livres. Ousavam fazer coisas que jamais teriam feito com seus próprios corpos. Nesse sentido, o corpo inteiro tornava-se máscara. Diante desses corpos *bufonescos*, os personagens parodiados aceitavam mais facilmente que “loucos” zombassem deles. (LECOQ, 2010, p. 180 e 181)

Na peça *Meu Barraco, Minha Vida*³⁴ sete bufões são desalojados de suas moradias e saem em busca de um lar pelas ruas, sendo acompanhados pelo público em seu trajeto itinerante. Iniciávamos sendo enxotados de um estabelecimento e logo descíamos rolando a ladeira da rua General Câmara, no centro de Porto Alegre, para lá embaixo cantar o hino nacional do Brasil. De caráter popular, a montagem evidenciava a marginalização do bufão, pondo seu conflito em relação às pessoas em situação de rua e vulnerabilidade social, negligenciados e constantemente expulsos de seus locais de habitação. Estas pessoas muitas vezes uniam-se ao bando, acompanhando-nos e compondo uma estrutura cênica liminar entre real e ficção, práxis cotidiana e teatral. Mesclando o riso ao engasgo empático da denúncia satírica ora proposta.

³³ Evelise Felizardo Mendes é atriz, diretora e atualmente doutoranda em cotutela de tese entre o Programa de Pós-Graduação de Artes Cênicas da UFRGS e Université d’Aix-Marseille (França). Companheira de jornada, é parte importante desta trajetória, principalmente do contato com o teatro de rua.

³⁴ O espetáculo *Meu Barraco, Minha Vida* teve direção de Eve Mendes. Elenco: Alexandre Borin, Marcelo Pinheiro, Martina Fröhlich, Franciele Aguiar, Karine de Bacco, Sofia Villas Boas e Tefa Polidoro.



Figura 4 – Foto do espetáculo *Meu Barraco, Minha Vida*. Crédito: Lisandro Moura

Nossa abordagem junto das pessoas em situação de rua teve como gancho inicial uma conversa informal, em que explicávamos brevemente nosso intuito de acompanhar um pouco de seu dia a dia, para então retratar este lugar no qual se encontra também o bufão. Nossa aproximação não tinha um objetivo assistencialista, mas de buscar entender suas organizações sociais, conhecer suas histórias pessoais, e perceber, sensivelmente, a fragilidade humana perante o sombrio sistema capital, que de uma forma ou de outra é excludente.

Nesses encontros conhecemos pessoas como Dona Maria, ou Elizabeth, como preferia ser chamada. Esta senhora, corcunda, magra, de roupas puídas, carregando uma grande sacola de plástico – que parecia estar cheia - e um sorriso no rosto que por vez e outra se abria, foi vista comendo resto de um sorvete já derretido e esquecido na sarjeta da rua Voluntários da Pátria, no centro de Porto Alegre. Aproximo-me e lhe ofereço um lanche e um suco, que prontamente é aceito por ela. Pergunto-lhe seu nome e iniciamos uma conversa, onde ela conta que veio de São Leopoldo para acompanhar seu marido à uma internação hospitalar, e acabou ficando em Porto Alegre por ter medo de voltar a usar a escada rolante do metrô *trensurb*. Pede-me, então, para carregar sua

grande e pesada sacola, na qual diz ter muitos pães de diversas qualidades: “pão véio, pão novo, pão duro, pão mole, pão preto, pão branco... só tem pão...”. Conta também que viver na rua é duro. Que só usa o albergue para tomar banho e lavar as roupas, pois lá “roubam tudo da gente”.

Era assim, uma senhora que carregava nas costas sua casa, e no olhar a esperteza, a tristeza e a dor de ser marginalizada e esquecida. As mãos duras agradecem nossa conversa e o alimento, e seguem enveredando-se pelas amarrotadas ruas de pedra. Viria a encontrar esta senhora outras vezes, assim como outras pessoas em situação semelhante. Ouvimos histórias de tristeza, de alegria, de revolta. Histórias vividas ou até inventadas. Sentimos a desconfiança, a alegria, e também a indiferença à nossa presença. Muitas vezes, pessoas nesta situação de vulnerabilidade social, acompanhavam nosso cortejo de bufões pelas ruas da cidade, participando dele efetivamente.

No território do *Bufão em Meu Barraco, Minha Vida* - com a proposição da direção - passamos a praticar exercícios indicados na bibliografia de Lecoq, com o intuito de compreender a lógica de suas abordagens. Considerando isso, as investidas realizadas nestas aproximações tinham o intuito de reconhecer os princípios e lógicas de ação do Bufão, para então, a partir disso, possibilitar a construção do *corpo-máscara* e seu jogo. Neste jogar, os elementos técnicos exercitados em cada linguagem deram suporte à criação da dramaticidade cênica na rua, tornando os corpos atuantes os próprios criadores da dramaturgia da cena, realizada por meio das improvisações dos atores.

Mais tarde voltei a encontrar a figura do bufão na montagem do espetáculo *O Estranho Cavaleiro*³⁵ (2013), texto do dramaturgo belga Michel de Ghelderode³⁶, com direção de Irion Nolasco. Dessa vez em teatro de arena, onde um bando de velhos bufões espera e caçoa da morte, que vem montada em um grande cavalo. Ambas montagens exploraram o grotesco e a deformidade física e moral desses corpos como mascaramento do ser. O bufão zomba, parodia, caçoa, mas o faz a partir de sua própria condição grotesca, de sua máscara

³⁵ Com direção de Irion Nolasco, o espetáculo *O Estranho Cavaleiro* teve em seu elenco: Alexandre Borin, Franciele Aguiar, Liane Venturella, Nico, Márcia Donadel, Carolina Diemer e Daniel Fraga.

³⁶ Michel de Ghelderode (1898 – 1962) foi um dramaturgo belga de vanguarda. Suas obras geralmente lidam com os extremos da experiência humana, da morte e da degradação à exaltação religiosa.

corporal. Isso dá ao bufão a dimensão do louco, que subverte a ordem comum, e, portanto, não participa dela, possibilitando dizer e agir, livre dos julgamentos da ordem social vigente.



Figura 5 – Foto do espetáculo *O Estranho Cavaleiro*. Crédito: Jefferson Botega

Nessa liberdade sarcástica, e também em sua fragilidade, encontra-se o jogo do ator, que se expande e torna-se mais perspicaz sob o corpo do bufão, tanto em sala convencional como na rua. Mas é no contato direto com o público - especialmente na rua - que sua dinâmica se evidencia e se desenvolve, uma vez que a marginalidade do bufão encontra eco neste ambiente: lugar onde a desigualdade e a exclusão sofridas também por ele, são escancaradamente visíveis.

Esse contato trouxe uma compreensão até então inédita, da avassaladora força de opressão e exclusão que marginaliza e tornam invisíveis aqueles que têm as ruas como local de habitação. Nós, estudantes de teatro, ali nos colocamos pequenos diante da realidade que ousamos abordar, porém mais conscientes de nosso local de fala: falamos da nossa percepção, e acima de tudo da poesia que propomos engendrar, dos mecanismos vibrantes que misturamos e fazemos deles nossa fala. Não falamos daquele local do frio, da espera, da fome, desolação. Não falamos do local da doença, da violência, da miséria. Nossas casas nos esperavam ao final do dia. E meu peito transbordava agonia. A rua, para mim não seria mais a mesma a partir daí. Algo em processo

de transformação começara. Uma migalha a mais de pão fica e marca o caminho. Eu sigo.

Na estrada de 2010 – um ano após a outra montagem de *A Serpente* - embarco em outro carro. Colorido e ornado de fitas, ele atravessa pulsante seu trajeto e tem como combustível a obra do dramaturgo Nelson Rodrigues e o universo do carnaval. Com o texto *A Serpente*, montamos – mais uma vez com a direção de Evelise Mendes – o espetáculo de rua *A Serpentina, ou meu amigo Nelson*³⁷, inserido no Estágio de Atuação I do Departamento de Arte Dramática da UFRGS, porém com o intuito de circular para além das bordas institucionais nas quais estávamos inseridos e carregando o desejo da partilha na rua ainda mais forte.

Em um cortejo de carnaval, que mistura marchinhas clássicas e canções contemporâneas, demarca-se uma roda com confetes e serpentina: este espaço circular e irregular, atravessado por gente, cores e vozes. Nele o fascínio de brincar com o público, de inventar a alegria, de carnavalizar.

A segunda vida, o segundo mundo da cultura popular constrói-se de certa forma como paródia da vida ordinária, como um 'mundo ao revés'. (...)O riso carnavalesco é em primeiro lugar patrimônio do povo(...) todos riem, o riso é geral; em segundo lugar é universal, atinge a todas as coisas e pessoas, o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo; por último esse riso é ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente. (BAKHTIN, 1987. p. 10)

A Serpentina ou Meu Amigo Nelson insere-se nas ruas por onde passa como um cortejo de celebração pagã, que tem na festividade do carnaval uma possível forma de potencializar a dramaturgia de Nelson Rodrigues e ritualizar o encontro do público transeunte através da cena, fortalecendo a humanidade e complexidade das personagens e discursos propostos pelo autor. A referência principal de atuação era a *Farsa* e o carnaval. A *Farsa* é aqui entendida como gênero dramático ou literário que se utiliza de elementos cômicos e burlescos no

³⁷ O espetáculo *A Serpentina ou Meu Amigo Nelson*, com direção de Eve Mendes, teve em sua formação inicial um elenco composto por: Alexandre Borin, Letícia Pinheiro, Frederico Vasques, Pamela Amaro e Tefa Polidoro. Posteriormente também fizeram parte da montagem Fabiana Santos, Eve Mendes, Marcelo Pinheiro, Carolina Diemer, Marcelo Fantin, Fábio Cuelli, Gian Celah e Luciano Fernandes.

desenvolvimento de seus enredos. As situações geralmente abordadas nas obras deste gênero referem-se ao cotidiano familiar e comercial, como nas feiras. Caracteriza-se por seus personagens e situações caricatas, que não pretendem seguir a verossimilhança dos costumes tampouco questionar valores sociais (Bravo e Whitaker, 2015).



Figura 6 – Foto do espetáculo *A Serpentina ou Meu Amigo Nelson*. Crédito: Adriana Marchiori

Nessa montagem buscou-se uma integração do corpo festivo carnavalizado por meio da *Farsa* às temáticas populares propostas no texto de Nelson, como o adultério, a violência, sexo e morte. Tais relações possibilitou o encontro de qualidades corporais que davam grande importância ao baixo ventre, ou seja, à região pélvica do corpo, ligada à esperteza, agilidade, sexualidade e necessidades fisiológicas. O corpo neste contexto, é o do ser humano em sua essência, onde o instinto e o desejo se mesclam e mostram-se presentes por meio de seus impulsos corporais, enfatizando ao mesmo tempo o caráter cômico e popular da montagem.

O grotesco, integrado à cultura popular, faz o mundo aproximar-se do homem, corporificando-o, reintegrando-o por meio do corpo à vida corporal (diferente da aproximação romântica, totalmente abstrata e espiritual). No grotesco romântico, as imagens da vida material e corporal: beber, comer, satisfazer necessidades naturais, copular, parir, perdem quase completamente sua significação regeneradora e transformam-se em “vida inferior”. (BAKHTIN, 1987, p.34)

Aqui, assim como no *Bufão*, há a predominância do elemento grotesco, porém mais ligado às formas exageradas dos corpos e suas ações no contexto do carnaval. Nesta conjuntura, os corpos das personagens apresentam deformações nos seios, coxas e genitais, sendo ornados de cores, fitas e elementos carnavalescos, acentuando, assim, a conotação sexual e festiva destes corpos. Tais concepções tinham o intuito de aproximar o espetáculo à uma abordagem popular e da vida material e corporal por meio do mascaramento *farsesco*.

Esta abordagem festiva dos elementos grotescos, foi ao encontro das temáticas densas e obscuras tratadas na obra de Nelson, como o adultério e a morte: temas presentes no texto original *A Serpente*, tomado aqui como referência para as montagens. Na peça, as irmãs Guida e Lígia, e seus respectivos maridos, moram em um mesmo apartamento. Lígia (a irmã mais nova, recém-casada com Décio), revela para sua irmã mais velha que ainda é sexualmente virgem e que está infeliz em seu casamento. Após ser agredida e abandonada por Décio, Lígia, em seu desespero, tenta se matar. Guida flagra sua irmã nesta tentativa, e depois de discussões a respeito de seus conflitos e intimidades, tem a ideia de oferecer seu marido Paulo para passar uma noite com Lígia. O acontecimento provoca uma série de conflitos que revelam obsessões e desordens morais das personagens, culminando em uma cadeia de acontecimentos decorrentes desse problema, como a traição e a morte de Guida: empurrada pelo próprio marido do alto de um prédio.

Os textos de Nelson Rodrigues são ricos em mitos e arquétipos. O texto *A Serpente*, classificado pelo escritor, crítico, professor e ensaísta mineiro Sábato Magaldi (1927 – 2016) como uma *Tragédia carioca*, - última peça escrita por Nelson – apresenta referências ao mito³⁸ da serpente no *Jardim do Éden*³⁹, no momento em que Guida oferece à irmã o fruto do conhecimento do prazer,

³⁸ Relação estabelecida Francisco C. da Cunha em seu livro Nelson Rodrigues Evangelista, 2000.

³⁹ No relato judaico-cristão, o Jardim do Éden é o local onde ocorreram os eventos narrados no Livro do Gênesis (Gen., 2 e 3), “onde é narrada a forma como Deus cria Adão e Eva. A ordenança dada por Deus seria a de que o Homem podia comer os frutos de todas as árvores do bem do jardim, exceto os da árvore do conhecimento do que é o bem e do que é o mal. Ao desobedecer esta ordenança e comer esse fruto proibido, Adão e Eva ficam a conhecer o bem e o mal, e do pecado nasceu a vergonha e o reconhecimento de estarem nus. Em resultado da desobediência, Deus expulsa o homem do jardim. ” (Fonte: <https://books.google.com.br/books?isbn=8566276094>)

estimula sua desobediência em ter acesso ao sexo por meio de seu cunhado. Ao aceitar a proposta de Guida, tanto Lígia como Paulo comem do fruto proibido do conhecimento daquilo que é bom e ruim, e são expulsos do paraíso: Lígia deixa o paraíso da inocência, e Paulo o paraíso da fidelidade. A partir desta consumação, Guida passa a ser temida, e assim como a serpente do Éden precisa ser eliminada.

Em *A Serpentina*, nome dado ao espetáculo de rua, a trama desenrola-se em um cortejo de carnaval, entoada por marchinhas clássicas e canções que vão do brega ao pop, no espaço da rua. E é neste espaço - atravessado por gente, cores, vozes, onde a pluralidade habita – que a referência *farsesca* se apresenta por meio de elementos cômicos presentes nas situações e no jogo do ator, como: a presença de um falo gigante no personagem Paulo (considerado a representação do macho na sociedade machista e patriarcal); a ação de descer e subir uma escada imaginária utilizando desníveis ascendentes na caminhada ao subir a escada, e descendentes ao descer; a queda e morte da personagem Guida do alto de um prédio (representado em ação lenta e contínua de cair de um cubo), e outros elementos que caracterizam o corpo e o jogo da cena com qualidades próximas a linguagem *farsesca*, aqui também entendidas como componentes do mascaramento do ator.

Ao me aproximar dos territórios dramáticos do *Melodrama*, *Bufão* e variedades cômicas com elementos burlescos e absurdos como o da *Farsa*, nos diferentes processos cênicos citados, onde o ator se utiliza de formas de mascaramento – o apoio da bibliografia de Jacques Lecoq sobre o assunto foi de suma importância para o entendimento de tais estilos, e essencial na investigação e criação de tais mascaramentos e suas relações. Tal estudo foi feito principalmente por Evelise, que através de suas propostas em processo de criação cênica, pôde aproximar a prática e o pensamento de Lecoq ao que vínhamos investigando. Mas foi sobretudo por meio de uma apropriação criativa de tais entendimentos, através do jogo do ator, que o trabalho se desenvolveu.

O interesse e dedicação em investigar o corpo expressivo e suas possibilidades de transposições e atitudes, levou Lecoq a fundar a *Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq* (França, 1956), afim de sistematizar suas pesquisas. Empenhado em descobrir e pesquisar os meios de engajamento do

corpo afim de torna-lo disponível ao jogo e às diferentes propostas cênicas, Lecoq desenvolve um sistema de trabalho para o ator, entrelaçando sua experiência como ator e profissional do *mimo*⁴⁰ aos conhecimentos como esportista e professor de educação física: experiência que desperta seu desejo em investigar o movimento do corpo e suas possibilidades expressivas e criativas na cena, tal como afirma Lecoq quando diz que “a Escola privilegia a interpretação criativa, o jogo, mais do que a interpretação convencional (...)” (Lecoq, p. 234). Para ele o trabalho do ator se fundamenta no físico, ou seja, por meio de treinamentos que predisponham o corpo cotidiano à outras possibilidades de movimento e de ação no espaço cênico.

Embora nenhuma destas montagens e práticas cênicas tivessem o objeto máscara sobre o rosto do ator, reconheço nelas o desejo latente de investigar suas possibilidades expressivas para além do usual ou cotidiano, para outra corporeidade, ou seja, para formas e qualidades corporais capazes de acessar diferentes imaginários e distintas formas de se expressar: o mascaramento do corpo do ator. A referência do trabalho realizado por Lecoq serviu como base para nos aproximarmos da unidade central de nosso trabalho, ou seja, a lógica de um mascaramento enquanto processo expressivo. Essa aproximação não tinha o intuito de seguir os passos dados por este homem de teatro, mas sim poder chegar mais perto de uma forma orgânica e possível de jogo, onde o que mais importa é a relação deste mascaramento – e o que se entende a partir dele – com o jogo do ator.

Carrego essas experiências como o carro forte de minha investigação artístico/acadêmica. Elas compõem a linha que me liga aos caminhos que percorri e me impulsionam adiante. É por meio dessas experiências que me faço aqui presente, com a sede inquietante de produzir e revelar sentidos: investigar as possibilidades de jogo com a *máscara expressiva* do tipo inteira na rua, através de uma perspectiva artística por meio dos princípios que estruturam a expressividade do corpo com a máscara em relação com a cultura urbana local.

⁴⁰ Para Lecoq o mimo compreende-se como uma técnica em que os gestos substituem as palavras de forma codificada. É o estudo e prática das “linguagens do gesto, com a expressão do corpo em diferentes direções.” (LECOQ, 2010 P. 157).

A máscara – com um mistério que lhe é próprio – aparece-me repentinamente através de um convite. Foi Fábio Cuelli quem me apresentou às Máscaras Expressivas e fez a proposta de realizar a residência artística com a Cia alemã *Familie Flöz* na Itália, onde em 2014 realizamos a residência artística *Sommer Akademie* na cidade de Tuscânia - comuna na região do Lácio⁴¹. Fui pego pela aventura e paixão em adentrar o desconhecido, e durante quinze dias do mês de agosto nos dedicamos a conhecer e desdobrar possibilidades de uso da máscara de forma intensa.

Para mim, a máscara estava ligada a uma ideia religiosa e sagrada do ofício do ator, à algo pelo qual o ator deveria passar, pelo menos para dizer “esse caminho eu não quero”. Estava em uma ideia, nos livros, conceitos e teorias pelas quais passara, mas não em meu corpo. Não imaginava a beleza que me arrebataria ao me aproximar das possíveis formas de dar vida a este objeto que evoca a forma humana.

1.2 Seguindo a trilha. Marcando o caminho

Preciso de uma pausa, um respiro no exercício de buscar o que ainda não sei. As palavras se confundem e o que me movimenta agora me paralisa. Os trabalhos que outrora habitaram a rua, já não circulam mais. O grupo *Pindaibanos*, do qual faziam parte as montagens teatrais de rua citadas, se desfez, e meu território seguro - carro forte de minhas indagações – agora é só meu corpo: trancafiado na angústia de ver um projeto no qual depus tanto apreço, chegar ao fim. No medo de me aventurar em um novo caminho, arrisco-me, e encontro na máscara um espaço de respiro, de se permitir experimentar outras possibilidades onde o corpo se torna poesia. A porta que me leva a esse encontro com a máscara me é apresentada por aquele que é meu amigo e companheiro, e que as vezes sem saber, me inspira e me dá ânimo nesta caminhada: Fábio Cuelli. Juntos atravessamos o Oceano Atlântico e o Mar Mediterrâneo, rumo à Itália – terra fascinante, berço da civilização etrusca e romana, que com sua história influenciou a cultura e desenvolvimento ocidentais.

⁴¹ Região histórica da Itália Central na qual a cidade de Roma foi fundada e cresceu até tornar-se capital do Império Romano.

Durante a realização da residência artística *Sommer Akademie* os participantes se dividem em três diferentes grupos de trabalho: o primeiro voltado ao uso da *Máscara Neutra* e expressiva; o segundo grupo tinha como objetivo a direção e criação de cenas com a máscara; o terceiro com a finalidade de aprender a construção da máscara em suas variadas possibilidades expressivas. Destes três grupos de trabalho participei do segundo - voltado a direção e criação de cenas – enquanto Fábio realizou o curso de confecção das máscaras. No decorrer da residência artística, foram realizadas diversas experimentações cênicas com as máscaras, tanto nas salas de ensaio, igreja, corredores, como em locais externos, como jardins e centro da cidade de Tuscania. Embora a Cia não tenha em seu repertório nenhum espetáculo de rua, a utilizam em diversas ações em espaços abertos, como praças e ruas, com a finalidade de descobrir o jogo do ator com cada máscara e ampliar suas possibilidades criativas. Seu uso no repertório da Cia., é voltado para a cena teatral convencional em palco italiano⁴², sendo a experiência com a máscara na rua um meio de exercitar o jogo do ator.

Neste espaço de surpresas, trocas artísticas e culturais, me renovo e me redescubro em um processo de imersão que atravessa minha identidade, meu idioma, corporeidade e todo meu ser. Revisito minhas origens italianas e, em parte, me reconheço naqueles corpos e modos de ser. Me reconheço ainda mais brasileiro. Mesmo assim, encontro-me desorientado, articulando os princípios de outra linguagem artística em outro idioma, mas que me permitia expressar pedaços de vida sem o uso da fala, mas através da máscara expressiva inteira. Por meio dela encontrei uma possibilidade distinta de jogar como ator e revelar com poesia a efemeridade e complexidade humana.

Com sua força expressiva de dizer tanto com pouco, de atravessar a barreira do idioma e comunicar por meio do corpo, questões essenciais ligadas às paixões humanas (como medo, alegria, amor e raiva), o ator ao portar a máscara, utilizando dos princípios do *foco*, *interesse*, *ação*, *reação* e

⁴² Surge durante o Renascimento, na virada do século XV para o XVI, quando o homem passa a ocupar o centro do universo. Surge nessa época a noção de perspectiva que dá o tom à pintura. Dos quadros para os palcos, muda-se o espaço cênico, até então o usado pelos gregos. Dessa forma, criou-se um espaço em que foi possível propiciar à plateia a noção de profundidade e perspectiva. (Fonte: <http://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/o-palco-italiano>. Último acesso: 4 de outubro e 2018.)

triangulação, e sobretudo através de sua expressividade criativa, entra em contato com outra forma de comunicação. A objetividade de suas ações, presença e potencialidade da máscara expressiva, fazem com que o trabalho exija outro olhar sobre o cotidiano, atribuindo importância ao que antes era corriqueiro. Por ser uma máscara inteira, que cobre todo o rosto, não se faz o uso da fala em sua dinâmica de atuação, mas de uma linguagem corporal e gestual que costura a narrativa juntamente com os outros elementos presentes na encenação ou intervenção urbana. Para que o diálogo assim aconteça, o ator faz uso de diferentes tonicidades musculares e posturas corporais, através de estados de leveza, retração, peso e expansão muscular. A fluidez de tais princípios e estados emocionais e musculares em relação com o que o cerca, é capaz de criar pontes de afeto entre este *corpo-máscara* e o espectador, provocando-lhe os sentidos. Esta provocação é indispensável no desenvolvimento da relação entre *corpo-máscara* e o público, porém cabe ressaltar aqui que sua constituição se dá a partir da relação no agora, sem uma construção narrativa ficcional ofertada ao público. O que se oferta é este corpo em relação, a partir de suas especificidades únicas. Dessa forma, toda narrativa enquanto acontecimento é construída pelo espectador, e não cabe a mim – enquanto pesquisador – definir isso.

É importante registrar também, que pelo fato da máscara ser do tipo inteira e cobrir todo o rosto de quem a porta, a respiração se torna limitada, e isso afeta diretamente a qualidade de movimentação. Dessa forma, uma movimentação mais agitada requer mais ar por parte do ator/atriz, podendo levar à sensações de tontura e/ou sufocamento. Assim também é com os orifícios que permitem a visão sob a máscara: quanto menores forem, maior a limitação do campo de visão. Logo, mais cuidadosa e precisa necessita ser a movimentação deste *corpo-máscara*. Tais especificidades são citadas agora para que você, que percorre as linhas deste trabalho, possa melhor compreender a sensação física de portar uma máscara deste tipo na rua, seja qual for a circunstância apresentada.

Acredito que a potência da máscara, assim como o jogo do ator em sua excelência, encontra-se na sua dimensão poética, de desconstruir o espaço e tempo ordinários com sua força imagética e expressiva de evidenciar a

humanidade e suas fragilidades sob uma ótica diferente da que estamos habituados cotidianamente. Seu corpo inteiro fala, tece um outro tempo no espaço que outrora é de passagem. Essa ação na rua, direcionada ao outro fala por meio do corpo, de tal forma que é preciso parar, observar o gesto e seu discurso. Nessa observação geralmente o público/transeunte para, silencia, interage. Ora ri, ora se afasta. Sente alegria, repulsa, medo, compaixão. Estímulos desencadeados através da corporeidade da máscara e seus mistérios. É um convite a um outro tempo materializado pelo corpo, exercitando nossa percepção de que aquilo que se vê é um corpo vivo em um desconcertante contraponto entre real e ficção, corpo e máscara, humano e não humano.

O ator que atua com máscara recebe desse objeto de papelão a realidade de sua personagem. É comandado por ela e a ela obedece irresistivelmente. Assim que a põe sente surgir nele uma existência de que [...] nem sequer suspeitava. Não é somente o seu rosto que se modifica, mas toda a sua pessoa, o próprio caráter dos seus reflexos, em que já se pré-formam sentimentos que ele era igualmente incapaz de experimentar e de fingir com o rosto descoberto. (COPEAU *apud* FALEIRO, 2009, p. 14-15)

A estrutura desta composição corporal – através da máscara expressiva e seus princípios - é capaz de possibilitar uma leitura clara da tipologia da personagem por meio de suas posturas e qualidades gestuais. Mas de onde vem essas expressões e suas representações se não das relações do cotidiano presentes também nas ruas? A corporeidade da máscara destaca-se dos corpos cotidianos por evidenciar seus mecanismos de ação, também presentes nos corpos dos transeuntes, porém de forma atenuada. Nesta relação entre corpos, importa menos ao espectador/transeunte identificar os princípios da máscara e sim a relação possível com este outro corpo em fluxo contínuo e orgânico. A técnica aqui – e em toda forma teatral – deve ser esquecida, ou seja, transcendida e não evidenciada, para que então o ator possa se relacionar cenicamente de forma orgânica, tendo assimilado os princípios técnicos anteriormente praticados. O jogo, fruto dessa relação, fortalece a possibilidade de contato com a rua e sua cultura local. É no âmbito das relações banais que nasce o teatro. Ali vive a complexidade do humano, e o teatro (se) alimenta (d)isso. Nesse fluxo incessante das ruas, de passos apressados, buzinas,

outdoors, ofertas promocionais e todo tipo de interferência visual, física, sonora - juntamente aos contrastes sociais - parar, escutar e observar é um movimento de contra fluxo. É neste espaço público - onde se estabelece cada vez mais uma função de transição do que de convívio – que a pluralidade habita, formando uma cultura urbana específica, que varia do centro urbano à periferia. Nestes diferentes contextos urbanos o ator desenvolve a ação dramática, que por meio das relações com as conjunturas ambientais, constrói sentido às suas ações ao mesmo tempo em que é também construído pelo espectador.

Neste contexto, e considerando o funcionamento da cidade em fragmentos, adquire um papel fundamental o comportamento dos cidadãos que cruzam um determinado território. As decisões tomadas por estes cidadãos quando se confrontam com uma performance teatral representam a mais incisiva ferramenta das dramaturgias da cidade reescrevendo a cena. O espetáculo na rua é sempre reescrito pelas interferências das dinâmicas da cidade. O público flutuante – que caracteriza a recepção da cidade - impõe processos fragmentados e empilhamentos caóticos que são de fato uma das riquezas do espetáculo de rua. Este público é um elemento fundamental na própria definição do ambiente que se concretiza na construção social do espaço da cidade. (CARREIRA, 2009, p. 5)

A dramaturgia desse tipo de trabalho com a máscara sem a palavra falada - aqui entendida como a tessitura da ação dramática, não necessariamente vinculada à encenação ou texto dramático - é construída com o espectador, através dos elementos oferecidos pelos atores. Entretanto, existe uma construção de linguagem onde não há espaço para a *pantomima*⁴³, mas sim para a impressão de diferentes tonicidades corpóreas, traduzidas na linguagem da máscara como *estados*, sempre em relação a algo ou alguém. São essas tonicidades que oferecerão sentido para o espectador construir sua própria narrativa. Nesse sentido, o trabalho da máscara, assim como na cena convencional, o espectador se permite a criar suas próprias narrativas, tal como reflete o filósofo Jacques Rancière em seu artigo intitulado *O Espectador*

⁴³ Teatro gestual no qual se faz uso mínimo da palavra, onde situa-se a mímica. Também se compreende como pantomima gestos que descrevem algum acontecimento de forma ilustrativa. Diferente da codificação gramatical dos movimentos do corpo, estudada e desenvolvida pelo ator e profissional do *mimo* francês Etienne Decroux, a qual chamou de *Mimo Corpóreo*: prática gestual que implica o estudo das ações físicas, seus meios e forças de atuação do espaço.

Emancipado (2010) quando ele disserta sobre as implicações do teatro contemporâneo.

A *emancipação* parte do princípio oposto, o princípio da igualdade. Ela começa quando dispensamos a oposição entre olhar e agir e entendemos que a distribuição do próprio visível faz parte da configuração de dominação e sujeição. [...]. O espectador é ativo, assim como o aluno ou o cientista. Ele observa, ele seleciona, ele compara, ele interpreta. Ele conecta o que ele observa com muitas outras coisas que ele observou em outros palcos, em outros tipos de espaços. Ele faz o seu poema com o poema que é feito diante dele. Ele participa do espetáculo se for capaz de contar a sua própria história a respeito da história que está diante dele. Ou se for capaz de desfazer o espetáculo - por exemplo, negar a energia corporal que deve transmitir o aqui e agora e transformá-la em mera imagem, ao conectá-la com algo que leu num livro ou sonhou, viveu ou imaginou. (RANCIÈRE, 2007, p. 115)

O espectador se torna também poeta e inventor de sua dramaturgia juntamente com o ator, através dos signos expostos e da horizontalidade das relações. Aquilo que se vê é, mas também pode vir a ser. Sobrepondo sentido às definições propostas através da palavra e tecendo sua narrativa no espaço plural da rua. Essa proposta de investigar a atuação da máscara inteira expressiva na rua, vai ao encontro de uma abordagem de intervenção da máscara no ambiente urbano.

É evidente que, em se tratando de uma ação cênica na rua, o ator está sujeito à riscos, intervenções e obstáculos que uma sala de teatro não oferece: intervenções do público, buzinas, interferências sonoras e visuais, e até a abordagem policial e proibição da ação – prática cada vez mais comum nos centros urbanos brasileiros, visto o crescimento das políticas neoliberais e de exclusão, que assemelham-se, e muito, às práticas de patrulha do regime militar instaurado no Brasil em 1964 a 1985, mas que mantêm suas raízes vivas e atuantes ainda hoje. Dessa forma, na rua não basta estar atento aos riscos, mas sim defender o espaço atuante através de uma disponibilidade para o jogo: estar presente no ato do agora e em sua relação com a cidade e com tudo que circunda o ator. Neste exercício de jogar com a máscara inteira expressiva na rua, interessa a relação deste corpo com o mundo que o rodeia.

A cidade está em constante movimento, troca sua pele a todo momento e se reorganiza em microcidades de acordo com suas posições geográficas,

domínios institucionais e de classe específicos, que imprimem regras igualmente distintas. Além disso, de um ponto de vista macroscópico e particular, a cidade tece uma narrativa, de acordo com o horário, períodos do dia, dias da semana e meses do ano, compondo uma estrutura convivial e uma rotina. A partir dessas noções, o teatro, a performance ou o elemento cênico se apropria da rua e com ela compõe acontecimentos de ordem poética no âmbito público.

Considerando o aspecto plural das ruas, são também plurais e distintas as fricções desses acontecimentos cênicos, que não se constituem indiferentemente aos usos sociais e culturais da cidade, mas sim junto a eles, inter(agindo) com eles e sobre eles. Dessa forma a cidade é construtora de sentido porque condiciona, através de seus constituintes, um funcionamento específico do dispositivo cênico de acordo com sua cultura urbana. Ela é estruturada e estruturante, pois a arquitetura, as ações dos transeuntes e os discursos institucionais interferem também em seu acontecimento.

Pensando nessa reescritura da ação do ator mascarado e em sua relação com o cidadão que ali transita, o processo de experimentação das possibilidades de jogo deve não somente partir dos princípios metodológicos da máscara expressiva anteriormente citados - capazes de condicionar o corpo à qualidades como precisão de movimento, limpeza gestual, presença cênica e amplitude corporal -, mas também da observação e análise dessa cultura urbana: quem são as pessoas que ali transitam? A senhora que passeia com seu cãozinho; o estudante que sai da escola; o vendedor ambulante e suas mercadorias; o trabalhador que toma um cafezinho depois do almoço; o aposentado que joga xadrez no banco da praça; a pessoa em situação de rua; o catador de lixo. Todos esses personagens compõem o espaço urbano, e são seus corpos e modos de ser sociais que mais tarde serão adaptados à linguagem e corpo da máscara. Essa linguagem se elabora com os elementos presentes na rua, buscando um diálogo da máscara com as diferentes realidades presentes nas cidades, principalmente nos grandes centros.

Nos centros urbanos das grandes cidades, a singularidade do indivíduo perde-se de vista e é arrastada para junto da massa, compondo um coletivo desconexo, que não se entende como tal em meio a tanta informação. As desigualdades sociais e seus reflexos acabam por serem normatizadas e se tornam cenário comum, não sendo atendidas pelo Estado – que tem esta

obrigação – acabando por serem marginalizadas e esquecidas no seio social, como no caso das pessoas em situação de rua. As mazelas de seus corpos já não chocam a quem passa, fazem parte da desintegração social presente no cotidiano da cidade. De fato, essa desintegração é um contraste diante da modernização e homogeneização das cidades, através de projetos urbanísticos que buscam seguir um modelo internacional de cidade com uma imagem próxima das grandes cidades mundiais, porém de realidades sociais cada vez mais díspares, criando uma *gentrificação*⁴⁴ dessas áreas e seu entorno.

Este modelo visa basicamente o turista internacional – e não o habitante local – e exige um certo padrão mundial, um espaço urbano tipo, padronizado. Como já ocorre com os espaços padronizados das cadeias dos grandes hotéis internacionais, ou ainda dos aeroportos, das redes de *fast food*, dos shopping centers, dos parques temáticos ou dos condomínios fechados, que também fazem com que as grandes cidades mundiais se pareçam cada vez mais, como se formassem todas uma única imagem: paisagens urbanas idênticas (BERENSTEIN, 2005, p. 17-18)

Considerando isso, com a máscara na rua, o ator pode coabitar com o fluxo urbano de forma a interferir em suas dinâmicas cotidianas através da inserção do elemento cênico na paisagem urbana. Sua natureza expressiva funciona também como um eixo pelo qual o cidadão/transeunte torna-se espectador, chamando a atenção para contextos sociais já naturalizados, e, portanto, invisíveis na paisagem urbana na qual se insere. Nesse sentido, referindo-se a intervenção como um conjunto de elementos cênicos não previstos no cenário urbano, prefiro utilizar o termo “ocupação” ao de *invasão* - utilizado por André Carreira⁴⁵ - levando em conta que a rua é também um “palco tombado” ao acontecimento cênico e defendendo a ideia que esse espaço pertence também ao artista, que não invade, mas ocupa o espaço que lhe é de direito – embora as restrições às apresentações em espaços públicos sejam cada vez maiores, ocasionadas pelas políticas autoritárias que buscam censurar

⁴⁴ Elitização, expulsão da população mais pobre, termo desenvolvido por Neil Smith no livro intitulado *The new urban frontier, gentrification and the revanchist city*. Londres: Routledge, 1996.

⁴⁵ André Carreira (1960) é um diretor de teatro brasileiro e professor da Universidade do Estado de Santa Catarina. Seu trabalho criativo está centrado na noção de risco físico e na exploração de fronteiras no trabalho do ator. Pesquisa com ênfase no teatro na cidade e também nos procedimentos de atuação na cena contemporânea.

e higienizar o convívio e a liberdade sociais. Além disso, é importante ressaltar a resistência estudantil e dos movimentos sociais diante do avanço do conservadorismo autoritário a partir do ano de 2013. Nessa resistência, a designação *ocupação* se faz presente de forma importante na luta pela garantia da democracia, das liberdades políticas, de gênero, sexuais e de desenvolvimento de um país mais igualitário. Tais ocupações são entendidas como a tomada de um determinado espaço, público ou institucional, como forma garantir a liberdade de suas expressões artísticas e políticas.

Diante do fluxo urbano esse novo corpo torna-se visível e convida a atenção do transeunte por romper com os padrões corporais e temporais do cotidiano, criando uma conjuntura poética inesperada. Possibilitando uma ruptura, um estranhamento que permite a pausa, a interrupção, suspensão do tempo, da respiração e do trajeto seguido pela pessoa que passa, revelando talvez outro olhar sobre o que normalmente não é visto com atenção, em relação aos outros e ao seu entorno.

As máscaras pertencem ao imaginário e ao universo cultural humano desde primórdios de nossa história. As manifestações mascaradas, em diversas sociedades humanas, tiveram – e ainda tem – representações importantes em rituais e manifestações arquetípicas. Através de uma necessidade transcendental em buscar forças da natureza, muitas culturas humanas utilizavam a máscara como elo entre o que é considerado terreno e forças divinas, despersonalizando-se e adquirindo características elementares, de deuses, entidades e animais, que possibilitavam desnudar a camada humana e comportamental do cotidiano, para absorver um certo potencial mágico, como nas *Grandes Dionisíacas*⁴⁶. Assim, o mascaramento é cultivado em diversas etnias como força de expressão entre os indivíduos e valorizada como um dos segmentos da linguagem cênica. Grupos como *Barracão Teatro* (Campinas – SP), *Moitará* (Rio de Janeiro - RJ), *Centro de Pesquisa da Máscara* (São Paulo) e *Máscara EnCena* (Porto Alegre - RS), utilizam e investigam a máscara como possibilidade cênica, além de usá-la como um elemento pedagógico para a formação do ator. Apesar de sua importância étnica e cênica, a máscara - em

⁴⁶ Festas de caráter cultural realizadas na Grécia Antiga que tinham como finalidade o culto a divindade de Dioniso.

especial a inteira expressiva - ainda é pouco investigada nas escolas de formação artística no Brasil.

Quando passei a me dedicar ao trabalho da máscara, após ser arrebatado por sua força expressiva e potencial cênico, percebi que não seria um interesse superficial. A realização da residência artística junto à Cia *Familie Flöz* despertou vontade de vida, de compartilhar, de me aprofundar no trabalho do ator com a máscara. Talvez o local de realização do curso, a *Abbazia di San Giusto*, na cidade de Toscana, tenha influenciado nesse sentimento combustor: um mosteiro historicamente sagrado, antigamente habitado pelos etruscos e romanos. O mosteiro, a dedicação rigorosa ao trabalho e o contato com as pessoas e a natureza possibilitaram a canalização da energia criativa no trabalho com a máscara, seja na sua confecção, atuação ou direção teatral. Esse contato só foi possível pela experiência de formação e imersão proposta pela residência, diferente do que acontece nos cursos acadêmicos, devido a natureza do ensino institucional, onde o estudo se dá de forma mais fragmentada através de diferentes abordagens metodológicas. Digo isso pois o espaço universitário, apresenta uma natureza específica de formação que não comporta experiências de imersão. Em minha interpretação sua proposição é formar, mas acima de tudo, informar ao aluno possíveis caminhos a serem seguidos. Pessoalmente, em minha trajetória na universidade, não tive contato com o trabalho de atuação em máscaras, no qual deposito grande importância para a formação de um ator. Mas acredito no constante diálogo entre essas distintas experiências, como fator fundamental para a formação artística.



Figuras 7 e 8 – Fotos da Abbazia di San Giusto, Toscana – Itália, durante a residência com a Cia *Familie Flöz* em 2014. Crédito do autor.

Ao realizar a residência artística mergulhei nesse universo da máscara, e aos poucos senti meu afastamento da cena teatral de rua, esse ambiente plural de cores, de sons, de gente, onde o contato humano é intenso. Onde fora parar aquele desejo de pôr-se em meio ao incessante fluxo das ruas, de compor um diálogo poético com a pulsante vida que dela emana? De entranhar-se em seu movimento particular, sua cultura e modos de ser?

Permanecia.

Porém o desejo de estar na rua e o encanto com a máscara puseram-me em um espaço de inúmeras dúvidas em relação ao campo de minha investigação. Sobre o que me debruçar e como fazê-lo? Se parto para a criação cênica com as máscaras expressivas inteiras na rua, meu foco se direciona à encenação e montagem de um espetáculo na rua. Por outro lado, é necessário conhecer este terreno antes de iniciar o plantio. Conhecer, aqui, implica em pesquisar e analisar o jogo da máscara na rua por meio do trabalho do ator: seu funcionamento em relação ao movimento urbano e o uso de seus princípios técnicos e expressivos como motores desta linguagem. É neste “arar a terra” que encontra-se o jogo do ator com a máscara na rua, e também a unidade central desta investigação, que tem como um de seus desafios a interação com o público e com o meio a partir de ações e reações corpóreas ligadas a distintos estados musculares.

No decorrer das práticas e experimentações juntamente ao grupo *Máscara EnCena*, desde 2014, foram realizadas algumas intervenções e ações cênicas com as máscaras na rua. Uma das primeiras saídas em conjunto foi feita no ano de 2015 na rua dos Andradas, região central de Porto Alegre, em pleno horário comercial. Estávamos ensaiando a performance intitulada *Exposição*, com direção de Liane Venturella, no Centro Cultural CEEE Erico Veríssimo⁴⁷, com o objetivo de pôr as máscaras em relação umas com as outras, em um ambiente de exposição artística. Tais figuras apresentavam-se como um homem perdido recém-chegado do interior, uma mulher vaidosa, curiosa em tocar nas

⁴⁷ Centro Cultural localizado no Centro Histórico de Porto Alegre, a serviço de diversas expressões artísticas.

obras de arte e tirar *selfies* na exposição, um faxineiro que escutava música alta, e um vendedor de flores. Dessas máscaras, escolhemos para sair às ruas as máscaras do faxineiro, da mulher e do homem interiorano, chamados aqui respectivamente pelos nomes *Jocy*, *Cláudia* e *João*. Assim que saímos do Centro Cultural, várias pessoas se colocaram a observar aqueles corpos estranhos ao cotidiano da cidade, a fotografar, interagir com eles. Dois idosos em situação de rua – um deles cego – com uma placa de papelão escrita “Nos ajude”, estavam sentados em frente ao Centro Cultural tocando pandeiro e gaita de boca. Assim que me aproximei deles, percebi outras pessoas da rua os olhando e parando ao seu redor. Permaneci alguns minutos ali, do lado deles, e a presença da máscara chamava atenção àqueles corpos invisíveis ao olhar dos transeuntes. Cumprimento os dois senhores e decido caminhar pela rua das Andradas rumo à Casa de Cultura Mário Quintana. Neste trajeto, várias pessoas acenam, pedem para tirar fotos, outras se afastam com medo. Logo, a sensação que tive era de ser “engolido”, tragado pelo fluxo incessante da rua. Uma sensação frustrante no primeiro momento ao perceber que aquele objeto no qual dedicamos tanta valorização cênica, simbólica, expressiva e pedagógica perdia sua força na medida em que tentávamos resgatar sua expressividade sem qualquer lógica com o trabalho pré-expressivo que vínhamos desenvolvendo, como através de gestos de acenar e posar para fotos. Porém houve também momentos preciosos, em que pessoas interromperam seu fluxo e permitiram a abertura de uma brecha no tempo, parando seu trajeto e acompanhando a relação da máscara no ambiente e também buscando uma relação sensível com a máscara, sem o uso da palavra.

Foi na rua, através da horizontalidade com o público, que tive também contato com um teatro popular que permitia uma comunicação direta, onde o espectador pode intervir a partir de uma relação de empatia com os personagens da trama. Como quando em uma cena de oração do espetáculo *Meu Barraco, Minha Vida* no qual os personagens bufões oravam em frente a livraria evangélica *Paulinas* rogando por um lar, uma pessoa em situação de rua chamado Luciano nos deu as mãos, e chorando, rezou conosco. As respostas entusiásticas dos espectadores teciam um manto coletivo, onde cada espectador era também um ator/atriz, interferindo de forma direta ou indireta nas cenas do

espetáculo na rua. Refiro-me a rua como o espaço público dos transeuntes, tais como praças, parques e a própria rua, espaço do encontro, como diz Olivier Mogin⁴⁸:

Graças a praça pública, o espaço urbano permite o encontro, até mesmo o confronto, entre a cultura popular e a cultura erudita. (...) A cidade não cede lugar, portanto, a uma oposição entre o sujeito e o individual, desfrutador de uma experiência corporal sempre reinventada, e uma ação pública organizada; ela gera pelo contrário, uma experiência que entrelaça o individual e o coletivo, ela se coloca, ela própria, em cena, deitando palcos na praça. A cênica urbana tece o vínculo entre um privado e um público que nunca estão inteiramente separados. (MONGIN, 2009. p. 36-37)

Na rua, vi pessoas com brilho nos olhos e querendo participar da cena, criando soluções possíveis para os enredos em que *Paulo*, personagem de *A Serpentina* se indispôs com a esposa *Guida* após se relacionar com a própria cunhada *Lígia*. A rua é o espaço do público. É cheia de vida e cores. Nela foi possível relacionar-se com o público e sua cultura própria por meio do jogo do ator, que tinha nas referidas experiências, a palavra como um dos elementos principais da composição narrativa e interativa dos espetáculos, diferente da relação que desenvolvemos com o uso da máscara inteira.

Através dessas experiências, relaciono aqui alguns aspectos importantes no teatro de rua com a experimentação através das máscaras, como popularidade, temporalidade e espacialidade presentes de forma específica no fazer teatral da rua, e que condicionam as formas de atuação e recepção da cena. Tais aspectos, são acessados de forma diferente com o trabalho da máscara expressiva inteira. A forma de comunicação não verbal e o condicionamento corporal com menos movimentos, alteram a maneira de interagir e integrar-se ao espaço da rua. A popularidade das relações ator/espectador é agora dimensionada à natureza do gesto, que por ser um movimento ou ação de tipo mais objetivo e específico, altera também seu ritmo, sua relação com o espaço e o tempo da rua: este espaço de diferentes ritmos, e

⁴⁸ Olivier Mongin (1951) é um importante escritor, ensaísta e editor francês, nascido em Paris em 1951. Foi editor da revista *Espirit* de 1988 a dezembro de 2012.

que apresenta – principalmente nos grandes centros urbanos – um intenso movimento de transeuntes, veículos, comércio, os quais denomina-se fluxo.

Em meio aos fluxos urbanos da cidade de Porto Alegre – principalmente de sua região central – há uma aceleração do tempo devido a natureza transitória dos transeuntes, que como a própria designação nomeia, estão de passagem. Esse aspecto, da temporalidade aliado à natureza de sua espacialidade, geralmente condiciona uma estruturação específica em cenas teatrais de rua tradicionais, fechando uma delimitação cênica conhecida como *roda*, por onde desenrola-se o acontecimento teatral. Recursos cômicos, *gags*, acrobacias, arranjos musicais e coreografias são comumente utilizados na cena de rua como forma de rasgar e interromper com a temporalidade e modos de usos sociais estabelecidos. Neste trabalho a máscara representa uma ruptura desta temporalidade, através do contraste de suas qualidades corporais, econômicas e não verbais, reforçando este aspecto de urgência presente nos grandes centros, ao passo que propõe uma outra possibilidade de atuar.

Assim, como no teatro tradicional de palco italiano, a possibilidade de condensação do tempo é grande através da máscara, que torna cada respiração e transposição das paixões humanas em corporalidade⁴⁹, uma parte importante para o entendimento e jogo cênico. A singularidade do jogo de atuação a partir da máscara encontra-se em como estes aspectos dialogam com o ambiente da rua, agora não mais por meio da palavra, mas através de ações deste *corpomáscara*. Tais ações, por não estarem associadas a uma montagem teatral, por meio do qual o espectador acompanha o desenvolvimento de uma narrativa ficcional, apresentam uma natureza fluída, itinerante e efêmera. Assim, a espacialidade da rua dialoga constantemente com estes corpos em ação, construindo sentidos e sendo construído mutuamente.

Da mesma forma que no teatro de rua e em alguns estilos teatrais, a *triangulação* - termo utilizado para referir-se ao comentário ator-espectador – serve para compartilhar com o público ações importantes para seu entendimento, quase como uma brecha no tempo dos acontecimentos, como a

⁴⁹ Para Victoria Perez - professora da Universidade de Zaragoza (Espanha) – a ideia de *corporalidade* representa um corpo disposto para a relação, que se dispõe a articular-se com os outros e o mundo, estabelecendo uma relação de ver e ser visto.

contar-lhes um segredo. Este princípio, comumente utilizado na cena teatral de rua, e também usado em diferentes estilos teatrais, como o *Palhaço* – também conhecido como *Clown* -, *Bufão*, entre outros, é visto aqui quase como uma das chaves características do trabalho com a máscara, que através do treinamento e aperfeiçoamento de um vocabulário específico, busca tornar orgânico ao corpo, princípios como o *foco*, *interesse*, *ação*, *reação* e *triangulação*. No meu entendimento, trabalhar com a máscara é primeiramente buscar o jogo através da expressividade criativa, para então ir em busca da organização de um vocabulário corporal, através da compreensão de tais princípios, para o uso adequado de suas potencialidades expressivas, como a presença cênica e precisão das ações. A máscara respira, pensa, sente através do corpo. Compreender o funcionamento de uma máscara é compreender outro idioma.

A máscara inteira expressiva, por não fazer uso da palavra falada, ressaltaria outras potenciais possibilidades cênicas, conforme já mencionado anteriormente. Jacques Lecoq considera a máscara expressiva do tipo inteira como um instrumento pedagógico pré-expressivo, ou seja, anterior à cena, para o treinamento de atuação. Já a Cia *Familie Flöz*, além de utilizá-la como ferramenta pedagógica de atuação, também a considera um elemento constituinte da cena.

A experiência com o trabalho da máscara em sala de ensaio é distinta daquele que acontece na rua. Porém onde se encontram as distâncias e as equivalências desse trabalho? Pensando nessa questão, arrisco afirmar aqui que o trabalho da *pré-expressividade* é a base para o fortalecimento do saber prático do ator e criação de uma presença capaz de ativar um corpo inteiro pensante, seja em sala ou na rua. Nesta investigação, o treinamento *pré-expressivo* acontece junto ao grupo *Máscara EnCena*.

A noção de *pré-expressividade*, é primeiramente utilizada por Eugênio Barba⁵⁰ em seu grupo *Odin Theatre*, que através de um treinamento – em suas diferentes etapas ao longo de sua trajetória – busca a organização e trabalho de princípios para o trabalho do ator. Tal treinamento *pré-expressivo* passou por

⁵⁰ Eugênio Barba (1936) é um autor italiano, pesquisador e diretor de teatro. Fundador e diretor do Odin Teather, criador do conceito da Antropologia Teatral, e da ISTA (International School of Theatre Anthropology).

distintas fases, mas seu propósito permanece: ultrapassar os limites cotidianos do próprio corpo, tomando consciência dos princípios que o regem em ação. Para Renato Ferracini⁵¹ (2003. P.87) *pré-expressividade* é "o nível onde o ator produz, e principalmente, trabalha todos os elementos técnicos e vitais de suas ações físicas e vocais...", ou seja, é o nível de organização anterior à expressão da personagem, sendo então fundamental ao trabalho de ator, sendo com máscara ou não.

Entendendo o conceito de *pré-expressividade* como um meio que utiliza determinados procedimentos técnicos com o objetivo de desenvolver, alcançar e exercitar a expressividade cênica, identifiquei relações comuns entre distintas abordagens pedagógicas até então vivenciadas em meu trabalho de ator, como o trabalho com as energias *Buoancy*, *Radiancy* e *Potency*, de Arthur Lessac, que condicionam às ações corporais qualidades energéticas de flutuação, irradiação e potência muscular – trabalhadas em processos de criação cênica com Irion Nolasco e em experiência artístico-pedagógica com Liane Venturella – e o desenvolvimento do jogo da máscara expressiva a partir dos princípios do *foco*, *interesse*, *ação*, *reação* e *triangulação*, e a conscientização de ações físicas com as qualidades corporais de peso, leveza, retração e expansão, a partir da experiência formativa com Tiche. Ambas abordagens fazem parte de meu entendimento do jogo do ator com a máscara. Seus procedimentos abordagens aproximam-se e dialogam entre si, pela manipulação das tonicidades musculares e estados energéticos, com a finalidade de organizar outras possibilidades de uso do corpo em jogo de cena. É através desse trabalho *pré-expressivo* que o ator desenvolve a economia, eficácia, precisão de seus gestos, presença cênica e os meios para alcançar a excelência de seu jogo com a máscara em cena, capaz de estimular a imaginação do espectador. Tais princípios, aqui utilizados no trabalho com a máscara expressiva do tipo inteira, serão abordados mais substancialmente logo a seguir.

⁵¹ É ator-pesquisador e atualmente Coordenador do LUME - Núcleo interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP onde atua teórica/praticamente em todas as linhas de pesquisa do núcleo desde o ano de 1993.

1.3 Retornar para prosseguir

O que é uma máscara e qual sua localização na história da humanidade, das artes, do teatro? Por quê falar de máscara e o que falar de máscaras? Sua existência remete a tantos rizomas, e são esses tão extensos que não caberia abordá-los aqui de forma superficial, visto a complexidade e importância que possuem no desenvolvimento artístico e cultural de nossa história humana, desde a evolução do *homo sapiens*⁵² e na criação de ferramentas⁵³, até o desenvolvimento de diferentes culturas e suas manifestações artísticas e rituais no Oriente e Ocidente, e também suas funções como ornamento de decoração – desde o início das civilizações à contemporaneidade. Escolho abordar aqui os aspectos do objeto do qual me encantei e escolhi como instrumento de pesquisa e trabalho artístico: a máscara expressiva do tipo inteira.

A você que possui familiaridade com o trabalho e estudo em teatro, ou mesmo do uso da máscara nas artes da cena, e que me acompanha nesta viagem aqui vestida de palavra, pode parecer estranho abordar o uso da máscara expressiva inteira na rua sem antes fazer qualquer tipo de referência a outras manifestações artísticas que utilizaram ou ainda utilizam a máscara na rua, como as máscaras da *Commedia dell'Arte*, em sua origem popular, visto sua proximidade com a cultura popular e urbana da rua. Isso se deve, pelo fato de não ter tido contato com outras experiências que utilizavam a máscara na rua, a não ser as montagens já relatadas anteriormente, onde reconheço elementos do mascaramento do ator. Tive sim breves contatos com a *Commedia* após meu interesse em investir nessa pesquisa. Dizendo isso, opto por partir de registros que se remetem às minhas experiências vividas, não excluindo outras importantes conexões e referências ao que aqui proponho abordar como âmago desta pesquisa. Convido a você, que aqui se dedica a seguir este diálogo

⁵² A espécie *Homo sapiens*, à qual pertencemos, está classificada na ordem primata e na família Hominidae. Estima-se que essa importante espécie surgiu há cerca de 300.000 anos. Em seu desenvolvimento, o mascaramento esteve presente principalmente em rituais de caça de algumas sociedades, onde vestindo a pele de animais e artefatos de madeira, podiam camuflar-se e até mesmo invocar forças da natureza.

⁵³ Tal capacidade de manipulação desenvolveu também nosso pensamento, que segundo diversos antropólogos, arqueólogos e cientistas que se dedicaram ao estudo da evolução da espécie humana, só foi possível a partir do momento que o indivíduo – que antes usava suas mãos e braços para subir em árvores – torna-se bípede e é capaz de manipular o objeto em suas mãos, e assim desenvolver ferramentas e atribuir outros sentidos e funções àquilo que antes era imutável.

comigo, a se permitir mergulhar nestas palavras como o reflexo de uma memória, ainda em formação.

Quando se fala em “expressiva” – palavra derivada de “expressão” - fala-se de algo que tem capacidade de expressar, de comunicar, de dar ênfase a algo. É uma elocução de algum pensamento, sentido ou condição emocional por meio de uma fisicalidade ou sonoridade. Geralmente usamos esta palavra para designar algo bem definido ou que possui um excesso de entonação ou de qualquer característica, como por exemplo na frase: “Sua presença teve expressiva importância em nossa reunião.” Quando falamos em máscaras, a palavra *expressiva* pode referir-se a esse tipo de afirmação, que denota importância ou excesso, mas também se refere a um gênero de máscaras: as Máscaras Expressivas. Dentre tais máscaras encontram-se aquelas que possuem inclinações de caráter impressas em sua confecção, capazes de expressar determinados estados emocionais ou de ânimo. Por sua vez, são máscaras de aparências mais elaboradas, podendo ser máscaras inteiras ou meia máscara. As máscaras inteiras – exceto algumas como as da *Tragédia Grega*, com aberturas na boca que funcionavam como megafone para ampliação da voz – a priori não são feitas para o uso da voz falada. São máscaras conhecidas por conduzir um jogo de movimentos meticulosos e objetivos, onde a palavra esteja diluída na ação da personagem, carregada ou movida por uma intenção. As meias máscaras expressivas, possuem as mesmas características de acentuar determinada inclinação de caráter e estados emocionais por meio de seus traços impressos em sua face, com a ressalva de possuírem aberturas na região da boca para o uso da fala, o que possibilita a realização de um jogo de atuação corporalmente mais ampliado, de acordo com seus volumes, formas e traços.

Pertencem também a este grupo denominado Máscaras Expressivas, as máscaras da *Tragédia Grega*, *Commedia dell’Arte*, do Teatro Nô japonês, máscaras balinesas, *Larvárias* e outros tipos de mascaramento presentes em variadas danças populares em diversas culturas. Qualquer máscara possui certa expressividade. Até mesmo as denominadas *máscaras neutras* não são exatamente isentas de expressão. Existem nelas traços alinhados à serenidade, plenitude e características próximas à neutralidade. Mas fica difícil, diria até

impossível, garantir que não existam em seus traços, expressões. Há ali o mínimo de expressão humana.

Falando em *máscara neutra*, cabe reforçar que, mesmo não fazendo parte do eixo de investigação deste trabalho, o treinamento de atuação realizado com este tipo de máscara faz parte dos procedimentos metodológicos do grupo *Máscara EnCena* para encontrar o jogo com as denominadas inteiras expressivas. Através dessa máscara, e principalmente por meio das conduções de Fábio Cuelli, Liane Venturella e Tiche Vianna, os mecanismos de ação e logo os princípios de atuação com a máscara se tornam mais evidentes ao corpo do ator. Assim, partimos da neutralidade para encontrar os impulsos motores da ação.

Caro leitor ou leitora deste trabalho, que por estas linhas me acompanham. Peço licença para aqui contextualizar um pouco - mas bem pouco mesmo – sobre a origem e estudo da *máscara neutra*, anteriormente referida, para que possamos juntos e juntas reconstruir e percorrer esta linha histórica que nos traz ao presente estudo. Caso não haja interesse, de sua parte, neste assunto, convido a você pular os próximos dois parágrafos e seguir nosso diálogo sobre as máscaras expressivas.

Foi em meados do século XX que a máscara neutra – neste período chamada de máscara nobre – é desenvolvida e utilizada como um instrumento pedagógico no trabalho do ator, por meio do professor, diretor e dramaturgo francês Jacques Copeau, juntamente com a atriz francesa Suzanne Bing - fundadores da *Escola do Vieux-Colombier*, de 1920 a 1924, em Paris. É nessa escola que tais artistas e pedagogos desenvolvem suas práticas didáticas a partir do corpo e da máscara. Segundo Bing e Copeau, a máscara revela, e não esconde o corpo. Através do rosto coberto pela máscara, todo corpo torna-se mais visível e seus movimentos e gestos excessivos saltam aos olhos. A partir dessa observação, após um exercício com máscaras, é desenvolvida esta pedagogia de treinar o corpo para agir quando for necessário, ao ponto de encontrar a real necessidade de ação física e vocal também na cena, partindo da mobilidade mínima e do silêncio das máscaras neutras até as dramatizações em coro, com e sem o texto. A máscara, na pedagogia do *Vieux-Colombier*, não

era um fim em si mesmo, mas sim um instrumento que permitia o ator/atriz conhecer seu próprio corpo e suas possibilidades expressivas.

A partir de Copeau o olhar pedagógico sobre a máscara se expande, e ganha a atenção de Jacques Lecoq, que via no esporte e no teatro a possibilidade poética do gesto e do movimento. Lecoq teve contato com a máscara nobre e práticas pedagógicas oriundas do Vieux-Colombier através de Jean Dasté, seu professor e ex-aluno de Copeau. Esse contato encontrou eco no desejo que pulsava em Lecoq: desvendar o gesto e o movimento, de encontrar outras possibilidades da linguagem, que devolvessem outro sentido ao corpo e à palavra, utilizados no trabalho cênico. Foi em busca desse sentido que Lecoq foi para Itália e trabalhou no Teatro Universitário de Pádua, onde descobriu a *Commedia dell'Arte* e também conheceu Amleto Sartori⁵⁴, que apresentou suas máscaras à Lecoq. A partir de então os estudos do escultor Sartori, sobre o resgate da arte *mascherari* em couro, alinhavam-se aos objetivos de Lecoq: compartilhar uma pedagogia de teatro através do estudo do gesto, onde o jogo físico do ator é mais importante, e a máscara um importante instrumento de revelação. Foi o que ele fez ao retornar à Paris, levando consigo as descobertas a respeito da comédia italiana, tragédia grega e seu coro e também máscaras de couro da *Commedia dell'Arte* confeccionadas por Sartori, o que permitiu com que fossem conhecidas também na França. As tais máscaras em couro, antes chamadas de nobres, são nomeadas de *máscaras neutras* por Lecoq. Com tudo isso e seu desejo de compartilhar suas descobertas, Lecoq funda sua Escola em 1956 - ainda hoje uma das principais referências no estudo da máscara e outros territórios teatrais como o *Bufão*, *Melodrama*, *Tragédia* e *Clown*.

⁵⁴ Amleto Sartori (1915 — 1962) foi um grande artesão italiano especializado na construção de máscaras. Tornou-se importante referência por resgatar a arte *mascherari* de confecção das tradicionais máscaras da *Commedia dell'Arte*, após a Segunda Guerra. Seu filho Donato Sartori (1939 – 2016) deu continuidade ao seu legado tornando-se um dos maiores escultores e mascareiros do mundo. Desenvolveu pesquisas sobre artes gráficas e mascaramento corporal e urbano, tendo sua obra exposta nos principais Museus de Arte Moderna de Veneza, Nova Iorque, Tóquio, Cidade do México e Paris. Fundou o Centro Maschere e Strutture Gestuali (1979) e o Museu Internacional da Máscara Amleto e Donato Sartori em Abano Terme Pádua Itália (2005).

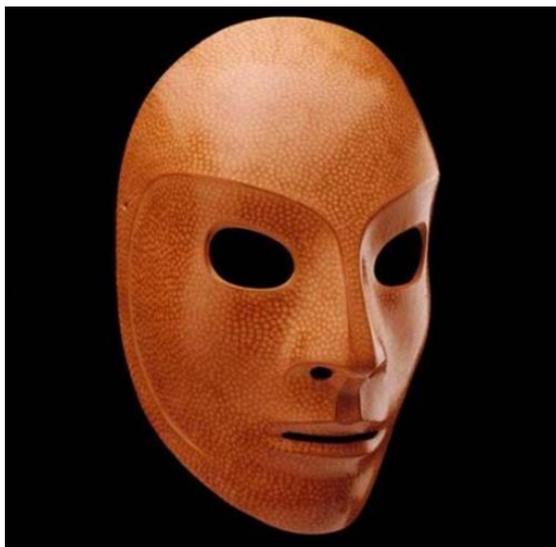


Figura 9 - Máscara Neutra de Donato Sartori

Voltando ao assunto das máscaras expressivas, destaco os principais aspectos das máscaras que conheci em 2014. Meus estudos neste tipo de máscara tiveram início através da residência artística com a Cia Famille Flöz. Não estudei na *Escola Internacional de Teatro de Jacques Lecoq*, mas o legado de suas pesquisas está muito presente na formação artística e pedagógica da *Famille Floz*. Consultando o livro de Lecoq, *O Corpo Poético*, também encontro relações com a formação artística que tenho buscado a partir de então, em diferentes pedagogias como com Liane Venturella, Tiche Vianna e Inês Marocco, minha orientadora nesta pesquisa e que estudou diretamente com Lecoq.

As máscaras utilizadas por Lecoq e em sua escola, são máscaras confeccionadas pelos Sartori. Suas expressões apresentam-se mais sulcadas, com linhas expressivas que se destacam sobre o objeto, como se anunciassem a materialidade de papel ou de couro na qual são feitas. Esse aspecto – no caso das máscaras *sartorianas* – dialogam com sua função: trabalhar a expressividade do corpo antes da cena. São, portanto, máscaras didáticas ou pré-expressivas, e suas linhas lembram isso. Servem para acentuar e não deixar dúvidas, ao ator/atriz que a porta, de suas inclinações expressivas, ou seja, os estados essenciais que apresentam.

Já as máscaras que conheci junto com a Cia *Famille Flöz* possuem linhas mais arredondadas, como se entre uma linha e outra houvesse preenchimento

de “carne”. E é exatamente essa a intenção de sua confecção: proporcionar uma anatomia mais próxima da humana, possível a partir de suas expressões. No entanto não se apresentam como máscaras de expressões realistas, com as devidas dimensões do rosto humano. Sua natureza extrapola o real, dimensionando a forma humana a outras possibilidades de existir, por vezes próximas a uma caricatura do real, com partes mais protuberantes e salientes do rosto.

Aqui no Brasil, desde a volta desta residência, segui pesquisando o uso desta máscara junto ao *Máscara EnCena* e parceiros do grupo. Mas era preciso confeccioná-las. E para isso acontecer é necessário dedicação, disciplina e muita paciência em aprender a arte de manufaturar uma boa máscara. Para nossa sorte, Fábio vinha e vem se dedicando a esta tarefa, à este olhar minucioso em dar forma humana e viva à matéria. Tinha realizado o curso de confecção de máscaras com Thomas Rascher⁵⁵, na Itália e mais recentemente com Alfredo Iriarte⁵⁶ em São Paulo. Segue se especializando neste árduo e complexo trabalho de confeccionar uma vida em papel ou couro. Graças à sua orientação, fizemos nossas primeiras máscaras.

A forma de confecção é extremamente artesanal, e vem se aperfeiçoando com o tempo. Mas basicamente os procedimentos que aqui interessam, dizem respeito à formação das expressões da máscara na qual me refiro nesta pesquisa, que já desenham suas próprias identidades. Fábio, segundo a orientação de seus mestres, nos orienta a primeiramente encontrar os ossos desses rostos no amontoado ainda disforme de argila. Principalmente o osso frontal (localizado na região da testa), ossos zigomáticos (referentes a região das têmporas do rosto, logo abaixo dos olhos), osso nasal e ossatura da mandíbula.

⁵⁵ Thomas Rascher estudou na Universidade das Artes de Folkwang em Essen. É professor da Faculdade de Artes Folkwang, ator e construtor de máscaras para diversos grupos de teatro, dentre eles o Familie Flöz.

⁵⁶ Alfredo Iriarte é ator, diretor, artista plástico e mascareiro. É integrante do Grupo Catalinas Sur desde 1986. É uma referência mundial na confecção de máscaras, algumas das quais são utilizadas em cursos de diversas escolas e universidades, como a Universidad de Los Andes de Bogotá (Colombia); DUOC UC de Viña del mar (Chile); Unitec Institute of Technology en Auckland (New Zealand); Faculty of Education - University of Cambridge (Inglaterra); Universidad Carlos III de Madrid (España); University Theatre Department de Cheongju (Korea); na Columbia College - Chicago EUA.; Instituto de Cultura Puertorriqueña (Puerto Rico); Pig Iron escuela y compañía - Philadelphia EUA.; Compañía Turbulences (Paris); Cía. La Sensible, (Paris) e Cabuia Escuela (Argentina). Integra desde 2014 o projeto Pampa - Compañía Turbulences (Paris).

A partir da localização e construção desses ossos, partimos para o preenchimento da carne ao redor desses pontos – feito com argila -, nas medidas proporções desejadas; a sobreposição da pele nas regiões em que ela se destaca, como nas pálpebras dos olhos e enfim... o trabalho de modelar as expressões, para depois partir às etapas de criar o negativo em gesso sobre a argila, realizar a *papietagem*⁵⁷ e acabamentos com massa corrida ou automotiva, pintura, peruca e finalizações.

É importante destacar que os acabamentos dados na construção da máscara têm por finalidade cobrir toda a cabeça de quem a porta, não somente o rosto, mas as orelhas, cabelo, ossos da mandíbula e qualquer outra parte que possa denunciar a face humana sob a máscara. Isso porque a intenção – assim como no *Familie Flöz* e ao contrário das máscaras *sartorianas* – é levá-las à cena. Além disso, é necessário ressaltar que os traços das máscaras aqui construídas diferem das confeccionadas por Sartori e também das utilizadas pela companhia alemã, assim como seu entendimento enquanto linguagem de atuação cênica.

É claro que apresento rapidamente, e de forma simples, as etapas deste trabalho, como se fosse uma coisa fácil. O engenho de estudo e confecção da máscara leva semanas, as vezes meses, até o seu término. Ao todo, até este momento do mês de maio do ano de 2018, foram construídas quatorze máscaras expressivas inteiras e duas meias máscaras da *Commedia dell'Arte* em couro, além de algumas *larvárias* e outras máscaras *neutras*. Destas inteiras expressivas, nove pertencem a uma “família” próxima, e as demais a outra. Chamamos de famílias, grupos de máscaras com linhas expressivas próximas – referente ao modelo em que se enquadram ou se aproximam, definido por características ósseas, da abertura dos orifícios dos olhos, na pintura e formatos do rosto. Essas famílias são agrupadas com a intenção de provocar um jogo mais potente entre elas, sem causar a sensação de dois seres pertencentes a mundos distintos presentes no mesmo espaço.

⁵⁷ Papietagem ou papelagem é uma técnica manual, feita com papéis rasgados umedecidos em água e cola, para a realização de diversos trabalhos artesanais, como na confecção de máscaras para o teatro.

Suas características físicas influenciam também na qualidade das ações durante o jogo de atuação, como a abertura dos orifícios dos olhos: quanto menor for a abertura, maior será a limitação de visão do ator, determinando a qualidade de movimento a ser realizada. Além disso, as linhas expressivas de cada máscara oferecem pistas para uma possível corporeidade. É necessário observar que tais linhas não determinam o que um corpo será como organismo vivo e como ele atuará no espaço onde se encontra, mas indicam possibilidades e tendências comportamentais, que são interessantes – a priori – de serem exploradas pelo ator, mesmo que o objetivo seja trabalhar o oposto indicado pela máscara. Assim, reconhecer uma máscara é explorá-la com todo seu corpo, seguindo os impulsos que ela nos propõe. É como imaginar um rosto rabugento, apático, triste, malicioso e ver como essas expressões influenciam nossa corporeidade. O inverso também é válido: trabalhar o oposto do que é indicado pelas expressões, ou seja, a *contramáscara*.

Neste exercício de trabalhar a *contramáscara*, uma máscara que possui em suas expressões, linhas angulares que apontam para baixo – tanto na região dos olhos, boca e têmporas faciais – possibilita, a quem a observa, uma leitura de estados de ânimo próximos a tristeza, calma, angustia ou apatia, dependendo do caráter de tais linhas juntamente à expressividade dada pelo ator. Ao escolher uma máscara com características expressivas bem definidas, o ator ou atriz que a porta, geralmente utiliza em seu jogo de atuação, registros corporais que melhor se encaixam nas linhas expressivas daquela máscara. Ou seja, no caso do exemplo citado, a corporeidade a ser explorada seria de uma pessoa com estados de ânimo próximos aos da máscara, sendo possível percebê-los por meio de seus usos corporais. O trabalho de *contramáscara*, por sua vez, ocorre quando a pessoa portadora da máscara utiliza registros corporais de atuação não necessariamente alinhados com as expressões desta máscara, criando assim uma oposição entre linhas expressivas da máscara e linhas expressivas do corpo em jogo. Um exemplo neste caso, seria o da máscara com linhas angulares para baixo em estado de tristeza, apresentar em seu jogo de atuação qualidades corporais de alguém ágil, alegre ou até mesmo autoritário. Esse trabalho amplia as possibilidades de jogo, exercitando outras qualidades corporais para uma mesma máscara.

Cabe reforçar que cada detalhe expressivo impresso em sua confecção é importante na máscara e em sua transcrição corporal, posteriormente realizada pelo trabalho do ator. É este rastro impresso na máscara, e por meio dela, que dá os pontos de referência para o ator desenvolver o corpo e a lógica da personagem, seja seguindo ou contrariando suas linhas expressivas.



Figuras 10 e 11 – Fotos de máscaras expressivas inteiras utilizadas por Jacques Lecoq. Crédito: A Arte Mágica, p. 326 e 330.



Figura 12 - Etapa de finalização da expressão em argila. Foto: Máscara EnCena



Figura 13 - Máscara após receber massa corrida sobre *papietagem*.



Figura 14 - Máscaras Expressivas (Família 1) confeccionadas utilizadas no espetáculo *Imobilizados*, com direção de Liane Venturella. Foto: Claudio Etges



Figura 15 - Máscara expressiva realista (Família 2) confeccionada por Fábio Cuelli, com orientação de Alfredo Iriarte. Foto: *Mascara EnCena*



Figura 16 - Máscaras Expressivas confeccionadas por Donato Sartori.



Figura 17 - Máscaras Expressivas da Cia Familie Flöz – Foto do espetáculo *Infinita* (2006). Crédito: Cia.Familie Flöz. Disponível em <http://www.floez.net>

A primeira máscara que aqui escolho apresentar é chamada de *Thelmo*⁵⁸. Esta máscara pertence ao espetáculo *Imobilizados*, do *Máscara EnCena*, e suas características físicas foram construídas a partir do volume de suas bochechas e das expressões franzidas de seu rosto, com linhas concêntricas que davam a impressão de alguém acima do peso e mau humorado. Seu corpo ganhou proporções avantajadas, a partir de uma armação interna elaborada em seu figurino. Em suas calças, um grande bolso interno feito para guardar remédios, papel higiênico e qualquer outra coisa que possa levar consigo. Estas características pertencem ao que aqui chamo de *corpo-máscara*, que é essa unidade entre a máscara e seus aspectos físicos e comportamentais, ou seja, a identidade singular deste corpo em ação.

⁵⁸ Temos este costume de nomear cada máscara na medida que vamos descobrindo e criando seus corpos e modos de ser. Mesmo sendo uma brincadeira, é também uma forma de as identificar sem precisar se referir à suas características físicas.



Figura 18 - *Thelmo* em uma saída pelas ruas do Centro Histórico em Porto Alegre. Crédito: Mateus Coppe

A expressão desse caráter presente neste *corpo-máscara* se dá por meio do reconhecimento de suas características físicas. Da mesma forma que em sua confecção, é necessário observá-la com afinco, a fim de identificar suas expressões e possibilidades corporais. Nesse estudo, o ator parte para a experimentação de pontos de apoio no corpo, diferentes combinações e intensidades de qualidades musculares que darão organicidade ao corpo imaginado pelo ator. No caso de *Thelmo* partimos para uma criação conjunta, com a primorosa direção de Liane Venturella, já que se tratava de uma montagem cênica. Fui experimentando aquele corpo que imaginava e também partindo para as indicações da direção sobre suas posturas e modos de ser, ao mesmo tempo que exercitava seu jogo em ação.

1.4 O entendimento de uma técnica em jogo

Ao longo deste curto – e intenso – trajeto de estudos e práticas teatrais, onde encontrei a máscara e tantas outras boas surpresas no caminho, foram realizadas muitas aproximações de técnicas de treinamento para a atuação em

distintas linguagens, gêneros e estilos. A partir dessas experiências - dentro e fora do ensino acadêmico – vou montando minha bagagem. Não só a técnica enquanto ferramenta pedagógica, mas as experiências artísticas, e entre essas, principalmente as que de alguma forma me desestabilizaram como ator, que mexeram em minhas dificuldades, meu ego, meu julgamento.

Confesso que nem gosto da denominação “técnica”, por um ranço sem importância dado àquilo que é visto como forma, como ferramenta formal de atingir certa excelência, e muitas vezes também como um fim em si mesmo: a técnica pela técnica, ou pelo virtuosismo de sua utilização. Embora este certo ranço exista, não posso negar que tudo é técnica. A forma como me sento, como escrevo, como ando, falo, e também como atuo com a máscara. Tudo que escrevi até agora está imbuído de técnica, mas peço a licença à você que me acompanha, para destacar alguns princípios de técnicas importantes no meu entendimento e trabalho com as máscaras expressivas. Tais princípios não são partes mecânicas do *corpo-máscara* enquanto unidade criativa e viva, mas sim componentes desta organicidade expressiva. Acima de tudo, são meios utilizados para se aproximar o máximo possível dos impulsos motores de cada ação, sem necessariamente buscar a verossimilhança ao corpo humano cotidiano, mas sim a organicidade e presença deste corpo. Espero que as próximas palavras sejam capazes de imprimir esta unidade entre técnica e jogo de atuação, e talvez, evidenciar esta unificação entre os procedimentos técnicos e o trabalho de atuação com a máscara expressiva.

Serei breve, pois ainda há muito assunto a ser desenvolvido.

Os princípios técnicos desenvolvidos nesta pesquisa partem da experiência artístico-pedagógica conduzida por Irion Nolasco durante o trabalho na Satori Associação Teatral, de 2008 a 2013. Neste período, tive o primeiro contato com a abordagem de Arthur Lessac referente ao uso das energias corporais (*buoyancy, potency e radiancy*) para o desenvolvimento da qualidade da performance humana na cena e fora dela. Esta abordagem foi investigada por Irion e pela pesquisadora Maria Lúcia Raymundo⁵⁹, desde a década de 80, a

⁵⁹ Maria Lúcia (? - 2008) foi atriz e professora do Departamento de Arte Dramática da UFRGS. Fez sua formação nesta mesma universidade e também em outros países como Estados Unidos, França e Argentina.

partir de um curso realizado com Lessac e seus colaboradores no *Lessac Summer Intensive Workshop*, na Universidade DePauw, em Greencastle, Indiana, nos EUA.

A intenção de manipular tais energias, por meio do trabalho corporal como um todo (corpo e voz), era de vitalizar e conscientizar as possibilidades expressivas do corpo por meio de sensações que tais energias provocavam através dos exercícios. A energia *buoyancy* está relacionada à sensação de leveza ou flutuação quando o corpo se encontra, por exemplo, imerso dentro da água, ou após realizar determinado esforço físico em que se pode relaxar, como por exemplo empurrar um móvel pesado. Neste caso a sensação de *buoyancy* surge após a realização de um determinado esforço, provocador de certa fadiga muscular, proporcionando relaxamento e sensação de leveza. A sensação do *potency* equivale à potência muscular, sem a predominância do esforço ou excesso de tensão, mas da força muscular necessária por exemplo no espreguiçamento. É uma força muscular que permite a flexibilidade do corpo, e não o imobiliza. O princípio do *radiancy* envolve excitação e crispação musculares, que podem variar de pequenos impulsos elétricos a explosões musculares com diferentes ritmos e intensidades.

Todos os exercícios inventados e utilizados por Lessac não são mais do que uma investigação profunda e vivencial sobre o nosso ser como ele é, isto é, uma potencialização de capacidades inerentes e de procedimentos naturais, que ele valoriza para explorar e que, ao conscientiza-los, conseguimos, mais tarde, controla-los ou associá-los com comportamentos que dependem de nossa vontade. (TOCCHETTO, Gina, 2007, p. 12)

A identificação e manipulação de tais energias tinham como objetivo o treinamento de atuação, a fim de explorar formas expressivas do corpo em cena que ultrapassassem os usos habituais e os clichês. Essa pesquisa esteve sempre voltada à criação cênica, onde, no curso de seu andamento, levávamos o reflexo de suas experimentações às improvisações e ao jogo de cena. Mais tarde, no ano de 2017, tive contato com esses impulsos oriundos da pedagogia de Lessac através da residência artística com Liane Venturella no *II Territórios da Máscara*, realizado no Vale Arvoredo em Morro Reuter, Rio Grande do Sul.

Nesta residência, produzida anualmente pelo grupo *Máscara EnCena*, Liane - que em seus mais de 30 anos de trabalho como artista da cena, debruçou-se sobre a máscara como ferramenta pedagógica e de formação artística - trabalhou a disponibilidade técnica e criativa a partir do uso de máscaras expressivas. Para que isso fosse possível, abordou os princípios de uso da máscara por meio de exercícios de jogo e de reconhecimento de diferentes tonicidades corporais. Dentre os exercícios abordados, estava o trabalho das energias *buoyancy*, *potency* e *radiancy*, voltados à manipulação de qualidades corporais para o trabalho com as máscaras.

De uma forma didática e sensível, Liane conduziu rigorosamente os exercícios com as máscaras expressivas, de forma que cada participante pudesse levar à cena, em suas experimentações, os princípios técnicos abordados em sua pedagogia. Essa abordagem, partia sempre do jogo e da busca pela organicidade e vida de cada máscara. A técnica aparecia, sem que para isso precisasse ser colocada como objetivo a ser alcançado, mas sim como uma forma de acessar a credibilidade e vida de cada *corpo-máscara*, para que este sim, revelasse as fragilidades e particularidades humanas. Como resultado deste trabalho, tínhamos mais consciência e autonomia da utilização de diferentes qualidades corporais e impulsos energéticos em cena com a máscara expressiva. Dentre os exercícios orientados por Liane, estava o da busca pela neutralidade, que ela chamava de “exercício da não história” ou de “não atuação”, onde se buscava o reconhecimento das expressões e pulsação viva de nosso corpo, ou seja, de um estado de disponibilidade que não é da interpretação tal qual costumamos ter contato – como atores e estudantes de teatro -, mas de uma verdade de ser e estar presente. Segundo Liane, é de acordo com essa ideia de atuação, em que o corpo se prepara e se mostra a partir de uma forma corporal constituída por clichês, convenções e até mesmo um estado entendido como de presença – mas que apresenta um olhar seguro, que não se permite afetar pelo que acontece (o que ela chama de “olhar de alface”) – que ela propõe este exercício de buscar outra disponibilidade, em que nada é preciso ser feito, mas sim estar vivendo o presente e se relacionar com o que ali acontece. Essa denominação de “olhar de alface” é dada para se referir a quem olha mas não vê, ou seja, um olhar que aparenta ter total controle sobre

tudo, que não expõe as expressões humanas que permitem o riso, o choro, o nervosismo. Nessa prática de reconhecer o corpo e seus impulsos, aguçamos nosso olhar sobre cada músculo do corpo, cada olhar, gesto, expressão, o que ela chama de “olhos de águia”. Foi também, a partir de então, que tomamos contato com a máscara com a ideia de que menos é mais, ou seja, buscar a essencialidade da ação e sua verdade em jogo cênico.

As máscaras trabalhadas por Liane são oriundas da *Trestle Theatre Company*⁶⁰, com quem trabalhou em Londres entre os anos 1992 a 1993. Tais máscaras são divididas em três sets básicos, segundo suas expressões: básicas, intermediárias e avançadas. As básicas possuem linhas expressivas que indicam um estado mais definido da máscara, sendo usadas para descobrir e desenvolver a expressividade e o jogo a partir de tal estado. As intermediárias já possuem pequenos traços expressivos não lineares, ou seja, linhas expressivas que apontam para a construção de uma personagem, por exemplo: um pequeno sorriso junto de um olhar mais tristonho. Já as máscaras avançadas apresentam a complexidade de uma personagem. Isso significa que a composição de sua corporeidade e de suas relações partem da conjuntura entre linhas expressivas distintas: máscara e *contramáscara*.



Figuras 19 e 20: máscaras do set básico e intermediário, respectivamente. Fotos: *Trestle Theatre Company*.

⁶⁰ *Trestle Theatre Company* é uma companhia de teatro profissional especializada em máscara e teatro físico. Atualmente sediada em uma capela renovada na cidade de St. Albans, no condado de Hertfordshire, norte da Inglaterra.



**Figura 21: máscara do set avançado. Foto:
Trestle Theatre Company**

O trabalho com a máscara, na perspectiva de Liane, acessou uma disponibilidade de jogo, mas antes disso, o contato com a compreensão de nossos impulsos sensíveis que se tornam criativos na medida que são elaborados com fluidez. Isso significa, que a partir do entendimento do que o corpo expressa, na medida que é foco de alguma observação ou relação, são construídas as bases expressivas do trabalho de atuação, eliminando o excesso de propostas, movimentos, discursos, para deixar o essencial se manifestar a partir da expressividade do corpo em relação. O que é preciso fazer para comunicar determinada intenção? Como posso fazê-lo? Essas foram questões trabalhadas na residência com Liane, pensando na máscara expressiva como potencial criativo.

Ao final da residência artística, nós do grupo *Máscara EnCena*, estávamos desejando continuar a prática de criação com a máscara. Foi o momento perfeito para iniciar os ensaios e criação do espetáculo *Imobilizados* – projeto que o grupo já vinha idealizando desde 2016. Convidamos Liane Venturella, para assumir a direção do espetáculo, o que foi realizado com total entrega, aprofundando o que havíamos experimentado em seu curso. O desenvolvimento do processo não será relatado neste trabalho, pois oferece material suficiente para a realização de outro mestrado. Sigo assim para a terceira experiência artística e pedagógica,

que juntamente com as já citadas, compõe a base de meu trabalho com a máscara: a pedagogia de Tiche Vianna.

Havia conhecido Tiche em 2016, quando ela generosamente aceitou minha proposta de acompanhar os ensaios do espetáculo *Passagem para Dois*⁶¹, junto ao *Grupo Trompim Teatro*, de Caxias do Sul. Mas foi mais uma vez através da residência *Territórios da Máscara*, em janeiro de 2018 - em sua terceira edição - que tive contato com sua pedagogia no trabalho com a máscara. Tiche vem pesquisando e desenvolvendo há mais de trinta anos - e juntamente com o *Barracão Teatro* em Campinas – a máscara e suas possibilidades criativas e pedagógicas para o trabalho do ator. Neste curso, foi possível tecer conexões importantes com as diferentes técnicas até então experimentadas, a fim de trabalhar a disponibilidade de um corpo expressivo no trabalho com a máscara. Foram abordados por Tiche os estados corporais de *leveza*, *peso*, *retração* e *expansão* corporal e suas variações. No estado de *leveza* a musculatura é ativada como se imaginássemos setas que direcionassem o corpo para cima. Enquanto os ossos permanecem em seu eixo, essas setas indicam uma modificação das partes moles do corpo: carne e músculos.

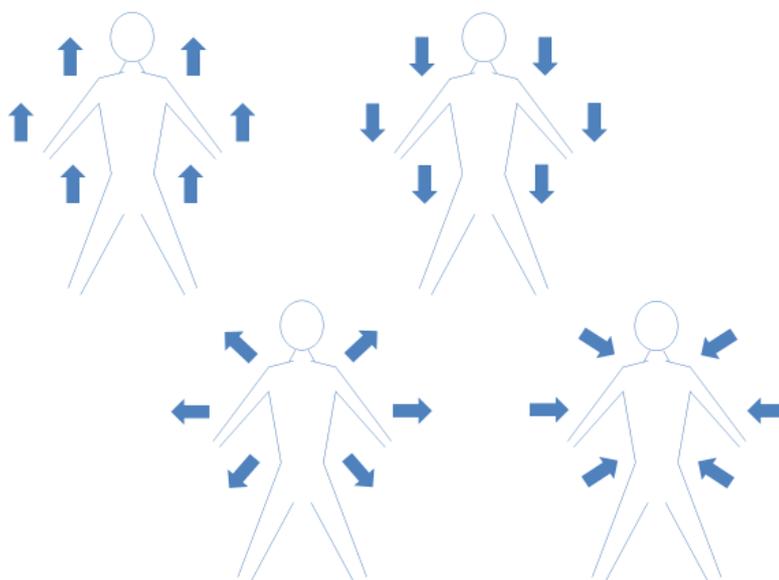


Figura 22 - Representação dos estados de leveza, peso, expansão e retração com setas indicativas, conforme citado no texto. Figura do autor.

⁶¹ Com direção de Tiche Vianna, o espetáculo tem no elenco: Fábio Cuelli, Aline Tanaã e Odelta Simonetti.

No estado de *peso*, se busca exatamente o contrário: as setas imaginárias apontam para baixo, induzindo o corpo à qualidade corporal do peso. Na *expansão*, tais setas apontam para fora, para regiões periféricas do corpo, como se este estivesse dilatado, com espaços de ar entre seus membros. A sensação experimentada é a de grandeza e a de possuir o dobro do tamanho normal. Já no estado de *retração*, as setas indicadas por Tiche apontam para dentro do corpo, direcionando a musculatura à região central. Todas essas indicações, assim como através dos princípios de Lessac abordados por Irion Nolasco e Liane Venturella, estão estritamente ligadas à sensações e estados emocionais, que são expressos por meio de posturas corporais. No entanto, abordar a emoção aqui, implica em reconhecer os estados essenciais de cada postura, ou seja, o que este estado corporal direcionado por meio da *leveza*, *peso*, *retração* ou *expansão* indica enquanto possibilidade expressiva.

Após a iniciação deste trabalho, foi introduzido o que ela chama de elementos que estruturam e condicionam um corpo expressivo através da máscara. São eles o *foco*, o *interesse*, a *ação*, a *reação* e a *triangulação*. Por meio desses elementos, que aqui teimosamente denomino de princípios, se evidenciam os processos de ação com a máscara. São princípios a partir do momento em que orientam a expressividade do corpo através do uso da máscara, porém não são as únicas formas de entrar em contato com a expressividade do *corpo-máscara*. É um esquema didático para compreender o funcionamento deste corpo em jogo através de exercícios que buscam um processo orgânico de atuação. Assim, o que Tiche pontua como *foco* é o ato de dar atenção a algo, de focalizar um determinado ponto com a máscara. A partir deste *foco* surge o *interesse*, de se aproximar ou de se afastar do objeto em atenção. Do *interesse* acontece a *ação* a esse determinado ponto, onde o ator age impulsionado por seu interesse, para logo então acontecer a *reação* deste corpo em relação a este ponto. É através da *reação* do *corpo-máscara* em jogo, que fica evidente como este ponto lhe afeta: o que lhe causa e como isso acontece.

Tiche, trabalha também com a ideia da *paisagem em mim*, que se trata de um esquema para tornar visível, no corpo, aquilo que se vê. Por exemplo, quando um corpo olha algo, ele se torna a sensação daquilo que viu, ou seja, a

impressão tida ao ver tal coisa se imprime no corpo, como se fosse um espelho. Isso acontece por meio das qualidades corporais anteriormente trabalhadas, que são compartilhadas com o público ou máscaras em jogo através da *triangulação*, que é este princípio de direcionar o foco do que acontece em determinado ponto a outro em distinta direção. Assim, fica mais evidente a interdependência de todos esses princípios na busca da expressividade e organicidade do jogo com a máscara.

Também costumo usar a expressão “a paisagem em mim”, isto é, o corpo expressa o olhar da máscara sobre o mundo que está vendo. Ele é o reflexo desta relação. Vamos procurar ilustrar um pouco o que digo imaginando a seguinte situação: uma máscara foca um ponto no alto e expande seu corpo ao mesmo tempo em que vai olhando continuamente do alto até o chão, numa linha reta, com velocidade rápida e contínua. Quando foca o chão retrai. Ainda um pouco retraída caminha contínua e lentamente com leveza na direção deste ponto e para, agachando-se em seguida. Expande tronco, braços e mãos e ergue alguma coisa colocando um pouco de peso nas pernas. Focaliza algo embaixo do objeto que ergueu, contraindo inteiramente o corpo, e com leveza o pega. Larga o objeto que erguia sem focalizá-lo, levantando-se com leveza, expandindo o tronco focalizando o que pegou até ficar em pé. No alto, olhando para a coisa que tem em mãos, retrai o corpo e vai embora retraído, levando o que pegou. (VIANNA, Tiche, p. 130)

Para chegar a essa expressividade, buscamos primeiro a neutralidade do corpo, como potencial de criação, onde por meio da máscara neutra o ator desenvolve o estado de calma, de observação do mundo que o cerca, para então poder receber aquilo que o afeta em relação com o mundo. Essa afetação, na máscara neutra, acontece sem o julgamento, sem a opinião pré-concebida. Quando a necessidade de expressar opinião aparece, surge também a expressão de um caráter. Nesse caso, o que aparece já é personagem. Tiche foi direcionando exercícios com a finalidade de buscar a relação deste *corpo-máscara* neutro com aquilo que o cerca e o afeta.

Após abordar a máscara neutra e suas possibilidades pedagógicas, Tiche iniciou a condução da dramaticidade do corpo por meio da máscara expressiva inteira e também através da meia máscara expressiva, onde se faz necessário o uso da voz. Dessa forma, no uso expressivo da máscara, o pensamento se torna corpo por meio dos estados corporais e princípios já citados.

Assim como as referências citadas, através das quais construo minha prática artística e meu entendimento sobre a máscara, faz parte da constituição deste trabalho a orientação da professora Inês Marocco, que estudou na Escola Internacional Jacques Lecoq no curso *Mime, Théâtre et Mouvement* (1983 – 1985) e também no *LEM - Laboratório de Estudos do Movimento* (1993 – 1994). Sua prática e conhecimento tem me auxiliado não somente nesta escrita, mas nas escolhas metodológicas a respeito de meu estudo, levadas à experimentação com a máscara na rua.

É no encontro de tais pedagogias, em contato com minha prática artística, que construo o entendimento do uso da máscara no trabalho do ator. A partir das relações e conceitos presentes através destas referências, direciono a investigação do jogo do ator com a máscara expressiva inteira na rua.

O ABISMO



Se joga!

CAPÍTULO 2 - O ABISMO

Para iniciar a condução dessa jornada através dessas linhas e caminhos percorridos, reconheço o lugar onde aqui, juntos e juntas nos encontramos: o abismo. Este lugar do vazio, do caos, do mistério e do não saber, que me impulsiona ao movimento e que também me abraça na escuridão paralisante do medo, é o lugar que chegamos agora. Convido a você que me acompanha, a mergulhar neste desconhecido penhasco junto comigo. Ao imaginar que não estou sozinho nesse percurso, consigo ter a sensação segura de que escrevo e converso com alguém. Isso de certa forma produz um eco, um diálogo, que aqui se virtualiza e se faz palavra, buscando guiar você neste encontro da máscara com a rua. Esta etapa de experimentação desvela diversas dúvidas e distintas abordagens metodológicas. Procuro aqui não somente registrar, mas desenvolver um diálogo e pensamento crítico a partir de tais práticas.

Começo realizando essas intervenções com a máscara na rua de forma muito simples, sem a preocupação ou compromisso de criar uma cena teatral, mas com o intuito de experimentar suas possibilidades de jogo. Tais intervenções, que chamo aqui de “saídas”, são feitas por meio de abordagens de caráter cotidiano, itinerante e transitório.

Embora o abismo seja muitas vezes assustador, contém também paisagens de contemplação e de belezas indescritíveis. Gostaria que essas sensações estivessem também presentes nesse trabalho, assim como estão/estiveram em cada momento desta busca.

2.1 A porta da rua

Setembro de 2016. Encontro-me parado. Paralisado em meu próprio corpo, estagnado diante do desconhecido que aqui ousa vislumbrar. Toma conta de mim um medo de desafiar a rua e sua ordem urbana pré-estabelecida. Decido então romper este ciclo no qual me vejo cada vez mais imerso: o medo. Se por um lado aquilo que desconheço me traz até esta pesquisa, por outro me aponta

barreiras fabricadas por uma cultura local, por uma condição urbana e social. Sozinho, preparo-me para o encontro. Visto-me. Organizo os elementos que compõem o *corpo-máscara* que escolho vestir. É *Thelmo*, senhor aposentado, por volta dos seus 70 anos, acima do peso, branco, solitário e sem muitos hábitos de higiene – personagem do espetáculo *Imobilhados*. Aquilo que ganhou em sua vida toda prefere não gastar, não se desfazer. Um pouco ranzinza, leva sua rotina de forma banal, sem grandes surpresas. Em seu apartamento guarda tudo aquilo que um dia, talvez, possa ter alguma utilidade. Seu corpo caminha com certa dificuldade, devido mais ao excesso de peso e sedentarismo do que por sua idade. Veste um chambre, pantufas e calças que quase caem. Com seu semblante carregado do cansaço e marasmo da vida, leva consigo um cofrinho de porco, com algumas moedas na qual pretende gastar com o básico, trocar por notas ou fazer algum depósito. Este senhor agora caminha para fora de “seu apartamento”, aqui pela primeira vez. Se encaminha para o portão da Casa Cultural Tony Petzhold – um dos locais onde foi desenvolvido o processo de criação de *Imobilhados* – e chega à rua.

Thelmo, é um corpo ainda em construção, mas já é um personagem que possui suas peculiaridades atribuídas a partir do jogo exercitado em sala de ensaio. Um corpo que carrega em si as fraturas expostas do que é ser humano - aquilo que já não se esconde e não se faz esconder -, este senhor, acima do peso, que vaga entre passos firmes e flatulências, torna-se um corpo visível e expandido no espaço por onde passa. Sua primeira aparição pública na rua gerou uma espécie de suspensão do próprio tempo ordinário naquele trecho da rua Cristóvão Colombo, área central de Porto Alegre. Uma mãe e uma filha de aproximadamente seis anos, que conversavam entre si, silenciaram logo que o viram. Nesse mesmo instante um carro passa e buzina. Dois adolescentes do outro lado da rua riem e interagem aos gritos. Mais buzinas. Trabalhadores e clientes de uma barbearia saem do seu local para acompanhar o trajeto de *Thelmo*, que agora atravessa apressadamente a rua enquanto o sinal não abre. Por baixo da máscara sou pego pela perplexidade das respostas entusiásticas dos transeuntes. Nesse instante um pai com dois meninos, um de aproximadamente sete anos e outro de uns cinco anos ou menos, passam por mim. O pai um tanto desconfiado procura não olhar muito para este corpo

estranho e mascarado, mas logo que cruzam por mim o menino mais novo corre em minha direção e me chama. Com olhos de admiração e fantasia ele me abraça. O que este menino viu neste homem de composição grotesca a ponto de correr e oferecer um sorriso?

Chego a uma parada de ônibus e ali minha ação é esperar. Enquanto o faço, observo os olhares curiosos dos passantes, motoristas e pessoas que dividem comigo o local de espera. Algumas se afastam e preferem não olhar, outras em silêncio observam cada ação, cada respiro e movimento da máscara. Tornar-se visível foi minha sensação. Mas o quê tornou-se visível e como? A princípio, essa visibilidade trouxe também um sentimento de vulnerabilidade à um corpo que carrega uma singular estrutura e que desafia a ordem ordinária, instigando uma significação e contextualização nem sempre encontrada. Minha intenção não era outra se não o (inter)ferir no espaço e imaginário dos transeuntes e descobrir as possibilidades de jogo da máscara neste ambiente. Assim como afetar em algum nível o padrão normatizado das relações sociais previamente estabelecidas através de mecanismos simples de ação, que desvendassem, aos poucos, o estado de degradação e solidão humana deste *corpo-máscara*. Pôr a máscara em movimento e em relação. Porém sem o suporte de uma narrativa ou contexto que a situe, torno-me um corpo estranho e por vezes vulnerável. O campo de visão que tenho é limitado, e me permite ver o que se aponta em um ângulo reduzido. A experiência cotidiana das ruas, da pressa, do medo da violência, de seu utilitarismo e funcionalidade como local de passagem, das delimitações privadas e suas hierarquizações, acopla um sentimento de clausura e insegurança no ato de propor a ela novas formas de ocupação, de ver e tornar-se visível.

A partir destas percepções, relaciono as ideias do escritor e filósofo francês Roland Barthes, criando pontes entre aquilo que leio e o que pratico como ator. Segundo Barthes, em seu ensaio *O Óbvio e o Obtuso* (BARTHES, 2009), há diferentes níveis de sentidos impressos no conjunto do corpo em análise. Em um sentido simbólico determina-se aquilo que tem uma intenção de significação como sendo *óbvio*. O que escapa de uma formatação de significado, que abre possibilidades plurais de entendimento define-se como *obtusos*. O sentido de *obtusos* aparece e desaparece, está num constante movimento de

significância⁶². É o entre os meios, não o quê. Se encontra na tensão entre as relações e no movimento gerado a partir delas, e não na fixação de uma codificação. O *óbvio* se constitui através de uma estrutura relacional definida.

Nesse sentido, a máscara no contato com a rua, descontextualizada do paradigma teatral tradicional – definição de uma localização espacial onde ocorre o desenvolvimento da ação, existência de uma narrativa ficcional e ações que produzem um entendimento de um acontecimento teatral –, produz (ou é capaz de) um estranhamento próximo ao que a pesquisadora Ilena Diégues Caballero⁶³ conceitua sobre *liminaridade*, no aspecto de uma provocação entre as fronteiras do real e da ficção, jogando luz sobre o *entre* em constante movimento. Parece improvável, mas há quem fique em dúvida da origem de tais formas mascaradas. Muitas pessoas, ao longo das saídas a serem relatadas, comentam: “É uma pessoa mesmo?” “Não, acho que é uma máscara.” “Não! É uma pessoa de verdade.” Já outras, preferem ignorar aquilo que lhes parece estranho.

Ao passo que executa ações simples como atravessar a rua, coçar-se, contar moedas e esperar, a máscara encontra-se em um espaço liminar entre *óbvio* e *obtusos*. Seu sentido pode ser lido, apreendido como a representação de uma tipologia humana comum que executa tal ação, como pode abrir-se ao fugidio desvio de sentido. A não orientação exata de uma construção narrativa permite a autonomia de uma significação, dentro de um quadro possível, a partir das linhas condutoras apresentadas. As máscaras, por mais que apresentem a referência, a representação e a relação existente entre elas e seu entorno, permitem a abertura a distintas leituras.

Ao sair na rua com a máscara não pretendi criar nenhuma narrativa ou executar um roteiro previamente estabelecida. Tais construções cabem ao público transeunte realizar, caso se estabeleçam acordos entre as partes. O mecanismo de ação que propus foi o de caminhar pela avenida, atravessá-la e parar na parada de ônibus. A necessidade de uma narrativa cênica não se fez

⁶² Barthes propôs chamar de significância aquilo que diz respeito ao “sentido obtuso”, aquilo que afugenta o signo fora da significação. Barthes, Roland. *O Obvio e o Obtuso* São Paulo: 2009.

⁶³ Professora e pesquisadora na Universidad Autónoma Metropolitana (AUM), na Cidade do México. Integra o Sistema Nacional de Pesquisadores e é especialista em teatro latino-americano.

presente e não era o objetivo, mas sim levar a jogo a *corporalidade* desta máscara, construída em sala de ensaio no processo de criação cênica do espetáculo *Imobilizados*, no ano de 2017. Os desdobramentos das ações desempenhadas por *Thelmo* na rua tornaram visíveis, para mim a questão da própria visibilidade da máscara e do entorno onde ela atua, possibilitando a abertura de brechas no tempo e no espaço, por meio das quais o transeunte/espectador se relaciona e constrói seu sentido ao conjunto de elementos que se justapõem. Estaria aí o potencial de jogo teatral com as máscaras inteiras na rua?

A partir desta perspectiva passo a analisar a função social da máscara: como ela impacta e atua no meio urbano. Talvez aí eu encontre alguma linha que conduza o jogo de ator na rua. Mas que jogo é esse? Toda vez que penso em jogo, uma vasta possibilidade de abordagens se apresenta. O jogo também carrega uma carga estética e uma identidade própria, uma linguagem, um entendimento. Qual entendimento construo e que me carrega neste trabalho? É possível entender a máscara inteira que aqui me refiro como um objeto que orienta uma corporeidade expandida e de interação direta e explícita, onde há mais a representação da ação do que sua execução a partir dos princípios estudados e utilizados neste trabalho. Poderia também descobrir o jogo por meio de uma abordagem exagerada e caricata, ressaltando aspectos apresentados pelos transeuntes e presentes nos locais de intervenção. Não que tais abordagens sejam de caráter inferior. Lembra que em minha trajetória existe forte presença do jogo caricato, exagerado, *farsesco* e *bufonesco* que experienciei com o grupo *Pindaibanos*? Caso não te recordas, convido-o (a) a revisitar o subcapítulo *Estrada Errante (página 29)* para que juntos e juntas retornemos ao assunto aqui proposto.

Tais abordagens exageradas e caricatas tem forte apelo popular e estão presentes no imaginário brasileiro, uma vez que faz parte deste repertório linguagens que acessam temas como a sexualidade, vida conjugal, relações patronais e subversões de ordens sociais hierárquicas. Esses temas, de forma exagerada, objetiva ou até farsesca, têm rápidas respostas interativas do público, uma vez que esta abordagem já é conhecida das ruas, cinema, telenovelas e programas de televisão. Estão presentes no imaginário popular.

No entanto, o desafio aqui é compreender quais possibilidades de jogo existem a partir de um entendimento mais sintético e econômico de atuação com a máscara. Entendendo como sintéticas, qualidades do gesto e ação que existem em função de suas finalidades específicas, ou seja, o *corpo-máscara* atua em função de suas necessidades e ações no ato presente, e não em função da realização de uma cena (pelo menos até este momento). Assim, as interações com o público acontecem em outra camada de atuação com a máscara.

Este espectador-voyeur, no *entre* desta relação de máscara e cidade, busca seus sentidos, (des)cobrir o quadro cênico afim de obter algo concreto, uma codificação. As características do *corpo-máscara* que se apresenta permitem várias assertivas a partir dos pontos de visão e recepção deste que observa. De fato, *Thelmo* é uma representação de um ser humano possível, porém a condução que proponho na execução de suas ações e na materialização de seu corpo em movimento está mais ligada à ideia de apresentação desse corpo humano por meio da máscara no ambiente urbano, compartilhando pedaços de uma existência.

A experiência de apresentar e compartilhar práticas humanas através da máscara, de certa forma provocou sensações diversas em quem observou e se permitiu acompanhar por mais tempo essa figura mascarada pela rua. Foi visível a curiosidade e certa sensação de desconforto, desconfiança, admiração e até mesmo de decepção por parte dos espectadores, visto que não houve um clímax ou desenvolvimento da ação que fosse possível caracterizá-la, decodificá-la, interpretá-la. Assim o desdobrar dessa ação foi capaz de estimular os sentidos, provocar outros olhares não somente para o *corpo-máscara*, mas também para seu ambiente de ocupação e passagem: a cidade.

2.2 Côncavo: o lugar da escuta

Para melhor compreender este *corpo-máscara* e sua atuação no espaço urbano das ruas precisaria disponibilizá-lo a esta experiência de escutar e de atuar na rua. Fazer isso, incluiria colocar-se diante do risco de transitar e se relacionar com o fluxo urbano em suas diversas camadas, desde o caminhar por uma rua movimentada no centro da cidade, como sentar em um banco de praça,

fazer compras na feira, esperar um ônibus, enfrentar uma fila na lotérica ou entrar em um centro comercial. A partir de tais experimentações e andanças, procuro organizar um pouco destes percursos.

Início por repetir este trajeto de sair com a máscara em ação cotidiana, sem um objetivo claramente definido. Minha busca neste momento é estar disponível a ouvir e se relacionar com aquilo e aqueles pelos quais passo, afinal é o que tenho de mais concreto. Escolho outra máscara, também utilizada no espetáculo *Imobilhados*, e que foi a primeira a ser confeccionada por mim. É Jocy, um homem jovem, de no máximo trinta anos, representante da classe operária e popular. Veste um macacão azul, que denota um uniforme de trabalho. Apresenta maior agilidade em seus movimentos e seus interesses pertencem ao estereotipo do malandro⁶⁴, onde a esperteza, destreza, carisma e muitas vezes a preguiça em trabalhar são características marcantes neste *corpo-máscara*.

É importante dizer que, quando o assunto é máscara, o uso de estereótipos é necessário e faz parte de sua linguagem. Ao olhar uma máscara expressiva já temos alguns caminhos de que estado esta máscara apresenta (mais bravo, triste, alegre, calmo, medroso, etc.) ou que tempo de atuação cada uma pede, por exemplo: uma máscara com expressões concêntricas e levemente para cima pode indicar algum estado de ira, e isso provocar um jogo mais ágil. Já uma máscara com linhas que apontam para baixo pode indicar serenidade, e isso pedir um jogo de atuação mais lento. É importante que, através da atuação com o uso da máscara expressiva seja possível, a quem a observa, poder identificar quem é esta pessoa que ali se apresenta através de uma máscara, para então descobrir suas particularidades em jogo com o presente, uma vez que o passado da máscara não é importante enquanto elemento de jogo, ou seja, o aspecto psicofísico – apresentado sem relação com

⁶⁴ “O estereótipo do típico malandro brasileiro surgiu na primeira metade do século XX. Carregado de um certo romantismo, foi principalmente imortalizado pelas letras de samba. De acordo com este estereótipo, o malandro habita os guetos; usa chapéu-palmeta ou panamá e calça sapatos de cores branca e preta. Veste camisa preta com listras brancas (é sua identidade) com detalhes vermelhos ou camisa regata listrada, calças brancas e leva sempre uma navalha no bolso do paletó. Frequenta a Praça Mauá. É boêmio, vive de pequenos golpes, aprecia rodas de samba e não acredita no trabalho como um modo de vida; no entanto, é sensível e sentimental, além de galante, cavalheiro e um amante invejável” (Fonte: Wikipédia, a enciclopédia livre. Último acesso em 21 de maio de 2018)

o ato presente – não é prioritário. Não é possível apresentar o que aconteceu com a máscara no passado, sem se relacionar com o que lhe acontece no presente. Isso seria querer contar uma história, construir uma narrativa usando de elementos psicológicos da personagem. Isso não nos interessa no trabalho com a máscara. O que interessa a nós, curiosos, estudantes e pesquisadores da máscara é o seu jogo, e isso só pode se dar no presente.

Perceba, porém, que a máscara "não está sentindo", ela está afirmando o que está acontecendo quando reage ao que focaliza, mudando seus estados (alegria, tristeza, medo, prazer etc.) através dos elementos peso, leveza, expansão, retração, em diferentes velocidades. Nesse sentido, artistas que trabalham com a linguagem das máscaras não se preocupam com sentimentos, mas se ocupam das sensações que o corpo lhes causa quando se movimentam por meio dos elementos matrizes da máscara. (VIANNA, Tiche, p. 131)

Confesso que desde a realização da primeira saída até esta segunda - e também no intervalo entre essas e outras – fui temendo mais a rua. O fato de sair sozinho com a máscara me colocou em uma posição de vulnerabilidade, já que não tinha a possibilidade da fala e não especificava, através de minhas ações, um propósito teatral. Isso gerava comentários desconfiados, olhares de medo, de afronta e outros de indiferença por parte dos transeuntes. Não havia muita possibilidade de interação até esse momento. Era um corpo estranho, sem objetivo aparente, que transitava entre o fluxo comercial e urbano das ruas.

Na medida em que fui percebendo essa minha resistência em sair com a máscara sozinho, percebi que seria interessante, ter alguém em minha companhia que pudesse intervir em qualquer abordagem mais ríspida em relação a esta ação. Peço licença aqui, para abordar uma questão da ordem de nossas relações políticas, que não se separam de nosso ser social e tampouco deste trabalho.

É importante perceber que estas sensações e reações de desconfiança e medo, tanto minhas como também dos transeuntes em relação às intervenções, pertencem ao imaginário coletivo da cultura urbana brasileira, e neste caso, mais especificamente da cidade de Porto Alegre. Neste caos, em que se julga mais importante repreender manifestações do que fomentar a cultura e medidas eficientes de combate a violência, o que já não era bom se torna ainda pior. Na

área da cultura o desmonte acontece de forma contínua⁶⁵, além da precarização e tratamento hostil que recebemos como profissionais da cultura, não somente no âmbito institucional como também das relações diretas com a cultura local, frente a ações policiais inibitórias e gritos de “vá trabalhar vagabundo!”. Fatos conhecidos do artista de rua.

Essa realidade afeta nossa forma de estar e se relacionar na rua. Atinge seu propósito de inibir a manifestação. É o medo operando como forma de controle dos corpos. Essa sensação permanece comigo, mas foi, e é necessário atravessá-la. Resistir. Nesse momento, durante o mês de julho de 2017, encontrei o apoio do colega de mestrado José Benetti para realizar esta saída. Zé – como é chamado - também tem a rua como local de investigação e experimentação cênica. Ao sabermos dessa necessidade mútua de sair às ruas, decidimos acompanhar um ao outro neste momento. Volto então ao relato desta experiência, agora com a consideração de tais contextos impregnados nesta prática da rua.

Saio em direção ao centro de Porto Alegre por volta das 13:00, na rua dos Andradas, no bairro Centro. Ainda sem a máscara, procuro observar cada acontecimento e o fluxo de pessoas presente nas ruas. O comércio é o motor principal deste movimento, onde o trânsito de pessoas torna-se intenso e cria um ritmo acelerado e de caráter transitório, ou seja, a rua é o espaço de passagem, o caminho que leva ao objetivo principal. Não é o espaço da convivência, onde pessoas passeiam ou se permitem olhar as coisas com mais contemplação.

Passando por esse fluxo chego na praça da Alfandega, localizada na mesma rua. Esta sim, com suas árvores, sombras e bancos, convida as pessoas a sentar e a conviver de forma menos frenética. Um grupo de senhores joga xadrez em uma de suas mesas de pedra. Casais namoram em um banco. Pessoas conversam e fumam cigarro em seus intervalos pós almoço. Encontro Zé no meio da praça demarcando o chão com um giz. Ele traça no chão, o contorno sobre a sombra de um poste, e lá no final demarca sua chegada com

⁶⁵ Em 2016 os pavilhões do Hospital Psiquiátrico São Pedro são fechados aos grupos de teatro, que desde 2001 ocupavam e resistiam neste local, até então ocioso; o fechamento do projeto Usina das Artes e sua transferência para outro local, ainda com estrutura precária; a extinção do edital FUMPRORTE por falta de verba destinada à Secretaria da Cultura

um “fim”. Sua ação é caminhar de um ponto ao outro em uma velocidade mínima até alcançar seu objetivo. Neste trajeto muita gente passa a contemplar seu percurso. Um grupo de funcionários e funcionárias do Mc Donald’s, que ali fumavam e conversavam, direcionam sua atenção à ação que Zé executa, e juntos procuram entender o que ali acontece. Outras pessoas resolvem parar e sentar em bancos próximos para acompanhar algo que foge dos padrões comportamentais cotidianos. Eu observo até o final. Quando ele finaliza o trajeto e volta a recolher seu material, já tinham se passado uns vinte minutos desde o início da ação. Converso com Zé e logo o grupo curioso de pessoas vem procurar saber – com certa desconfiança – do que se tratava a ação. Explicamos vagamente a proposta de investigação cênica e logo me pus a vestir figurino e máscara do *Jocy*.

Começo por caminhar pela praça e logo pela rua dos Andradas. Ao contrário de Zé, a velocidade que emprego neste deslocamento é maior, a partir do entendimento que carrego deste *corpo-máscara*. Minha ação é caminhar e escutar o que acontece ao meu redor. Escutar com o corpo inteiro. Confesso que também sou tomado por certa ansiedade em querer propor algo interessante, uma vez que não há tanto interesse, por parte dos transeuntes, nesse corpo que passa. Não proponho nenhuma interação, mas me interrogo cada vez mais: o que quero com esta máscara na rua? O que posso com ela? É certo que muita gente que cruzou por mim interessou-se pela máscara.

Neste mesmo trajeto diminuo o ritmo da caminhada e chego até a esquina democrática. Olho ao redor, e neste momento percebo um homem que cruzou por mim no sentido contrário, mais ou menos a um quarteirão atrás, me seguindo e olhando a certa distância. Seu olhar de curiosidade abre um largo sorriso quando o correspondo. Ele me acena e eu a ele. Encontro então bancos na Avenida Borges de Medeiros, onde taxistas, engraxates e transeuntes sentam para conversar e descansar. Escolho um desses para me sentar e ali observar melhor o movimento que me cerca. Agora mais próximo, vejo o homem que me seguia junto de outras pessoas que com ele conversavam, provavelmente com a intenção de saber o que era aquela máscara no centro da cidade.

No mesmo banco em que sento, uma mulher me vê e se afasta. Um homem olha desconfiado e com semblante sério. Outros dão risada, alguns

param por uns instantes e seguem seu caminho, já outros ignoram completamente. Há também aqueles que, por não olharem ou por falta de atenção, simplesmente não percebem que é uma máscara. Um burburinho leve se instaura. Eu me coloco a observar a reação de cada pessoa e a escutar seus comentários. Alguns comentários dizem “que horror, não quero ver.”, “Falta do que fazer!” e “Vai trabalhar, vagabundo!”. Já outros respondem com admiração como “Que legal! Abana para ele filha. ”, “Parece uma pessoa de verdade. ”, “Vamos falar com ele? ”. Eu ali, como um grande ouvido que escuta, não respondi a esses comentários como quem busca uma interação. Simplesmente escutava como quando uma pessoa sem máscara escuta qualquer conversa na rua, porém com maior atenção devido ao condicionamento não cotidiano provocado pelo uso da máscara.

O ar já sufocava por debaixo da máscara naquele dia quente. Me encaminhei junto com o Zé para uma galeria e ali retirei a máscara e o figurino. Brevemente conversamos sobre o ocorrido, e neste tempo que trocamos juntos, senti que algo me incomodara nesta ação de sair para a rua. A expectativa criada não foi atendida - e nem seria - como eu ingenuamente esperava. No turbilhão que é a rua dos Andradas em horário comercial, não aconteceu o espaço do jogo, como imaginava ser possível. O ritmo que empreguei no uso da máscara estava contaminado pelo ritmo pulsante daquele lugar, daquela hora do dia. Não se criou uma ruptura no tempo, onde a relação entre máscara e público pudesse acontecer de forma mais aprofundada.

Diante desta ansiedade de que algo deveria acontecer, percebo no silêncio da máscara um dos motivos desse incômodo, onde nesta cultura humana existe a necessidade da produtividade, de fazer, dizer, comunicar e significar algo a alguém. Nesse sentido, o silêncio representa um perigo, um risco a quem dele compartilha, já que nele encontra-se uma lacuna, o espaço do *entre* onde algo inesperado pode acontecer. É também aí que se encontra a escuta, capaz de colher e acolher (d)esse risco aquilo a ser transformado em possibilidade de jogo.

A escuta só existirá com a condição de se aceitar o risco, e se esse risco deve ser afastado para que haja análise, nunca será com a ajuda de um escudo teórico. (...) “Havia algo maravilhoso nesse canto real, canto comum, secreto, canto simples e

quotidiano que, de repente, deviam reconhecer... canto do abismo que, uma vez ouvido, abria em cada palavra um abismo e para ele atraía” (M. Blanchot, *Le livre à venir.*) (BARTHES, 1990. p. 226)

Existe na máscara uma materialidade que limita e predispõe nossos sentidos de formas diferentes. Para que o jogo do ator aconteça genuinamente, é necessário o exercício da escuta, não somente com os ouvidos, mas com o corpo todo. Durante o exercício do jogo em sala de ensaio ou treinamento de atuação, este princípio da escuta necessita estar inteiramente presente, caso contrário não há jogo. É necessário conhecer o espaço, o corpo do outro e o seu próprio, ouvir e ver cada som e movimento, para que a ação aconteça.

Enquanto vou explorando este ambiente público das ruas, passo a dar maior atenção à escuta e percepção do espaço, do movimento físico e sonoro que me cerca. Nesse ouvir com o corpo todo, encontro ressonância das sonoridades externas e deste *corpo-máscara* que se coloca em estado de jogo. São muitos os comentários e ruídos ao meu redor. Dar conta de estabelecer relação com todo e qualquer estímulo externo torna o jogo da máscara um propósito mais representativo, afinal não são todos estímulos que nos chamam a atenção, e tampouco é objetivo desta investigação, criar cenas a partir de tais abordagens e intervenções dos transeuntes. Escutar, aqui, representa estar atento ao que acontece ao redor e o que tais acontecimentos reverberam na fisicalidade deste *corpo-máscara*. É, portanto, perceber sem negar o que lhe acontece, se relacionar sem mimetizar a ação afim de buscar uma significação.

Partindo desta premissa me questiono como reagiria fisicamente, uma pessoa sem a máscara, ao ser abanada por um estranho, observada com olhos de desconfiança, ouvir um comentário como “Vai trabalhar, vagabundo!” ou receber um abraço desavisado de uma criança. Que corpo é este que escuta e reage a estas intervenções? O que lhe interessa a ponto de fazer seu corpo articular pescoço, peito, pernas, braços e mãos a fim de executar uma ação? Pensando nesta lógica do *corpo-máscara* como um corpo que é afetado e se relaciona a partir da articulação de movimentos e contrações corporais movidos pelos princípios do foco, interesse, ação e reação, passo a entender o espaço da rua não mais como um espaço onde devo propor uma ação, mas sim o local

onde me deixo ser afetado pelos estímulos. O espaço da reação ao que acontece ao redor. O local de ser e se fazer presente.

Procurem uma pequena música interior que dê ritmo às ações. Deixem a imaginação vir até vocês. O difícil é deixar de fazer, fazendo. Vocês estão ora no fazer demais que os bloqueia, ora no não fazer, em que não fazem nada. Usem a imaginação. A imaginação é um músculo. É algo para o qual se dá forma, que é enriquecido, que é alimentado. O ator é um receptáculo ativo, e isso não é contraditório, mas eis a dificuldade. Ele deve ser côncavo e convexo. Côncavo para receber e convexo para projetar. (MNOUCHKINE apud FÉRAL, 2010 p. 62)

Entendo que, neste momento me encontro no espaço, enquanto pesquisador, de ser este “corpo côncavo”: um receptáculo de coisas várias e abrigo de estímulos e sensações ativado pelo uso da máscara e sua escuta nas ruas. Não mais aquele corpo que busca a originalidade e a ação, mas um ser em presença com o aqui e agora. Permito este movimento, quase da não ação, para entender e me aproximar das ruas e deste próprio *corpo-máscara*. Ativar sua imaginação a partir da necessidade da relação entre ele e aquilo que o cerca.

Chegando nesse pensamento, e a partir da experiência anteriormente citada, repenso minha sensação de frustração e a coloco no espaço da ansiedade, onde há a expectativa de que algo deve acontecer. Este local não me ajuda a compreender o jogo desta máscara na rua, uma vez que movido pela necessidade da ação e o medo do silêncio e do “não fazer”, acabo por atropelar a real escuta capaz de colocar este *corpo-máscara* em relação concreta com o mundo. Busco então o silêncio interno, para então permitir este corpo a *ser* mais do que a *dizer*, ou seja, a viver o ato presente sem a responsabilidade da produção de significâncias, assim como proposto por Liane através do exercício de “não-atuação”.

Identificar o objeto desta pesquisa como o processo de descobrir o jogo da máscara expressiva inteira na rua, é retirar um peso da responsabilidade de criar algo cenicamente interessante e deslocar a atenção ao modo como este corpo atua e suas possibilidades de relação. A cena como resultado das intervenções, já não é mais o foco neste momento, e minha busca encontra-se no desvelar as possibilidades de relação e ação deste corpo no cotidiano.

2.3 Um corpo convexo

A partir da perspectiva de Ariane Mnouchkine (2010, p.62), penso que um corpo expressivo – através do trabalho do ator - é um corpo que projeta uma existência que contém em sua corporeidade a impressão da imaginação e do trabalho corporal, ou seja, é um corpo convexo capaz de ativar as sensações do espectador por meio da imagem e de sua natureza em ação. E para compreender esta expressividade projetada em jogo, é necessário reafirmar a importância da escuta neste processo. Embora escutar seja um verbo que presume, em si, a presença da sonoridade, no processo de prática e investigação do jogo, entendo a escuta como um ato de percepção total: física e sonora. A partir desta compreensão, a escuta seria no jogo de ator – independentemente de ser com ou sem a máscara -, o princípio que permite o diálogo entre duas partes.

Buscando me aproximar dos estudos sobre escuta no processo criativo do ator, realizo a disciplina *Tópico Especial I - Poéticas da Escuta*, ofertada através do PPGAC-UFRGS no primeiro semestre de 2018, ministrada pela Professora Dr.^a Mirna Spritzer⁶⁶. Nesta disciplina Mirna lançou proposições práticas de escuta, assim como apresentou textos de pesquisadores que aprofundam este estudo ligado às artes da cena.

Através desta escuta, que mobiliza ouvidos e o corpo todo em relação, é possível o reconhecimento espacial e situacional do ato presente. Sua prática através do uso da máscara inteira na rua, evidencia as sonoridades e as percepções de quem a porta, já que condiciona ao corpo e aos sentidos, outras formas de agir. Dessa forma, o corpo se torna todo um grande receptáculo de estímulos que afetam sua corporeidade e sua ação no mundo, ou seja, as sonoridades se tornam mais evidentes ao ator mascarado. Por outro lado, quando se está com a máscara na rua, este corpo também se torna alvo de olhares e da atenção de quem por ele passa. Dessa conjuntura entre externo (rua) e interno (corpo), o foco direcionado ao que se escuta é essencial para o

⁶⁶ Atriz, professora e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Desenvolve pesquisa sobre o ator e a palavra, problematizando questões relativas a vocalidade, escuta, silêncio e imaginação. Investiga as práticas do ator em instâncias como a cena, a leitura, a contação de histórias, a performance, o rádio, cinema e TV. Desenvolve ainda trabalhos fazendo cruzamentos entre os processos de criação do ator e a linguagem radiofônica, hoje.

estabelecimento de qualquer relação. A máscara percebe algo que lhe interessa e sua atenção é voltada para este ponto. Logo, o direcionamento da focalização da máscara convida a quem observa a também olhar e a acompanhar tal relação, dimensionando o espaço ao redor e o objeto de escuta.

De todo modo, esse princípio do foco já foi mencionado anteriormente. O que venho trazer neste momento é a importante relação deste foco com o ato da escuta, uma vez que, a partir do momento que a máscara focaliza um determinado ponto, algo ali acontece que atrai sua atenção. Essa transferência de atenção ao foco, embora seja determinada pela visão e pelo corpo todo, é também afetada pela escuta. Se em um jogo entre dois atores - em que um deles está com o foco executando uma ação -, o outro jogador não escutar e perceber tal ação e logo transferir o foco para outro ponto no espaço, estará negando o jogo proposto ou então mostrando que aquilo que ele viu é mais importante que a ação de seu colega. Encontrar essa escuta e percepção de si no jogo entre duas ou mais máscaras na rua, é um grande desafio ao qual me proponho. Mas antes de abordar essa etapa, trago considerações a respeito das experiências que tive sozinho com a máscara na rua.

Por meio do uso da máscara, nossos sentidos se alteram, assim como os sentidos daqueles que a observam. A máscara inteira expressiva presente no cotidiano urbano das ruas, se apresenta como um elemento enigmático que chama a atenção. Nas ruas por onde passa, sua presença afeta o movimento e também a temporalidade daquele lugar. Porém para que isso aconteça é necessário espaço para a escuta.

“... escutar é colocar-se em posição de decodificar o que é obscuro, confuso ou mudo, para fazer com que venha a consciência o ‘lado secreto’ do sentido (aquilo que é vivido, postulado, intencionalizado como oculto). ” (BARTHES, 2009 p.220)

As qualidades corporais adquiridas por meio dos princípios aqui utilizados, alcançam um estranho contraste ao ritmo ordinariamente empregado. A temporalidade de suas ações e afetações convidam ao olhar mais atento, e necessita desta pausa para que o jogo possa comungar em relação máscara-público. Dessa forma, as experiências em locais menos movimentados – como

a primeira saída realizada com a máscara de *Thelmo* na Avenida Cristóvão Colombo, relatada no capítulo *A porta da rua (página 84)* – concentram um maior número de interações, assim como uma maior profundidade das relações em jogo. Arrisco dizer que a escuta, também do público transeunte, é um importante fator para que o jogo se estabeleça, uma vez que é possível desdobrar com maior profundidade as ações da máscara em relação com o ambiente e pessoas que por ela cruzam.

Usar a máscara pressupõe direcionar esta escuta ao próprio corpo e ao *corpo* todo que nos cerca, como pessoas, coisas e lugares. Como um microfone que amplifica o som e altera os sentidos, a máscara projeta a percepção de si e do outro, dimensiona nossa atenção ao próprio corpo, ao movimento, ao espaço que nos rodeia. Revelando a escuta como um elemento construtor de sentidos no jogo do ator.

2.4 Rumo à fonte... do quê mesmo?

As coisas levam um tempo para a maturação, para se configurarem como algo concreto, mesmo que este concreto seja constante transformação. Assim entendo este caminho pelo qual lhe convido a revisitar: um trajeto de curvas, cruzamentos e paisagens distintas. Ao passo que vou definindo o objeto de estudo deste trabalho, organizo também o material para a banca de qualificação⁶⁷ em mestrado, em setembro de 2017. Até este momento não havia encontrado a especificidade de estudo no qual agora me debruço: o jogo do ator com a máscara inteira expressiva na rua. Minha intenção e atenção estavam voltadas ao acontecimento cênico, enquanto espetáculo, com tais máscaras na rua. É evidente que se tratando de máscaras, nas circunstâncias deste trabalho, estamos dialogando aqui sobre o acontecimento cênico. No entanto a criação teatral passa pela descoberta do jogo e suas possibilidades de interação e de

⁶⁷ Exame realizado para os cursos de mestrado e doutorado, em alguns programas de pós-graduação, com o objetivo de: avaliar a capacidade de aplicação da metodologia adequada à pesquisa; avaliar a capacidade de problematização, formulação de hipóteses e de desenvolvimento do raciocínio lógico; evidenciar os primeiros resultados de pesquisa.

desenvolvimento junto da cultura urbana local. E é este recorte que aqui nos interessa.

No dia 9 de setembro de 2017, organizei, juntamente com os integrantes do grupo *Máscara EnCena*, uma saída com as máscaras como mostra de processo à banca avaliadora, constituída pela professora Patrícia Fagundes (UFRGS – PPGAC) e pelo professor Ipojucan Pereira (USP – ECA), este último participando via Skype. Meus parceiros de grupo, Fábio, Camila e Mariana, levaram consigo cada qual sua máscara e seus respectivos figurinos. Utilizamos as máscaras referentes aos personagens do espetáculo *Imobilizados*, que, além de *Thelmo* e *Jocy* anteriormente citadas, participam agora as máscaras nomeadas como *Cláudia* e *Filó*, utilizadas por Camila e Mariana respectivamente. A primeira apresenta-se como uma mulher jovem, sonhadora, elegante e romântica. Seus gestos ocupam qualidades de delicadeza nos movimentos com certa agilidade em suas ações, mas sua energia corporal corresponde mais ao *buoyancy*. *Filó* - a segunda máscara citada – mostra-se como uma mulher solitária, irritadiça e objetiva em suas ações. As qualidades de movimento que apresenta estão mais ligadas a pressa e ações de resoluções urgentes, com correspondência ao *radiancy*. Tais características foram encontradas em processo criativo de montagem do espetáculo. Isso significa que suas inclinações de caráter foram criadas a partir do trabalho dos atores, junto da direção de Liane, em um contexto específico, tendo assim, a expressividade das máscaras como referência principal para a criação deste *corpo-máscara*. Esses atributos ligados ao movimento e inclinações de personalidade não são imutáveis, mas representam um ponto de referência para guiar você, que aqui me acompanha, na conjuntura física desta proposta.



Figuras 23 e 24 – Fotos das personagens Filó e Cláudia, do espetáculo *Imobilizados*. Crédito: Cláudio Etges

Voltemos, então, ao relato desta experiência e ao motivo principal deste subcapítulo.

Juntamente ao *Máscara EnCena*, organizei um breve roteiro, por meio do qual as máscaras se encontrariam e estabeleceriam suas relações de jogo entre elas e com o público. Visto o corpo e máscara de *Thelmo* e sigo em direção à *Fonte Talavera de La Reina*⁶⁸, em frente ao prédio da prefeitura de Porto Alegre. Carrego comigo, um punhado de milho quebrado em uma sacola, com o objetivo de alimentar os pombos que por ali se encontram abundantes. Nesta ação, articulo meu interesse em observar os pombos e suas revoadas ao redor de mim. O milho acaba e logo que as pombas se dispersam, direciono meu foco a outro ponto. Avisto mais a frente *Filó* e *Cláudia*, que como amigas próximas, se encontram sentadas uma ao lado da outra nos degraus do prédio municipal. Assim que as vejo, vou em sua direção. Elas prontamente se levantam, seguram meu braço e juntos seguimos em direção ao Mercado Público de Porto Alegre.

⁶⁸ A Fonte Talavera de La Reina é um monumento da cidade de Porto Alegre. Encontra-se em frente ao prédio da prefeitura, na Praça Montevideo número 10, e foi um presente da colônia espanhola em 1935, por ocasião da comemoração do centenário da Revolução Farroupilha. Sinaliza o marco zero da cidade.

A professora da banca, junto da orientadora, de Fábio – que transmitia a ação via Skype ao professor Ipojucan - e de alguns colegas e amigos, acompanha a trajetória destas três máscaras, que em seu caminho estabelecem breves relações com os passantes e comerciantes da feira em frente ao Mercado.

Adentrando o tradicional prédio comercial da cidade, o objetivo era de, juntos, observar as mercadorias, estar aberto às possíveis relações que poderiam surgir e se encontrar no marco central do Mercado, onde encontra-se uma obra⁶⁹ em mosaico em homenagem ao Orixá Bará: divindade cultuada por religiões de matriz africana. Caminhamos por entre as bancas, olhando mercadorias estabelecendo breves relações com os passantes e com aquilo que a cada um interessava. Em seguida, nos encontramos no centro do Mercado, ao redor da obra em mosaico, e ali paramos por alguns instantes. Nos olhamos, olhamos ao redor e nos separamos, cada um por um corredor.

Devido ao tempo curto e a urgência em apresentar uma proposta prática para a banca avaliadora da qualificação – realizada logo após esta ação -, não nos aprofundamos nas relações que ali poderiam acontecer, pois a ansiedade mais uma vez se colocava como obstáculo. Tampouco a escuta, mencionada anteriormente, se fez presente de forma profunda. Por outro lado, através desta experiência viu-se necessária a criação de um roteiro melhor definido, onde neste mapa traçado previamente, possamos encontrar uma estrutura inicial para então estabelecer o jogo sem preocupação com o tempo e com a criação de cenas.

A partir das considerações da banca, percebi que minha investigação não tinha um foco preciso. De qualquer forma, acredito que cada passo dado em direção a este estudo é importante nesta pesquisa e por esse motivo deixo tais rastros registrados aqui. Dessa forma deixei brechas para outras interpretações daquilo que desejava investigar, mas que na prática se misturava com outros enfoques de pesquisa, como a encenação e a recepção das intervenções na rua.

⁶⁹ Obra de arte composta de 7 chaves de bronze envoltas em um mosaico com pedras brasileiras vermelhas e amarelas. O projeto foi desenvolvido por Leandro Machado e Pelópidas Tebano, as chaves foram feitas pelo escultor Vinícius Vieira e o mosaico pelo Ateliê Mosaico-Leonardo Posenato. Por tradição africana, jogar moedas e balas no assentamento traz trabalho e fortuna a quem joga, como uma fonte dos desejos.

2.5 Achando e se perdendo

Movido pela experiência em grupo no Mercado Público, convido Fábio a voltar a este local e poder experimentar as máscaras em jogo neste ambiente, agora sem a preocupação com a duração do tempo e de mostrar resultados. Escolhemos *Thelmo* e *Baltazar*: outra máscara presente no espetáculo *Imobilizados*, e que em sua construção na dramaturgia do espetáculo, apresenta-se como um senhor com cerca de seus sessenta anos, costureiro, estilista ou amante da moda. Este personagem solitário, elegante e de bom gosto, apresenta uma doença neurológica semelhante ao Parkinson⁷⁰, e por conta disso treme em uma das mãos, o que atrapalha sua motricidade e coordenação motora. Embora possua esta característica em sua corporeidade, é um senhor de movimentos mais rápidos e de praticidade em suas ações. Ao contrário de *Thelmo* que carrega uma velocidade mais lenta em seu deslocamento – em energia *potency* -, com alternâncias de ritmo, que variam entre mais ou menos enérgicos.



Figura 25 – Selfie feita durante a saída de *Baltazar* e *Thelmo*. Crédito: Fábio Cuelli

⁷⁰ A doença de Parkinson é uma perturbação degenerativa crónica do sistema nervoso central que afeta principalmente a coordenação motora.

A escolha de levar os personagens do espetáculo para o jogo na rua, vem ao encontro do desejo de aprofundar a complexidade desses corpos e de também, a partir deste experimento, inventar outras realidades possíveis. No espetáculo *Thelmo* e *Baltazar* são vizinhos, e não aprofundam nenhum tipo de relação. Pelo contrário, em uma única cena em que estão juntos, cultivam uma certa antipatia um pelo outro, que não é muito explorada na dramaturgia do espetáculo. Neste contexto da rua, os dois saem juntos com o objetivo de ir ao Mercado Público realizar compras, e neste ambiente recriam suas relações a partir de suas corporeidades. Dessa forma, descobrem possibilidades distintas de relação entre si, e com o meio.

Desta vez, sem uma combinação prévia do que aconteceria, eu e Fábio organizamos os figurinos e máscaras para esta saída. Sozinhos, sem ninguém que pudesse nos acompanhar sem o uso da máscara - para intervir em qualquer situação adversa - nos dirigimos ao local pretendido. Assim que chegamos à rua, o ritmo de caminhada mais lenta de *Thelmo*, foi motivo para que *Baltazar* precisasse esperar, afinal estavam juntos neste contexto e tinham um objetivo em comum. *Thelmo* caminhava, arrastando seus pés pesados e parando, volta e meia, para procurar no interior de suas calças, algum papel higiênico para secar o excesso de suor de seu rosto ou algum remédio para aliviar suas dores. Enquanto isso, *Baltazar* andava ao seu lado levemente impaciente, ou então, caminhava um pouco mais a frente e o esperava, se abanando com um leque para amenizar o calor.

Através destas características postas em relação, o jogo entre duas máscaras se recria por meio das ações físicas do *corpo-máscara* em contato com o outro, considerando suas especificidades como personagens, mas não necessariamente enquanto figuras pertencentes a uma determinada narrativa. No caminho deste trajeto estas duas máscaras foram estabelecendo relações de cuidado e as vezes de impaciência um com o outro, como dois irmãos ranzinzas que fazem compras no Mercado. A ação de parar, esperar um ao outro ou observar uma vitrine, era acompanhada pelo olhar de transeuntes que comentavam possíveis narrativas.

Chegamos enfim ao Mercado, mais uma vez. Entre tantas informações, pessoas e bancas com diversas mercadorias, fomos observando tudo com

calma, a fim de reconhecer o espaço onde nos encontrávamos. A excitação em meio a tantas possibilidades de afetação foi grande, e logo experimentamos a relação com as mercadorias e pessoas ao redor. Com *Thelmo*, me dirigi a uma banca de frutas e passei a observar a imensa variedade que ali se apresentava. Sendo atentamente observado pelos fregueses e vendedores, escolho algumas bergamotas para levar. Na hora da compra, retiro do interior das calças algumas moedas, e escuto em tons de brincadeira os comentários entre os vendedores: “Ah eu não pego esse dinheiro (risos)”, “Não quer mais nada?”, “Tira uma foto aqui ó!”. Nesse momento, Fábio, com a máscara de *Baltazar*, já estava em outra banca escolhendo outros produtos. Passamos, então a circular separadamente pelo interior do Mercado.

Com a máscara, nosso ângulo de visão não atinge os 180° para frente, como normalmente possuímos. Assim, se não houver direcionamento do foco no momento certo, algo pode acontecer ao lado do ator que utiliza a máscara e ele não ver. Foi o que aconteceu conosco nesta saída. Ao sair da banca de frutas, acabei perdendo de vista Fábio, e passei a observar o movimento de outras bancas. Cruzo pelo açougue, e todos os trabalhadores deste local gritam e pedem para tirar fotos, comprar carne e avisam onde está meu parceiro neste exercício, apontando para uma banca próxima. Tiro algumas fotos e agradeço a ajuda. Assim que localizo Fábio, percebo o burburinho criado entre os vendedores e fregueses do local, em uma típica efervescência popular e potente ao jogo teatral na rua.

Thelmo e *Baltazar* se encontram, observam suas mercadorias e se dirigem para fora do Mercado, recebendo acenos de despedida de alguns trabalhadores do local. Já do lado de fora, nos sentamos em um banco para descansar. Próximo a este banco, um homem nos observa e nos olhando passa a cantar uma música, para mim desconhecida. Nos aproximamos e ele nos recebe com cumprimentos alegres e pergunta se queremos ouvir sua canção, o que prontamente sinalizamos que sim. Ali permanecemos alguns minutos, e em troca de sua gentileza em ofertar a canção, lhe ofereço uma bergamota. Nos despedimos e voltamos para casa para retirar a máscara e conversar sobre todos acontecimentos.

Diferente da saída realizada anteriormente - em que planejamos uma ação em um determinado espaço de tempo -, esta experiência de se deixar contaminar pelos fatores do acaso, e descobrir através dele, as possíveis relações do *corpo-máscara* em jogo, representou a possibilidade de encontrar um foco mais preciso de minha investigação. O que antes buscava dar conta do jogo, da encenação e recepção do acontecimento cênico na rua, encontra agora neste espaço da experimentação do ator, o terreno fértil para seguir desenvolvendo meus questionamentos a respeito do jogo do ator nessas circunstâncias. É pensando nesse trabalho, de praticar e desenvolver o jogo por meio de tais máscaras, que lapido ainda mais meu enfoque nesta pesquisa, levando em consideração as minhas reflexões a respeito da prática que aqui proponho.

A QUEDA



*Caminharam sem compreender que a
alegria não se encontra ao final, mas às
margens do caminho.*

Rubem Alves

CAPÍTULO 3 - A QUEDA

Enquanto reflito sobre as experiências relatadas, vou identificando novas possibilidades de abordagens com o uso da máscara na rua. São os registros feitos a partir do lançar-se ao abismo das ruas, da queda deste corpo em jogo. Se por um lado a prática de sair à rua produz material e caminhos para entender o jogo do ator com a máscara expressiva inteira na rua, de outro é necessária uma organização de tais experiências juntamente com aquilo que acesso em sala de trabalho, relativo a treinamento de ator com a máscara, ou mesmo sem ela. É preciso traduzir para o *corpo-máscara* na rua, princípios e formas de entender o mecanismo de ação de tais máscaras, de forma que a rua seja o espaço para esta ação, em constante relação e pulsante movimento.

Esta escrita se faz a partir de experiências originadas da provocação entre máscara e rua em diversas situações, e confesso que tais acontecimentos não trouxeram essas reflexões de forma linear e direta, mas forneceram pistas a serem organizadas.

3.1 Organização das estruturas em jogo

Em processo de reconhecer este corpo e suas relações em trânsito urbano, recorro de ouvir constantemente a voz de minha orientadora neste trabalho dizendo “vai para a rua! ”. Seu estímulo ecoava e se juntava ao meu desejo de descobrir este jogo com a cultura urbana em espaço público. Mas ainda me faltava vocabulário que fosse capaz de traduzir em palavras, aquilo que acontecia em meu corpo ao vestir uma máscara e sair pela rua. Era preciso conhecer melhor meu objeto de estudo, para então compreender os mecanismos que melhor possibilitam o seu diálogo, ao que chamo de jogo. Faço isso junto da prática que me proponho a investigar, pois não há tempo a perder. Porém, destaco neste trajeto, a condução dos princípios técnicos e pedagógicos da máscara.

Ao conhecer a pedagogia teatral de Tiche Vianna - desenvolvida junto ao Barracão Teatro -, a base deste trabalho se completa, juntamente com a pedagogia de Irion Nolasco, Cia *Familie Flöz* e Liane Venturella, citados no subcapítulo intitulado *O entendimento de uma técnica em jogo* (página 73). Por meio deste contato, passo a estabelecer conexões entre essas distintas práticas com princípios tão próximos, mais especificamente com o trabalho de máscaras realizado por Liane e também por Tiche. Partindo de tais conexões, passo a sair com a máscara na rua afim de testar, tanto o treinamento energético orientado primeiramente por Irion e depois por Liane, como os princípios pedagógicos trabalhados por Vianna, afim de encontrar a organicidade e o jogo da máscara.

Para que o ator portador da máscara encontre o estado de jogo pretendido, é necessário que ele primeiro exercite sua consciência corporal e espacial, ou seja, sua atenção interna e externa: o olho *de dentro* que vê e impulsiona os sentidos externos. Pensando nisso, ao colocar a máscara e o figurino que a compõe enquanto *corpo-máscara*, procuro encontrar na respiração o motor primeiro deste mecanismo. Acalmar a respiração sob a máscara é fundamental para que não haja hiperventilação, o que causaria um desequilíbrio entre as trocas gasosas oxigênio e gás carbônico, podendo ocasionar desconforto, falta de ar, tontura ou até mesmo uma sensação claustrofóbica. A máscara que utilizo, por ser do tipo inteira, altera nossos sentidos. Encontrar a quantidade de ar necessária à respiração, e sua frequência ideal, está diretamente ligada a qualidade de movimento a ser executada. O movimento de um corpo produz calor e agita moléculas, logo este corpo queima mais oxigênio e precisa de uma respiração mais frequente, o que prejudicaria o conforto e a saúde do ator, assim como a qualidade da performance. Se um *corpo-máscara* precisa de ar, decorrente de qualquer esforço físico, é necessário tornar física esta necessidade, ou seja, não negar a necessidade de buscar ar, evidenciando – em certa medida - o movimento peitoral de inspirar e expirar.

Logo, escolho por uma ação simples: caminhar. Em março de 2018 visto a máscara de *Thelmo* mais uma vez e saio pelas ruas. Tenho em mente o objetivo de encontrar as qualidades corporais que guiam este corpo e como essas são afetadas pela relação deste com aquilo e aqueles que o cercam. Caminhando, experimento diferentes qualidades energéticas, referenciadas

através das energias *potency*, *buoyancy* e *radiancy*, de Arthur Lessac. Encontro na energia *potency* a principal base energética das ações deste corpo, com uma determinada potência muscular que permite a flexibilidade. Seria, em outros termos, o estado físico do *peso*, próprio de uma pessoa idosa e gorda. Neste trânsito, outras variações energéticas se fazem presentes, como uma determinada pressa ao atravessar a rua, com ações mais ágeis e de caráter urgente, mais próximas da energia *radiancy*.

Percebo que enquanto caminho, a maior parte das pessoas no centro passa por mim, olha com estranheza, curiosidade e espanto, mas não busca o contato ou qualquer tipo de relação direta. Elas observam como este corpo anda, pelo que ele se interessa e como ele age em relação ao que lhe interessa. Buscar qualquer tipo de relação neste momento, sem antes compreender o modo de ser desta máscara em jogo e suas eventuais afetações, seria forçar um acontecimento interativo. No entanto, em relação à ação proposta – a de caminhar pelo centro da cidade –, e em comparação com as saídas anteriores, percebo um maior interesse por parte dos transeuntes, neste corpo que habita a rua e que ali transita. Esse interesse denota uma certa presença no ato de atuar com a máscara, presença dilatada por meio dos princípios que estruturam e direcionam as ações do *corpo-máscara*. Este corpo agora é guiado pelo objetivo de caminhar de um ponto a outro, e isso, por si só, já pode ser algo interessante de ser visto quando acontece a partir de mecanismos físicos próprios do jogo da máscara, pois tornam evidentes ações simples. Neste percurso ele se interessa por um produto em uma vitrine, observa algumas frutas em uma fruteira, para e descansa um pouco, vive o local onde se encontra e se relaciona com ele: seus lugares e pessoas pelos quais passam.

Ter um objetivo - mesmo que simples - torna *Thelmo* mais aberto às relações com o todo que o cerca, uma vez que elas acontecem por ocasião de suas percepções em relação ao acaso, e não através de circunstâncias criadas. Mesmo assim, tais relações não evoluem a ponto de estabelecer o jogo entre máscara e público, mas apresentam um maior interesse, por parte dos transeuntes, em observar este corpo, agora com uma *corporalidade* mais consistente e consciente de seus mecanismos de ação.

Para falar desta etapa de conscientização de cada princípio, que anima e guia o jogo com a máscara, recordo memórias de algumas saídas realizadas na rua, pelo meio das quais pude entender o funcionamento deste *corpo-máscara* em jogo. Entender tais princípios é essencial para compreender esta prática, pois é através do conhecimento de uma linguagem corporal com a máscara que as relações entre esta, o público e a cidade acontecem. Nesse sentido, caminhar com a máscara segue sendo um bom exercício de compreender seu funcionamento.

No trânsito entre um local e outro, exercito diferentes dinâmicas energéticas. Busco agora dar maior ênfase às reações corporais, corporificando através das energias de Lessac, as intenções de cada ação e reação realizada. Junto a isso, vou tornando mais consciente em meu jogo, a utilização dos elementos vetores do trabalho com a máscara, que juntamente às energias corporais, favorecem a comunicação e a criação de sentido por parte do espectador. Assim, ao direcionar a atenção a determinado ponto, a máscara focaliza o olhar, e é com o alvo deste foco e através desta decisão que ela se relacionará. A visão é condicionada através dos orifícios dos olhos, e por ser máscara, perde-se a visão periférica – aquela que permite que mesmo sem olhar de frente ou diretamente um ponto, seja possível visualizá-lo lateralmente.

Com a limitação desta visão lateral e periférica, e por se tratar de uma linguagem cênica onde toda a ação é representativamente importante, a ação de olhar e direcionar o foco necessita ser feita com a frontalidade do rosto da máscara, como se o nariz conduzisse o olhar através das rotações de pescoço. Sendo assim, se uma máscara para, olha em direção a algum ponto e direciona seu pescoço para este ponto, ela aponta o nariz nesta direção, pois é a parte que mais se salienta do rosto. Fazendo isso, é destacada a importância que aquele ponto tem para a máscara através das reações corporais. Tais reações indicam o quanto e como a máscara é afetada, por exemplo: se isso que ela olha é incômodo, tal objeto pode causar-lhe reações físicas de retração e certa agitação muscular (*radiancy*), associando sua fisicalidade ao estado do medo, ou então se o motivo do interesse lhe causa expansão e leveza muscular (*buoyancy*), sua reação pode estar associada ao estado da admiração ou do encantamento. Para melhor visualizar o funcionamento dessas forças

energéticas no corpo físico, convido-o(a) a voltar na figura 19, página 77, para observar as setas que direcionam a musculatura do corpo.

Tornando consciente esses mecanismos de ação, organizo minhas ações na rua com a finalidade de acessar e explorar essas reações através da máscara. No mês de maio de 2018, convido minha amiga e colega Nicole Cruz, mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, a me acompanhar neste trajeto.

Ainda com a mesma máscara de *Thelmo*, saio em direção à rua Duque de Caxias - localizada no bairro Centro Histórico de Porto Alegre – em direção ao Palácio Piratini⁷¹ e ao Theatro São Pedro, e procuro guiar suas motivações segundo os princípios mencionados. Minha atenção estava nas ações e reações deste corpo, e em como as energias corporais previamente trabalhadas, poderiam se manifestar a partir da corporeidade específica deste tipo de máscara, ou seja, sem o uso de práticas corporais de intenso movimento no espaço. Dessa forma, fui investigando possibilidades de trazer para o jogo da máscara qualidades energéticas que condicionassem ao corpo reações e estados corporais bem evidentes, em diferentes intensidades.

Recordo de parar em frente a porta da bilheteria do Theatro São Pedro, que estava fechada, para ler um aviso. Nesse momento uma mãe e seu filho adolescente, passam por mim. Prontamente direciono o foco a eles e depois ao aviso escrito na porta. Sem ter realizado nenhum gesto que indique a necessidade de ajuda, o jovem adolescente vem a minha direção para ajudar a ler o que se encontra escrito, mas é interrompido pela mãe que permanece desconfiada diante daquela forma estranha.

Sigo em direção à Rua dos Andradas, descendo pela rua General Câmara, e nesse caminho não realizo nenhuma parada, escuta mais profunda ou observação mais atenta do ambiente afim de me relacionar com ele. Uma chuva se aproxima e minha preocupação é acelerar o trajeto. Mas antes disso, escolho uma loja de brinquedos e artigos infantis e procuro algo ali para comprar:

⁷¹ O Palácio Piratini é a atual sede do Poder Executivo do estado brasileiro do Rio Grande do Sul. Está localizado na Praça Marechal Deodoro, mais conhecida como Praça da Matriz, no centro histórico de Porto Alegre. (Fonte: Wikipédia, a enciclopédia livre. Consulta no dia 05/07/2018)

uma bola, um brinquedo, uma boia. Assim que adentro o interior da loja, seus vendedores se assustam e me observam de longe, risonhos. Transito um pouco pela loja e logo saio, para poder escapar da chuva e não correr o risco de molhar a máscara.

Com a real urgência de temporal, apresso o passo e me dirijo a uma esquina vazia onde possa tirar a máscara e o figurino que a compõe, fora do maior alcance de circulação das pessoas. Aproveito e realizo o jogo de tentar me proteger da chuva, de me relacionar com o vento que sopra forte, com as coisas que voam e pessoas que igualmente apressam seus passos. Esse exercício em trânsito, me coloca em total relação com o que acontece no presente. Busco por meio disso a natureza específica deste *corpo-máscara* e como suas ações respondem ao que acontece no cotidiano. Trata-se da reação à vida e ao movimento cotidiano da cidade. Tomar consciência dos objetivos de investigar tais energias e abordagens na rua, sem se deixar levar pela necessidade de criar algo cenicamente interessante, coloca meu foco, enquanto ator e pesquisador, inteiramente voltado aos mecanismos de ativação do jogo do ator na rua com esta máscara, seguindo os impulsos com fluidez.

Fluidez. Esta palavra que ecoava na voz de Tiche, durante seu curso de uso da Máscara Neutra e meia máscara expressiva em janeiro de 2018, era repetida constantemente durante seus exercícios, principalmente no treinamento de pular a corda. Tiche utiliza a corda como um instrumento de treinamento de atuação, e através dela relaciona princípios físicos essenciais ao nosso trabalho cênico, como o de reconhecer o momento de entrar e sair de cena, escutar (a corda e os jogadores), ter a consciência plena do esforço muscular utilizado para pular (nem mais, nem menos: o ideal), manter a vida pulsante da cena e não abandonar a concentração e os impulsos motores da ação (principalmente ao sair de cena), e manter o fluxo de ação: uma ação que se desencadeia em outra, desafiando a mente, que teima em querer entender aquilo que o corpo resolve por meio da ação.

Esta mesma ação, *fluir*, é o que Liane nos provoca a alcançar com o jogo da máscara quando diz “Vivam o presente. Existe um lugar bom de estar!”, se referindo ao “viver” enquanto possibilidade de se deixar afetar pelos acontecimentos, reagir organicamente a eles, sem dar espaço às ações que

buscam descrever um sentido mais do que vivê-lo no presente. E para alcançar este estado de organicidade que torna viva a máscara, treinar o corpo é tão importante quanto alimentar o imaginário e aguçar a percepção. No entanto, de nada adianta treinar o corpo a partir de princípios técnicos voltados ao trabalho do ator com a máscara, se não houver um primoroso cuidado e atenção às reações da nossa vida cotidiana. Nesse sentido é importante sentir e internalizar o estado emocional deste corpo, para que ele conduza sua fisicalidade em relação direta com o presente. Assim, observar a vida das pessoas no seu cotidiano é um material de inesgotáveis possibilidades.

Deixar fluir a ação, tem a ver com o que agora presencio na rua, onde procuro encontrar os impulsos deste corpo em ação não previamente organizada, mas a partir do acaso. É o exercício de estar atento ao presente e ao jogo do improviso. No entanto, viver o presente e seguir o fluxo dos impulsos e ações a partir das ocasiões do acaso, não significa responder a todo estímulo visual, sonoro ou até físico na rua. Se tudo chama a atenção na máscara, logo perde-se credibilidade, pois nem tudo é realmente interessante e gera impulsos reais de ação. Encontrar a linha tênue deste corpo em ação na rua, que o coloca em contato com aquilo que o afeta, é buscar a vivência deste *corpo-máscara* sem precisar ser necessariamente representativo. Esse limite ainda é muito próximo, mas se torna evidente na qualidade das ações e na forma como elas acontecem.

Para evidenciar estas ações em jogo, era necessário – além de caminhar – traçar um objetivo a ser realizado ao sair na rua. O que esta máscara, com todas as suas características como personagem *Thelmo*, procura fazer na rua? O que faz este senhor sair do conforto de casa? No momento que pensei isso, logo veio em minha mente a ideia de juntar o “útil ao agradável”.

Estava precisando comprar boias do estilo *espaguete*, para exercícios de relaxamento em uma oficina de expressão corporal que ministraria em breve. Pensei que seria interessante realizar esta compra com a máscara, colocando em jogo as energias e princípios ativados nas experimentações anteriores. Ainda no mês de maio de 2018 conversei com Mateus – amigo com o qual divido apartamento em Porto Alegre – sobre esta ideia e o convidei a me acompanhar nesta saída, com o intuito de registrar em foto ou vídeo o caminho a ser realizado.

Vesti mais uma vez o corpulento figurino e a máscara de *Thelmo* e saímos em direção a uma loja de variedades, localizada na rua Marechal Floriano Peixoto, no centro de Porto Alegre, em pleno horário comercial da tarde. O sol, ainda quente, saturava o ar por debaixo da máscara. Escolho realizar este trajeto de forma objetiva, sem parar para me relacionar com os estímulos e abordagens no caminho. As relações aconteciam de forma breve, como quem olha alguém estranho que assovia, ou como quem desconfia de alguém estranho que o olha fixamente. Ao chegar na Avenida Salgado Filho, por onde cruzaria, me deparo com o intenso fluxo de automóveis e transeuntes. Preciso atravessar a rua. Neste corpo idoso e gordo, regido por uma energia entre o *potency* e *radiancy*, correr é uma tarefa difícil. Observo os automóveis passando, e assim que uma brecha no fluxo acontece, disparo passos apressados em direção ao outro lado da rua, onde paro para descansar.

Esta ação é acompanhada por alguns transeuntes, que observam, mas que atravessados pelo ritmo urbano deste local e horário, logo se dispersam. Eu também sigo meu caminho, e finalmente chego na loja. Logo que entro, sou recebido por um vendedor, que, sério e muito cordial, me pergunta o que procuro, como quem atende um cliente diferente, porém sem desacreditar da sua real necessidade em realizar uma compra. Ele então, faz um gesto com a mão, que entendo como quem diz “fique à vontade”. Seguindo seu conselho, passeio pela loja e encontro o que procuro; as boias espaguete. Neste momento direciono o foco na direção das boias, impulsionando o pescoço sutilmente, como que apontasse o nariz naquele sentido. Inspiro o ar e direciono as setas imaginárias do meu corpo para todos os lados, de forma igualmente sutil, expandindo o corpo. Neste estado, triangulo esta intenção impressa no corpo ao vendedor através da transferência do foco, o que ele logo entende que era aquilo o que procurava.

A ideia de transferir, por meio da triangulação, àquilo que afeta a máscara, é o que permite compartilhar diretamente com o espectador o estado em que a máscara se encontra, ou seja, o que acontece a partir de sua relação com determinado corpo, objeto ou situação. Chamarei o objeto alvo do foco da máscara de *ponto*. Para exemplificar este mecanismo, Tiche lança a imagem de um espelho sobre todo o *corpo-máscara*, como se o corpo da máscara, ao ver e

se relacionar com este determinado ponto, refletisse sua. Então ao compartilhar esta imagem, a máscara leva este espelho – que é seu corpo - em direção ao público. Ela triangula o reflexo que o ponto lhe causou, de forma a mostrar como se sente e o que acontece neste momento. O nome dado por Tiche a este modo de triangular é “paisagem em mim”.

Como uma tentativa de se aproximar da linguagem proposta pela máscara, este vendedor – muito sério e gentil – passa a não falar mais comigo, mas a estabelecer uma comunicação gestual. Ele pega uma boia e me entrega. Eu espero e direciono minha atenção ao restante delas que ali se encontram, e ele logo entende que procuro mais de uma. Passa, então, a me entregar uma, duas, três... sete boias. Peço para trocar de cor, experimento as boias, agradeço o atendimento e me dirijo ao caixa para realizar o pagamento.

Como de costume deste personagem, ele retira objetos, papéis, remédios e dinheiro do interior de suas calças, como se colecionasse restos de papel higiênico usado, pilhas, cartelas e assim por diante. Deste bolso interno – na região pélvica – retira uma nota de cinquenta reais e dá para a moça do caixa. Esta, um tanto intimidada, séria e sem olhar muito para o rosto da máscara, empacota as boias, providencia o troco e nota fiscal da compra. Cumprido o objetivo de comprar as boias, retorno a caminho de casa.



Figura 26. *Thelmo* comprando boias. Crédito: Mateus Coppe



Figuras 27, 28 e 29. *Thelmo* pelas ruas do centro de Porto Alegre após realizar compras.
Crédito: Mateus Coppe

Sair com o objetivo de comprar as boias, conduziu a ação com a máscara. Porém, mais importante que isso, é a consciência de olhar, escutar e executar cada ação a seu tempo. Se no momento da compra a máscara não olha para onde está o dinheiro, e simplesmente o apanha com o foco em outro ponto, esta ação de pegar o dinheiro para pagar a mercadoria, passa a não ter a necessária importância. A não ser que sua necessidade é olhar o que acontece ao redor enquanto executa a ação de pegar o dinheiro. Tudo na máscara é importante. Pensando assim, quando entrei na loja para procurar as boias, olho primeiro para o ponto que faz com que este corpo se interesse em entrar. Logo, ao ser abordado pelo vendedor, direciono o foco a ele, para então indicar àquilo que procuro. Estabelecendo um foco de cada vez, a fluidez das ações acontecerá também através dessa sequência, que segue o impulso de cada ação.

Como uma engrenagem de uma máquina, cada princípio físico do uso da máscara funciona como uma peça importante que mantém o estado de presença e de vida pulsante. A técnica, porém, é um procedimento estrutural que permite com que a vida e presença da máscara no jogo do ator, venha à tona de forma orgânica. Dessa forma, está a serviço do jogo da máscara e não a serviço de si mesma, ou seja, o objetivo não é evidenciar a técnica na cena, mas – ocultando-a – poder revelar outra possibilidade de existência por meio deste *corpo-máscara*.

Através desses trajetos mascarados pelo centro da cidade - da prática e conscientização das energias que mobilizam o corpo a outros estados, da utilização dos princípios do foco, interesse, ação e reação, das setas imaginárias no corpo (que juntamente com as energias de Lessac condicionam distintas corporeidades em jogo de atuação com a máscara), assim como o exercício de deixar as ações fluírem em jogo contínuo - as várias “saídas” com a máscara, que tinham a ação principal de caminhar pelas ruas, tornaram-se um interessante território de pesquisa desta corporeidade em jogo. Sendo assim, a busca destes procedimentos estruturais e técnicos, que permitem ao ator animar e jogar com a máscara, aconteceu através do jogo na rua.

3.2 Um ponto de partida

Você que me acompanha já deve ter percebido que utilizo uma mesma máscara repetidas vezes – a de *Thelmo* – nestas práticas e experimentações na rua, e pode estar se perguntando: “com tantas máscaras presentes, porquê insistir em uma só? ” Se isso for uma questão, adianto a justificativa de que, buscando o jogo com a máscara, busco também explorar outras possibilidades de relação deste *corpo-máscara*. Assim, a cada nova saída descubro outras formas de agir em uma mesma máscara, e de conhecer novas abordagens por meio de uma corporeidade já conhecida, que vem sendo investigada por mim a mais tempo. Utilizar a mesma máscara, nesse momento, tem a intenção de aprofundar o jogo através das descobertas de suas potencialidades. Seguimos então um pouco mais com *Thelmo*.

No mês de junho de 2018 organizo uma saída para a rua, na companhia de Mariana Rosa e Mateus. Diferente das andanças, realizadas até então, traço o objetivo de fixar um lugar. Um ponto fixo para desenvolver com mais profundidade, as possíveis relações de jogo neste espaço, geralmente de caráter mais transitório quando a máscara está em trânsito. Escolho como destino a praça Conde de Porto Alegre, localizada entre as ruas Riachuelo e Duque de Caxias, no Centro Histórico da cidade.

Com o intuito de testar os mecanismos de ação da máscara de forma mais sintética e precisa, sem estar inserido no tumultuado fluxo de pedestres, veículos e informações das ruas do Centro, caminho até um banco da praça, onde sento e passo a observar o movimento ao redor: feirantes que descarregam frutas de um caminhão, uma mãe que brinca com sua filha no balanço, uma senhora que passeia com seu cão e etc. Tinha como objetivo desacelerar um pouco o ritmo e intensidade das proposições, a fim de entender melhor cada impulso de ação e seus princípios em jogo. Ainda contaminado pela necessidade de ação, observo o movimento do trabalho dos feirantes, levando e trazendo caixas de frutas. Enquanto isso, a criança que brinca no balanço, junto de sua mãe, me observa com desconfiança e medo. Prefiro não me aproximar, com receio de causar algum desconforto em seu momento de diversão.

Sigo observando o trabalho dos feirantes, e mantenho sempre a máscara em movimento, mesmo que minimamente. Uma máscara fixa, sem um leve movimento, é uma máscara que não respira. Para manter sua expressividade ativa e viva é necessário que o ator respire, e que este movimento reverbere em seu corpo, mesmo que de forma sutil. Esta respiração é mobilizada pela coluna e direcionada às ações do corpo por meio de diferentes tipos e intensidades de movimento. Uma respiração mais profunda, que mobilize de forma mais visível a curvatura dorsal e peitoral, pode indicar algum estado de ânimo, seja um suspiro de tédio, de alívio após alguma tensão, ou mesmo de encantamento. Em estado de plenitude - onde a máscara apenas respira - nem sempre é visível o movimento da coluna conduzindo a respiração. Porém este movimento está refletido na máscara, que por meio de pequenas angulações de foco, se mantém “viva” cenicamente. Caso contrário, torna-se um ser inanimado e com expressão estática. É também esta respiração o motor das pequenas modificações da

expressão da máscara, condicionadas por meio de suas angulações, assim como dos impulsos de suas ações.

Neste exercício de encontrar a respiração e os pequenos movimentos da máscara, mantive contato com aqueles que ali trabalhavam. Ao ver algumas caixas sendo descartadas em um container de lixo, percebo que ao redor deste havia um sofá velho e verde. Durante as diversas experimentações com esta máscara na rua, fui descobrindo alguns comportamentos em relação com a cidade. Tais comportamentos não estão presentes diretamente no espetáculo *Imobilhados*, mas dialogam com a construção da personagem na dramaturgia. Ao longo das saídas com *Thelmo*, fui desenvolvendo a ação quase obsessiva de guardar objetos, panfletos e coisas pelas quais ele pudesse se interessar. Esta obsessão em acumular, assim como o medo de atravessar a rua, são descobertas do jogo na rua, a partir da premissa: “O que este senhor faz quando sai de casa? ”. Impulsionado por esta questão e pelas características do personagem, direcionei o foco para o lixo que ali se encontrava.

Ao ver o sofá, *Thelmo* senta e logo em seguida calcula formas de como transportar esse móvel para a casa. Sem conseguir, passa a procurar algo que possa levar consigo, uma vez ativado seu interesse em acumular coisas. Os feirantes observam risinhos essas tentativas. Encontro junto deles, um pneu e algumas ferramentas com as quais trabalhavam na manutenção de um dos veículos. Tento, disfarçadamente e em vão, pegar o pneu e levar comigo. Logo, pego as pequenas ferramentas que se encontram pelo chão. Nessa tentativa os trabalhadores resolvem intervir e dizer que isso não poderia ser levado. Retiro do interior das calças, uma fruta, e inicio uma tentativa de negociação em trocá-la por uma das ferramentas. Para deixar clara minha intenção, focalizo o interesse da máscara em uma das ferramentas e logo triangulo este foco com eles. Fazendo isso, eles logo entendem meu objetivo. Lhes ofereço a fruta, e assim que um deles faz a ação de pegá-la, a recolho e volto com o foco para as ferramentas. Neste diálogo, os homens passam a não falar mais, mas conduzir suas respostas através, também, de estados corporais. Coincidentemente, ao sair desta praça e tomar a direção que me levará de volta para casa, encontro um homem movendo uma cômoda de madeira de outro container de lixo. Mais um móvel descartado. Aproximo-me dele e do móvel com notório interesse, e

realizo a mesma ação de tentar negociar a fruta em troca do objeto, ao que ele sorri e nega a proposta. Ao final, agradece minha aproximação, e deseja um “bom trabalho!”, finalizando de forma gentil esta experiência.



Figura 30, 31, 32, 33 e 34 – Registros de *Thelmo* em frente a Praça Conde de Porto Alegre, em meio ao lixo. Crédito: Mateus Coppe.



Figura 35: *Thelmo* recolhendo ferramentas do chão e interagindo com feirantes do local. Crédito: Mateus Coppe.



Figuras 36, 37 e 38 - *Thelmo* retornando para casa. Crédito: Mateus Coppe

A calma das proposições da máscara, alcançadas também por meio da percepção deste espaço - que permitia um deleite e uma escuta profunda do movimento que ali pulsava – conduziu as breves relações desenvolvidas neste local de forma muito precisa e ao mesmo tempo mais entrelaçada com as pessoas que ali se encontravam. Por conta disso, percebi a importância da pausa e do permitir-se estar em um lugar, onde as ações possam – através das relações locais e suas reverberações – se desenvolver.

3.3 Do Brasil ao Japão

Durante as experimentações com a máscara na rua, foram postos em jogo os componentes técnicos necessários para o entendimento da expressividade e materialidade do corpo a partir da máscara, compreendidos como diferentes estados musculares em distintas variações de tempo, que juntamente com as variações de movimento e de tempo no espaço, possibilitam ao *corpo-máscara* a qualidade orgânica de um ser vivo que respira, sente e se relaciona com todo o mundo ao seu redor. Ressalto que além da importância do entendimento e treinamento de tais princípios, existe um treinamento do risco, do se deixar cair em jogo, com consciência e controle de seu corpo, mas sem deixar o juízo limitar a camada física da nossa imaginação. Esse treinamento do risco a que me refiro é desenvolver a capacidade de se jogar ao acaso nas ruas.

Pensando em articular esse risco em minha prática, escolho a partir de maio de 2018, mudar a máscara a ser usada, utilizando uma máscara ainda virgem de qualquer relação de jogo. Uma máscara expressiva sem personagem. Essa máscara – nomeada de *Dentinho* – pertence à confecção mais recente realizada pelo *Máscara EnCena* até o momento. Junto dela, outras duas máscaras foram confeccionadas por cada integrante do grupo, tendo a orientação de Fábio Cuelli nesta confecção. O intuito deste trabalho, era colocar em prática as técnicas de confecção, aprendidas por Camila Vergara e Fábio Cuelli junto ao *mascareiro* Alfredo Iriarte, assim como desenvolver novas máscaras expressivas para utilização cênica e pedagógica nos treinamentos e trabalhos do grupo.

Essas máscaras são consideradas, pelo grupo, como máscaras expressivas cênicas, ou seja, possuem em sua confecção o acabamento necessário para sua utilização cênica, como laterais da máscara que cobrem as orelhas, perucas, linhas expressivas mais suavizadas e articuladas com outras linhas - que juntas, apresentam estados menos fixos em uma única direção - e pintura que busca texturas mais próximas da pele humana. Esses acabamentos diferenciam-se das máscaras pedagógicas confeccionadas pelo grupo, não no que se refere à qualidade de seus acabamentos, mas sim em suas características físicas e sua finalidade específica.

Enfim, trago essas especificações para apresentar a nova máscara.

Dentinho foi confeccionado por mim, e representa uma máscara jovem. A principal referência utilizada em sua confecção foi a foto de uma criança de no máximo dez anos. Assim, suas expressões não se concentram nos sulcos das linhas de expressão do rosto, mas em características físicas como formato dos olhos, dentes, sobrancelhas, cabeça e etc... Partindo dessa referência juvenil, passa a surgir na argila modelada, uma expressão até então não pensada. Nesse processo, as mãos – junto dos olhos e do corpo todo - pensam e também enxergam cada detalhe. E no final de todas as etapas, nasce uma máscara com uma característica marcante: dentes expostos. Queria imprimir em suas expressões a presença de dentes, sem definir essa expressão como necessariamente sendo um sorriso, mas como se os dentes saíssem da boca naturalmente. Não creio que tenha sido muito feliz nesta tentativa, mas o resultado me agradou enquanto possibilidade de jogo.



Figura 39 – Molde em argila de *Dentinho*, ao lado de uma foto de referência para criação de suas expressões. Crédito do autor.

Junto desta máscara estava outra, nomeada de *Carmen* e confeccionada por Camila Vergara. De expressão simpática e levemente risonha, esta máscara já apresenta através de seus traços, uma idade mais avançada. É claramente uma senhora de seus sessenta ou setenta anos, porém sem o estereótipo da velhice geralmente empregada em personagens da considerada terceira idade. A idade está impressa em suas linhas expressivas e também em seu corpo, porém de forma sutil. Se formos, por exemplo, observar pessoas saudáveis de setenta anos hoje, são geralmente pessoas com registros corporais que não correspondem aos estereótipos da velhice, no qual necessitam de bengala para caminhar. Pensando nisso, buscamos entender esse outro corpo através do trabalho energético que condiciona cada corporeidade e suas formas de relação.



Figuras 40 e 41 – Fotos de *Dentinho* e *Carmen*, já finalizadas. Crédito do autor.



Figura 42 – Máscaras inteiras expressivas com finalidade pedagógica, construídas por Fábio Cuelli. Crédito: Camila Vergara

Ambas as máscaras, não foram até então, trabalhadas em sala de ensaio. Seria a rua o primeiro espaço dessas experimentações, em contato direto com a cidade. Sem combinar qualquer situação, saímos com as máscaras em direção à mesma praça Conde de Porto Alegre, acompanhados de Fábio e Mariana Rosa. Escolhemos voltar a este local por ser um ponto próximo e que convida a convivência no meio da efervescência urbana da região central. Além disso, as possibilidades de jogo nascentes a partir da máscara em relação com um local fixo – e não mais itinerante pelas ruas – despertou o desejo de explorar mais essas relações. Como conhecíamos muito bem cada linha expressiva impressa na máscara, encontrar os impulsos iniciais deste *corpo-máscara* foi algo quase instantâneo. Esses impulsos representam o ritmo e energia predominante desta corporeidade, ainda a ser encontrada. A única coisa combinada antes de vestir a máscara foi permitir-se brincar sem julgamento.

Com as máscaras sobre o rosto e o figurino que compõe o corpo desta máscara, saímos do prédio onde moro, no centro de Porto Alegre, e nos deslocamos em direção à praça. Naturalmente ofereci um braço à *Carmen*, como um neto que acompanha sua avó. Neste trajeto olhares curiosos nos acompanhavam, em sua maioria, com grande simpatia. Um senhor comenta “que lindos!” assim que passa por nós. Uma mulher jovem que caminha em nossa direção abre um largo sorriso e nos olha com um misto de estranhamento e admiração. Outra mulher que trabalha em uma cafeteria comenta com uma freguesa que tomava seu café sobre nossa presença. As duas acenam alegremente. Logo em seguida, uma outra mulher saindo distraidamente de um prédio leva um grande susto ao se deparar conosco. Ela para, se recupera e inicia um riso frouxo. Os carros parados na sinaleira buzina e acenam. Um homem do outro lado da rua tira uma foto. Estava evidente a simpatia que tais máscaras causavam a partir de suas expressões risonhas.



**Figura 43 – Foto publicada na rede social Facebook por transeunte durante saída de *Carmen* e *Dentinho*.
Crédito: autor desconhecido.**

Chegamos ao destino pretendido: a praça Conde. Ao entrarmos na praça avisto a mesma menina que outro dia ali estava brincando, acompanhada de sua mãe. Ao lado, uma outra criança também brincava. Na calçada, feirantes separavam caixas de frutas. Dois homens entram na praça, sentam e passam a conversar e a nos observar. Eu e Camila, sentamos em um banco e ficamos um tempo respirando e olhando tudo ao nosso redor. Em menos de cinco minutos um casal para do lado da calçada e nos observa. Perguntam informações a nosso respeito para Fábio e Mariana, e junto deles se aproxima mais um homem. Em um bar próximo, pessoas tomam cerveja e nos olham de longe. As crianças, sem dizer nenhuma palavra nos observam atônitas. Em uma tentativa de aproximação, Camila se levanta com sua *Carmen* e se dirige a uma guitarra de plástico - brinquedo de uma das meninas. Pega a guitarra e a leva em direção ao seu corpo, como quem pergunta “posso?”. A criança, muito desconfiada diz que não. Ela devolve o brinquedo em suas mãos, e a criança o segura olhando-

a fixamente. Enquanto isso permanecemos todos observando essa tentativa de aproximação, um tanto arriscada, por ter o risco de provocar o choro ou algum tipo de desconforto na criança. De qualquer forma a aproximação realizada foi feita de forma muito sutil, após o tempo da criança observar e se acostumar com aquela presença estranha da máscara.

Decido intervir e descobrir as possibilidades do brincar que uma praça proporciona. Uma pedra ao chão que jogo ao longe. Uma mureta sobre a qual caminho me equilibrando. Um balanço. Uma estrutura de metal feita para escalar. Um outro sofá velho e abandonado onde me sento. Enquanto exploro a brincadeira desta máscara, *Carmen* descansa no banco e realiza pequenas ações. Observa cada nova diversão encontrada por *Dentinho* e ao vê-lo sentar em um sofá sujo e abandonado, o retira de lá às pressas. Logo se dirige ao monumento de Manuel Marques de Sousa (1804 – 1875), o Conde de Porto Alegre⁷² que dá o nome a esta praça. Ali ela o observa com minúcia, enquanto *Dentinho*, cansado da brincadeira, vai ao encontro dela.

Após um tempo em frente a este monumento, saímos da praça, fazendo o retorno do trajeto. Nesse momento um homem jovem, comendo pipoca doce se aproxima aos gritos de “Não vai embora! Peraí! ”. Ele surge correndo em nossa direção, e está visivelmente embriagado. Seu ritmo acelerado e olhos vermelhos manifestam um misto de felicidade e agressividade. Junto dele, um casal se aproxima e pedem uma foto. Ele oferece a pipoca a *Dentinho*, que é ao mesmo tempo puxado por *Carmen*, que se mostrava com pressa. Voltamos pelo mesmo caminho, porém agora decidimos passar pelo lado do Colégio Bom Jesus Sévigné, na rua Duque de Caxias, em pleno horário de saída dos alunos.

Ao nos aproximarmos do colégio, os estudantes - animados e curiosos - passam a avisar uns aos outros da nossa presença. Estacionados em frente, dois micro-ônibus escolares esperavam os alunos. Logo ao lado, um pipoqueiro vendia pipocas doces e salgadas. Assim que avisto as pipocas, com a máscara, focalizo o objeto de desejo, antes negado pelos puxões de *Carmen*. Paro e procuro em meus bolsos algum trocado com o qual possa comprar as pipocas.

⁷² Apelidado de "O Centauro de Luvas", foi um militar, político, abolicionista e monarquista brasileiro. (Fonte: Wikipédia, a enciclopédia livre. Última consulta 25 de maio de 2018)

Assim que percebo que não tenho dinheiro, meu peito levemente se curva, como se apontasse para dentro. Com um suspiro, mobilizo a coluna de forma sutil em estado de desânimo e olho pela última vez as pipocas. Enquanto isso, *Carmen* busca em seus bolsos algum dinheiro e também não encontra. Em seguida, uma senhora desce de um dos micro-ônibus e me pega pela mão dizendo: “Vem meu filho. Vem que eu te compro uma pipoca.”. Nesse momento pensei “Legal! Ela não teve medo de interagir comigo.”. Fomos levados por ela até a carrocinha de pipoca. Na fila, vi que ela estava séria, e não risonha como geralmente ficam as pessoas ao interagir com as máscaras. Chegou nossa vez de escolher. Ela pergunta “que pipoca tu quer?” e eu aponto a doce. O pipoqueiro serve a pipoca e ela paga. Ao sair da fila ela nos olha com os olhos marejados de emoção e diz: “Eu tenho um neto japonês. Ele mora no Japão e hoje é o aniversário dele. Tu me lembrou meu neto.” Sem mais dizer, sem mais olhar, ela segue em direção ao micro-ônibus e senta em um dos bancos, visivelmente emocionada. Nós, por debaixo da máscara explodíamos em emoção, ainda sem acreditar na improvável possibilidade de encontrar uma avó com saudades de seu neto aniversariante em um país distante. Foi a primeira vez que uma relação desta natureza tinha se construído na rua. As fisicalidades dos *corpos-máscara*, por meio das relações com as pessoas na rua, foram veículo para que aquela senhora lembrasse de seu neto. Conduziram sua imaginação e seu afeto à terras distantes e materializaram a possibilidade de dar um presente, a quem ela pessoalmente não poderia dar. Após esse acontecimento, algumas crianças nos acenavam de dentro dos ônibus, agora mais envolvidas e cativadas pelas figuras representadas através das máscaras. Porém já era tempo de voltar e retornamos ao apartamento de onde saímos, para retirar as máscaras e conversar sobre os acontecimentos.



Figura 44 – Foto de *Carmen* e *Dentinho* nos arredores do Mercado Público de Porto Alegre. Crédito: Alisson Rocha

Assim como exercitar o risco por meio do jogo e através do acaso, saber respeitar os limites do tempo e das relações interativas com o público é um importante termômetro capaz de manter o jogo da máscara em pulsante vibração. Do contrário, alongar uma interação com o interesse de resgatar o jogo, pode comprometer aquela fagulha de verdade compartilhada entre público e ator/jogador. Nesse caso, a percepção do ator deve estar inteiramente ativada no ato presente, naquilo que acontece entre ele e alguém ou alguma coisa.

De volta ao apartamento, retiramos as máscaras e pudemos enfim, olhar-nos nos olhos. Compartilhando em suspiros e palavras cada experiência deste dia. As relações entre as máscaras aconteceram de forma fluída, sem combinações prévias, assim como com o público. Isso configurou o possível recorte de uma tarde de passeio da avó e seu neto, ou de uma mãe com seu filho. Ficou evidente também, uma necessidade minha, de explorar as ações da máscara afim de encontrar suas corporeidades. Além disso, foi interessante exercitar o foco e seu direcionamento no momento em que uma ação está sendo realizada por outra máscara.

Quando uma máscara está desenvolvendo uma ação importante, a outra a observa. Essa escuta aguça algo primordial no jogo de atuação, que é saber a hora de propor e a hora de receber, o que permite que o público acompanhe uma coisa de cada vez. Esse princípio não é exclusivo do jogo com a máscara, mas do jogo de ator em geral. Com a máscara expressiva inteira tal princípio se aplica no direcionamento do olhar, ou seja, é necessário o direcionamento do foco do outro jogador ao acontecimento em ação, para saber o que se passa ao seu lado. Em outras práticas de jogo, é possível direcionar o foco sem olhar diretamente à ação desenvolvida pelo outro jogador, transferindo a atenção apenas pela redução de ênfase nas ações, seja através de movimentos mais discretos, seja pelo silenciamento das vozes, quando neste jogo houver a presença de texto falado ou cantado. No jogo com a máscara, assim que um jogador acaba sua ação, o outro toma para si o foco, funcionando como um verdadeiro jogo de *ping-pong*. Da mesma forma que o jogo sem o uso da máscara, o ator que porta a máscara não necessariamente cessa sua ação ao transferir o foco, mas precisa estar visualmente conectado ao que acontece, caso contrário não terá visto o que acontece. O público, dessa maneira, ao parar e observar o que ali acontece, encontra corpos que vivem sob a máscara, ou seja, respirando ou até executando uma pequena ação, mesmo que a atenção principal esteja em outro jogador, até que a situação se inverta.

Tais experiências trouxeram também o questionamento de que, talvez o jogo de atuação com a máscara expressiva inteira na rua, precisasse de “menos”, ou seja, absorver o material experienciado e permitir a experiência do vazio: uma condição interna de prontidão em que os pensamentos não se fixam, nem traçam objetivos e significações. Essa condição do vazio interior é alcançada de diversas formas. No contexto desse trabalho, o vazio é entendido como um ponto zero, ou seja, um estado de disponibilidade que não busca propor ou interpretar, mas sentir, ser e escutar.

3.4 Encontrar o lugar do vazio

O processo de praticar os princípios e procedimentos que possibilitam ao jogo da máscara o movimento de uma vida, é um importante espaço de

experimentação técnica em jogo. É o espaço do “entender fazendo”. Porém, no exercício do jogo, entender pode significar o bloqueio do impulso criativo, não permitindo deixar-se levar pelo fluxo desencadeado em processo de experimentação direta na rua. Condicionar o impulso ao intelecto aqui significa programar a ação ao invés de deixá-la fluir conforme os impulsos do presente. Exercitar o estado de prontidão e de calma possibilita que o entregue sua imaginação nas mãos de uma consciência alterada pelo estado de jogo, que agora age a partir do que lhe acontece no ato presente através de um corpo guiado pela máscara e seus princípios de atuação.

Do momento em que as energias, estados e princípios da máscara tornam-se presentes no corpo, é necessário “esvaziar a mente” para dar espaço à criatividade, que brota deste corpo potente, como um broto vegetal que nasce em solo fértil.

O *Zen* também encara a criatividade como fluindo de uma região, além da mente consciente. Intuição, como uma torrente, está esperando para borbulhar através do artista. Ainda que esta torrente não possa ser forçada, o indivíduo pode aprender como retirar de seu caminho, como eliminar bloqueios, e com maior presteza, permitir o inconsciente criativo a se manifestar. (FELDSHUH, David. *O Zen e o Ator*. Pg. 11)

Nesse sentido, deixar fluir não significa não estar consciente dos meios que conduzem as ações, mas sim não buscar produzi-los mecanicamente. Fluir, está ligado ao escutar e estar atento ao fluxo de ações, suas intenções e intensidades. Significa ser este corpo consciente de suas especificidades de forma orgânica e viva em direta relação. Tampouco “esvaziar a mente” quer dizer “não pense!”, mas sim “deixe os pensamentos passarem”, ou seja, não priorizar o racional em detrimento da inteligência corporal. Essa observação é feita não com o intuito de separar corpo e mente – uma vez que não acredito nesta separação binária – mas de sinalizar o preparo muitas vezes feito para executar ações em cena, geralmente precedidos de pensamentos que visam calcular o alcance ou resultado de uma ação. “Esvaziar a mente” aqui significa um estado de prontidão que busca não fixar nenhuma ideia, nenhum pensamento. Esse estado de estar aberto ao que o ambiente nos oferece, passa pela conscientização da respiração e da escuta.

Perceber a necessidade de encontrar este estado de esvaziar a mente, para que algo aconteça de forma genuína e criativa – como um copo vazio que é preenchido por água – significa enfrentar uma questão pessoal que muitas vezes representa uma dificuldade nesta minha proposta de pesquisa: a ansiedade e a inquietude. Tais obstáculos, típicos de meus 29 anos de idade e da sociedade contemporânea em que vivemos, muitas vezes bloqueiam o ato criativo, atropelando o acontecimento presente e partindo para uma construção de jogo que muitas vezes busca *dizer*, mais do que *ser*. Gerando ruído onde poderia haver silêncio que possibilita a escuta. Não creio que neste exercício de procurar esvaziar a mente, tenha conseguido este silêncio ao qual me refiro, mesmo defendendo sua importância. Portanto, não creia em minhas palavras, caso eu venha a dizer que sim. Talvez o que venha a acontecer nas próximas linhas, seja o reflexo daquilo que ocorreu quando tornei consciente esta condição perturbadora do “pensar constantemente”, o que tantas vezes bloqueia nossa espontaneidade e criatividade. Talvez não seja o silêncio que se fez presente, mas uma pequena pausa ou desaceleração do ritmo, que permitiu ver de outra forma, com os mesmos olhos – e outra corporeidade – as relações que desenvolvi na rua.

Retomando mentalmente as diversas saídas realizadas, percebo que enquanto respiro sob a máscara e vejo as coisas e pessoas ao meu redor, existe uma inquietude mental que provoca minha necessidade de agir. Aguçada pela “limpeza” e calma externa, a mente neste estado inquieto pode gerar a sensação de “não estar fazendo nada”. Esse pensamento, que às vezes aparece nessas circunstâncias, está associado com a constante ideia de produtividade, em que não se pode parar e “não fazer”. Nessa ideia, enraizada em nossa sociedade, o *não fazer* passa a ter o sentido de inutilidade. Mas se tratando de teatro, de cena, de imaginário, o que é útil? Me faço essa provocação e faço-a também a você que me acompanha. Se fazemos um teatro com o objetivo de ser útil, de “transmitir uma mensagem”, podemos deixar de construir uma relação sincera com nossos (as) colegas de cena e com o público, e tornar este espaço de criar pontes para o imaginário, um informativo messiânico. Podemos nos tornar aquilo que o sistema produtivo, já tão explorado e incentivado constantemente no comércio, mídias e propagandas publicitárias, nos chama a realizar: algo

“concreto” ou uma “resposta final”. Pois penso que aqui não encontrarei respostas, mas caminhos e possíveis indagações – estas sim – motores de outros movimentos.

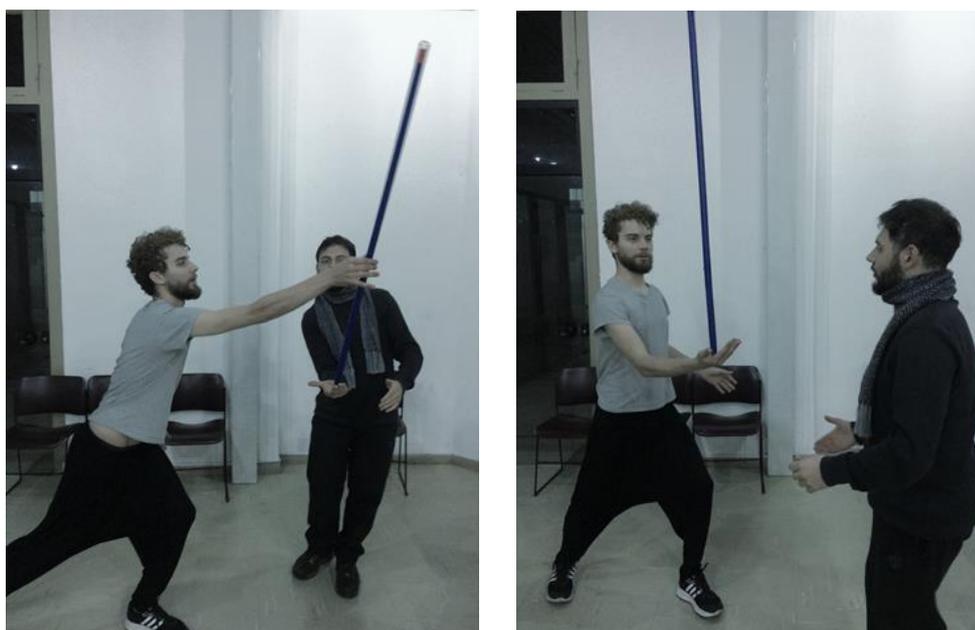
Traçando esse pensamento, busco rememorar os momentos de jogo e o quanto meu corpo estava inteiramente ligada com a ação presente. O que penso é que esses momentos – quando acontecem – são poucos e efêmeros. E como se encontram fora de um contexto de encenação teatral, aparecem e desaparecem sem construir uma narrativa. Pensando assim, um corpo que espera é também um corpo em jogo com aquilo que se propõe a fazer e com o lugar que ocupa. Procurar esta presença e encontrar este estado de “não-ação” com a máscara - ou seja, uma ação psicofísica constituída pelo aspecto interior e exterior, que não tem em si a pretensão de construir uma narrativa cênica - é estar aberto as possibilidades do acaso e do imaginário, fatores desejados e importantes ao estado de jogo que investigo.

No caso da última saída relatada, com as máscaras de *Dentinho* e *Carmen*, esta aproximação de um estado de calma se fez mais presente do que nas saídas anteriores, mesmo que de forma sutil. Atribuo esta calma ao fato de ter a presença da atriz Camila, uma vez que em dupla ou grupo, existe uma necessidade maior de observar cada ação e o jogo do outro que lhe acompanha, mais do que propor. Assim, estar atento ao outro é essencial para estabelecer qualquer tipo de relação. Quando uma máscara se interessa por algo e o objeto deste interesse lhe provoca algum estado de ânimo, é necessário que a outra máscara tenha visto esta provocação. Caso contrário, não haverá uma relação em jogo, pois a máscara que não viu, não saberá o que afetou sua companheira e como isso ocorreu.

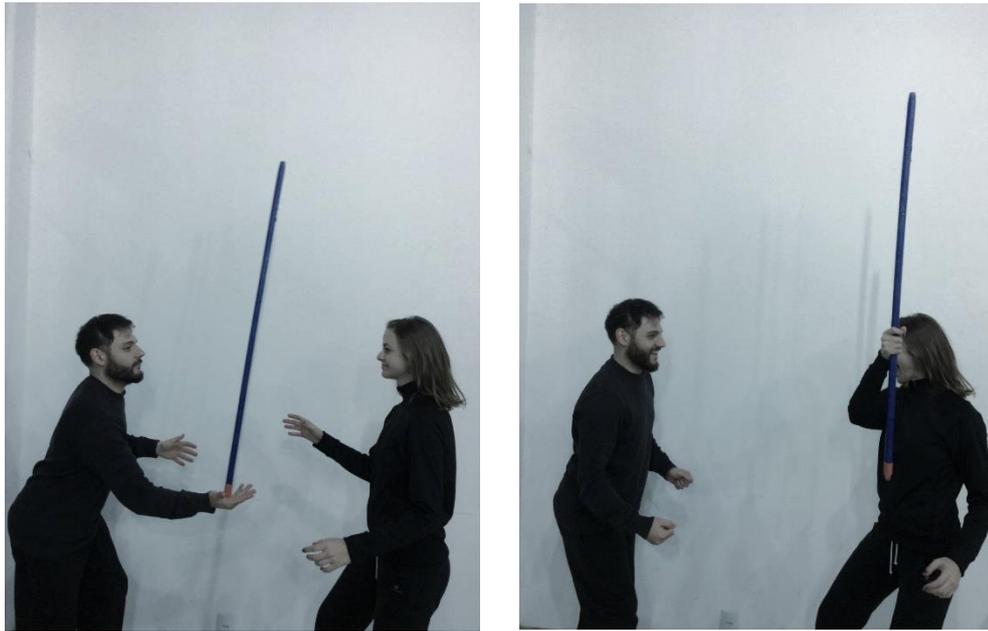
Para exercitar este diálogo de focos e afetos com a máscara, há um exercício feito em duplas - o qual aprendemos junto da *Cia Familie Flöz* – que desenvolve esta percepção às reações do colega e ao jogo do foco e triangulação. Em dupla e com as máscaras postas, cada jogador segura a ponta de um bastão, um de frente para o outro. Um de cada vez irá impulsionar o bastão em direção ao outro, que irá reagir a este impulso e “comentar” por meio da triangulação com o público ou ambiente externo, aquilo que ocorreu entre eles e o bastão. Tanto o impulso, como a reação a este - e logo em seguida a

triangulação -, ganham diferentes intenções através dos estados corporais. Na rua, esta dinâmica acontece de forma mais fluída e mais diretamente conectada com o que acontece no presente. No momento em que *Carmen* foca o brinquedo da menina na praça e se interessa por ele, o foco de *Dentinho* é também direcionado a este mesmo ponto, uma vez que as máscaras estão em relação. Assim, o objeto de interesse de *Carmen* ganha importância e a ação é toda dela. O que vai se passar entre ela, o brinquedo e a criança é uma incógnita recheada de possibilidades e ampliada pela máscara.

Quando a ação se encerra, o foco é transferido ou capturado pela outra máscara. Para exemplificar esta “captura” do foco, relato um exercício aprendido com Tiche Vianna que retrata bem esta mudança de foco em jogo. Novamente em duplas, um jogador procura equilibrar o bastão de madeira sobre palma da mão bem aberta. O outro jogador observa esta tentativa. O bastão aqui representa o *foco*, e a tentativa de equilibrá-lo representa a *ação* sustentada pelo jogador. Enquanto esta ação acontece, a atenção do outro jogador se encontra inteiramente nesta execução, direcionando o foco ao que se passa entre aquele jogador e sua busca de equilibrar o bastão. Assim que este jogador conseguir o equilíbrio do bastão sobre sua palma, o segundo jogador, retira calmamente o bastão (foco) de sua mão, e passa a realizar a mesma dinâmica.



Figuras 45 e 46 - Fotos de treinamento com bastão. Grupo *Máscara EnCena*. Crédito de Camila Vergara.



Figuras 47 e 48 – Fotos de treinamento com bastão. Grupo *Máscara EnCena*. Crédito do autor.

Nessa sequência, cria-se uma tensão e atenção aquilo que acontece ali, entre jogador e bastão. O segundo jogador só poderá retirar o foco quando o primeiro alcançar o equilíbrio, ou seja, quando encerrar sua ação. O fato desta captura do foco acontecer em um momento específico, e não a qualquer momento – como uma tentativa de roubar o bastão – aguça a escuta e percepção na ação que ali se desenvolve. Por esse motivo, é interessante realizar a captura do foco de forma delicada, como quem diz “com licença, agora é minha vez de jogar.”. Com o tempo, variar este apanhar do foco é uma possibilidade, desde que não se perca o objetivo principal: retirar o foco no momento certo do equilíbrio e não competir por ele.

Com as máscaras na rua esta mesma dinâmica acontece em ação cênica, mas é necessário uma escuta e percepção mais apurada. Mais uma vez a respiração e a observação do que acontece no ato presente, condiciona a quem está em jogo, um estado de presença, de não antecipar ou preparar a ação racionalmente. Dessa forma, as ações acontecem conforme sua necessidade de existir, como quando *Carmen* recebe um “não” diante da tentativa de interação com a criança: algo se passa com esta máscara após tal resposta. Observando

o desenvolvimento desta reação, logo outra coisa mais interessante passa a chamar a atenção de *Dentinho*, como o balanço. Neste balanço a única coisa que importa fazer é brincar de se embalar. Embalar e brincar de voar sentindo o vento no corpo. Ali poderia ficar por muito tempo, mas vou deixando o peso do corpo a serviço da gravidade e do impulso do balanço, até que este pare seu movimento. No desenrolar desta brincadeira, o corpo vai reagindo de diferentes formas ao que acontece, pois, a ação é tinta de diversas cores, e que, em cada momento pode se modificar e gerar outros sentidos.

É certo que experimentar, jogar e viver o presente é necessário, mas assim como uma máscara estática, uma ação sem nuances se torna igualmente monótona e linear. Posso estar me contradizendo àquilo que disse anteriormente – sobre não pensar, esvaziar a mente e deixar fluir a ação em jogo – mas há uma linha tênue entre o deixar fluir e o manter a vida de uma máscara cenicamente. E também não há regras, mas caminhos possíveis. É importante ressaltar, que minha intenção quando digo que é necessário dar espaço ao imaginário criativo em jogo, é a de poder estabelecer relações com o ato presente a partir do *corpo-máscara e suas especificidades físicas*, e não de um corpo cotidiano. Dessa maneira, jogar com a máscara requer mantê-la ativa sob seus princípios de atuação, e isso também significa interessar-se por algo e desinteressar-se em determinado tempo, para então gerar o movimento de um novo interesse dela ou de outra máscara por outra coisa ou alguém. Por isso, é importante que através de cada ação, algo aconteça corporalmente. Como que, através deste balanço, a brincadeira ofereça outras possibilidades de motivação ao jogador que possibilite novos desdobramentos, por exemplo: a máscara se interessa pelo balanço, se direciona até ele e inicia o embalo. Logo se emociona ao descobrir que pode impulsionar seu corpo cada vez mais, sem tocar os pés no chão. Impulsiona tanto seu corpo que começa a ter medo do alcance cada vez maior e mais rápido do embalo. A partir de então, transforma seu estado motivacional e passa a ter o objetivo de parar o balanço. Outra possibilidade é iniciar o balanço, atingir o máximo do embalo, se emocionar com ele até que este perca a graça, e aos poucos ir parando o movimento até cessar completamente.

De toda forma, unir o fator da consciência corporal sem necessariamente “controlar” cada ação, e sim deixá-la seguir seu fluxo conforme

a criatividade que emana do ato presente, é um trabalho de constante busca. É o lugar de treinar o “destreinar”, onde após o exercício e absorção da técnica, esta esteja presente de forma orgânica e pulsante no *corpo-máscara*, acompanhada da tranquilidade de uma mente em estado de jogo, ou seja, vazia de preocupações futuras, mas inteiramente em relação com o presente. Assim, o jogo cênico, – seja com a máscara ou não – alcança maiores possibilidades de diálogo e desenvolvimento.

3.5 Um retorno às turbulências

A partir de agora, relatarei as experiências e desdobramentos da parte final deste procedimento de pesquisa, a qual envolve uma sequência de saídas com a máscara na rua. Tais experimentações tem o propósito de investigar o jogo a partir de uma organização continuada, observando cada acontecimento e agregando possíveis elementos às ações a serem realizadas. Começo escolhendo a máscara de *Dentinho* como eixo principal destas experimentações. Acredito que por ser uma máscara ainda pouco investigada por mim, descobertas interessantes de jogo podem acontecer a partir de seu uso na rua. Me acompanham meus colegas e parceiros do *Máscara EnCena* (Fábio, Camila e Mariana), para juntos e juntas explorarmos os mecanismos de jogo desta máscara na rua.

Para realizar a primeira saída desta etapa, estavam presentes Fábio e Camila. Nos encontramos e conversamos que dois de nós – eu e mais um deles – estariam de máscara enquanto a terceira pessoa observaria de fora, registrando os acontecimentos. Decidimos que Fábio e eu estaríamos juntos. Foi escolhida a última máscara feita por Fábio, chamada de *Moura*, da mesma *família* na qual pertence também a de *Dentinho* e a de *Carmen*.

Representando um homem de terceira idade, com cabelos brancos, as expressões desta máscara apontam linhas levemente concêntricas e descendentes, com sulcos no centro das bochechas e a boca inclinada para baixo. Suas feições denotam um homem sério, talvez um político ou homem de negócios. Fábio escolheu um sobretudo para compor sua vestimenta. Os tons preto e cinza acentuaram ainda mais sua seriedade. Por mais que a cor de seus

cabelos e suas expressões denotem uma idade mais avançada, sua corporeidade apresenta aspectos de um corpo em total disponibilidade física, não recorrendo a registros estereotipados de um homem desta faixa etária.

A princípio, foi acordado entre nós que não buscaríamos a interação ou a proposição de ideias com o intuito de criar cenas, mas nos deixaríamos levar pelos acontecimentos da rua. Nosso principal objetivo era descobrir a relação entre a jovem máscara nomeada de *Dentinho* – já descrita anteriormente – e a nova máscara a qual chamamos *Moura*, usada por Fábio e nunca antes experimentada na rua. A partir desta relação passaríamos a nos relacionar também com o entorno, agora de forma mais consciente. O destino escolhido foi mais uma vez a Praça da Alfândega: lugar de diversos cruzamentos entre passantes, comerciantes e pessoas que caminham, jogam, namoram e descansam nos bancos.

Ao sair com as máscaras pelo centro da cidade rumo ao destino escolhido, fomos percebendo e recebendo diversos comentários de pessoas pelas quais passávamos. A máscara de *Dentinho* despertou, mais uma vez, a simpatia de crianças e adolescentes. No caminho três crianças, em pontos diferentes, cumprimentaram, tiraram fotos e interagiram com ele. Já sob a máscara de *Moura* os retornos eram bem menos calorosos. Um senhor, ao ver esta máscara comenta: “parece o Temer”. Logo em seguida um grupo de moradores na Praça da Matriz⁷³ solta o mesmo comentário. Parece que realmente a figura deste homem se fez presente na máscara de *Moura*. O que por um lado pode ser uma triste coincidência, de outro representa uma interessante possibilidade de jogo ao explorar a humanidade desta figura, que estampa um sério semblante e transmite uma sombria aparência. Tão sombria quanto àquele ao qual foi comparada.

Pensando nessas figuras, o que um senhor e um jovem com tais características fazem juntos quando saem pela cidade? O que fariam eles em uma praça? Percebendo as relações estabelecidas a partir de tais

⁷³ Praça Marechal Deodoro, mais conhecida como Praça da Matriz. É um espaço público e histórico da cidade de Porto Alegre, capital do estado brasileiro do Rio Grande do Sul. Está localizada no coração da cidade, no Centro Histórico, e existe desde os primórdios da capital. (Fonte: Wikipédia, a enciclopédia livre. Último acesso em 23 de junho de 2018)

corporeidades, fomos experimentando ações relacionadas. O interesse do senhor em observar pontos históricos e tradicionais de Porto Alegre como o Theatro São Pedro, em se mostrar interessado pelo jogo de xadrez nas tradicionais mesas de jogos na Praça da Alfândega – onde todos os dias dezenas de senhores agrupam-se para jogar – e o desejo de querer comprar bandeiras do Brasil (para a Copa das Confederações ou até mesmo para um possível protesto político), contrastava com a inquietude curiosa de *Dentinho* que saltitava através das sarjetas e pulava somente nas partes brancas do mosaico preto e branco da rua das Andradas, querendo desbravar outros horizontes possíveis entre ruas, tendas e pessoas. Ali estava configurada a possível relação entre um avô e seu neto, ou até mesmo um pai e seu filho.

Após acompanhar a partida do jogo de xadrez e partindo da ideia de não propor situações, mas deixar-se contaminar pela relação de cada um às coisas e interferências ao redor, escolhemos um banco da praça para sentar e observar. Em um banco próximo, senhores nos olhavam desconfiados. Algumas pessoas passavam e voltavam para buscar entender do que se tratava tudo aquilo. Nós ali, apenas parados olhando ao redor e a nós mesmos. Então Fábio puxa de seu figurino um pequeno rádio a pilha, que foi levado com o intuito de possibilitar algum jogo com a sonoridade da rádio e a rua. Assim que liga e passa a buscar uma frequência audível, ambos os focos estão voltados nesta ação, reforçando sua importância. Percebo que a estação de rádio encontrada está em um volume muito baixo, principalmente pensando na grande interferência de sonoridades presentes no local. Pego o rádio de sua mão e aumento o volume, o que logo é corrigido por *Moura* ao volume mais baixo. Repito a ação de tentar tornar este som mais audível, tanto para nós como para as pessoas que por ventura estão nos observando. Mais uma vez ele baixa o volume. Nesse momento entendemos que se trata de um pequeno conflito entre aqueles dois e o rádio. *Dentinho* aceita o volume desejado, e logo propõe sentarem-se em um banco mais próximo da escultura do poeta Mário Quintana. Ali permanecemos por mais uns instantes e logo nos retiramos para voltar a caminhar pela rua dos Andradas, passando por lojas e bares até chegar em um Café próximo a Casa de Cultura Mário Quintana.



**Figura 49 – Moura e Dentinho escutando rádio na Praça da Alfandega.
Crédito: Camila Vergara**

O encontro entre essas duas máscaras foi algo inédito para nós, que ali estávamos abertos ao jogo. Isso possibilitou um frescor de descobrir suas relações entre si e com as pessoas e o ambiente ao redor, configurando um espaço de total descoberta, onde não há nada definido em suas formas de agir e ver o mundo. Nos permitimos um pouco mais a esse jogo entre eles, em um ambiente de fluxo intenso do comércio e de pedestres. Essa característica ambiental, juntamente com o fato de sermos desconhecidos um ao outro, fez com que nossa atenção fosse disputada o tempo inteiro: ora queríamos investir em ações que possibilitassem a descoberta daquela relação, ora buscávamos relação com o ambiente em constante e agitado movimento. De qualquer forma a comunicação entre essas duas figuras se desenvolveu, e o jogo aconteceu. Mas como acessar essa camada turbulenta do movimento urbano central das grandes cidades?

No momento que faço este questionamento, me vejo voltando a andar em círculos, uma vez que já foi feita esta investida de buscar o jogo com a máscara em tais condições urbanas. Inclusive já encontrei pistas para possíveis conclusões sobre esse encontro, tanto que investi no jogo com a máscara em

locais de menor fluxo de pedestres, principalmente em ambientes públicos que convidam as pessoas à contemplação e ao convívio, como praças, bares e feiras. Aquele lugar da rua dos Andradas – próximo à Praça da Alfândega - já estava assinalado por mim, como um espaço onde há pouca escuta. Mas estava enganado. Percebo neste momento – e mais uma vez – que o fato de propor um jogo com a máscara, considerando suas relações com os acontecimentos presentes através de sua expressividade criativa, não estava mais entrelaçada com o verbo *buscar*, mas sim viver o presente, mesmo que isso signifique ficar parado em um banco de praça. Voltando a este local de efervescências, talvez o foco da experiência não seja buscar a relação, mas ser um corpo *agente* e *reagente* do mundo. Eu explico... O que possivelmente mais interessa são os encontros com aquilo e aqueles que aparecem no caminho deste *corpo-máscara*, como este se relaciona e quais relações se estabelecem. O espaço da busca, mais uma vez torna este corpo um caçador de focos pelos quais pode desenvolver um jogo, porém com a substancial e perigosa presença da expectativa e da ansiedade, que criam em nossos corpos a necessidade de provocar afetações, muitas vezes sem de fato ter uma motivação material para isso. Falo de material, porque a máscara se relaciona por meio da concretude de seu corpo, através das transposições musculares e das velocidades no tempo-espaço, ou seja, “o corpo tentando se comunicar eminentemente pela expressividade da sua musculatura, das velocidades. Então é o movimento no tempo. A qualidade do movimento no tempo de execução. (...)” (VIANNA, Tiche. Conversas via WhatsApp com o autor, em 3 de julho de 2018). A ansiedade em querer provocar e criar algo, sem que isso tenha relação com a materialidade do corpo, é algo que parte da ideia, do racional, do intelecto.

Naquele curto espaço de tempo em que ali permanecemos, talvez nada acontecesse. E tudo bem. Para romper esse ciclo de intencionar a produção de ações, - deixando a ansiedade se acalmar no corpo - precisaria de mais tempo na rua, isto é, deixar o *corpo-máscara* estar presente e aberto ao acaso da rua por um tempo indeterminado. Era preciso estar na rua sem definir o tempo de término da abordagem.

3.6 Um caminho solitário

Uma vez ouvi dizer, em um diálogo com colegas do grupo *Pindaibanos* - que a rua é lugar de encontros. E que o teatro que nela habita, quando o faz com verdade e conectado com o que acontece no presente, pode alcançar a comunhão junto de seu público. Através das experiências relatadas, enquanto ator, percebi que a rua pode ser tão imprevisível quanto o mar ou a corrente de um rio. Se a perspicácia do jogo não acontecer, por razões que muitas vezes desconhecemos, corremos o risco de nos afogar em um mar de coisas mais interessantes do que aquilo que propomos. Um cachorro, ao entrar desavisado em cena, pode se tornar mais interessante do que os atores. Um bêbado, que adentra a roda e conversa com o público e atores, se totalmente ignorado por estes, se torna foco ou então evidencia certo despreparo do elenco às interferências do urbano. É claro que dentro dessas situações há inúmeros casos e também limites para cada resposta à tais interferências. Talvez não seja interessante – dependendo da encenação - que o bêbado se torne o foco da cena ou que ganhe significativo espaço no espetáculo. Para isso há de se exercitar o jogo na rua para saber quando e como abraçar e contornar tais imprevistos. Mas o público transeunte, que por ali passa e se depara com o ato teatral, não possui nenhum compromisso em permanecer, a não ser que se interesse.

Nas ações na rua, propostas nesta pesquisa, mesmo não se tratando de uma encenação teatral, uma narrativa evolutiva é muitas vezes esperada por quem presencia este *corpo-máscara* errante pelas ruas. Abrir mão dos elementos que compõe a cena teatral habitual, como a formação do público e da encenação em roda, o desenvolvimento de uma narrativa através de números e de uma dramaturgia, e até mesmo a presença de elementos musicais que possam chamar a atenção do público, coloca o ato de jogar com a máscara em outro espaço, livre das demarcações de tempo e de contexto convencionadas pela encenação.

A medida que o grupo se lança para o espaço da rua, visando, principalmente, investigar as relações público-ator e, para tal, se desprende das roupagens “oficiais” da linguagem teatral reconhecida como tal, cria-se um espaço de liberdade de ação/atuação que o leva ao reconhecimento de que “(...) um

espetáculo de rua é feito mais de boa conversa do que de números perfeitos” (CARVALHO, 1997 apud TELLES, Narciso e CARNEIRO, Ana, 2005, p.133)

É em busca deste espaço, em que outra relação público-ator seja possível, que organizo uma saída para a rua com a máscara de *Dentinho*, dessa vez sozinho e sem determinar um tempo para encerrar a ação, mas possibilitar abertura ao acaso dos encontros através do jogo com a máscara.

Julho de 2018, por volta das 18:00. Sozinho, visto a máscara e me dirijo a rua Duque de Caxias, em direção a mesma praça que antes visitara: a Praça Conde de Porto Alegre. Escolho realizar essa ação no horário final da tarde, quando é grande o fluxo de pessoas saindo de seus trabalhos, escolas e compromissos. Passo pelo bar em frente a escadaria desta rua e logo um grupo de mulheres passa a apontar em minha direção e a rir. Minha reação é parar a olhar para elas com certo espanto, o que se evidencia pelo ritmo com que paro e direciono o foco, de forma mais abrupta. No momento que faço isso elas soltam um riso como um grito, e buscam se esconder dentro de suas próprias mãos, como se a máscara lhes causasse medo ou algum constrangimento por tê-las percebido. Poso para suas fotos e sigo o caminho. Logo na mesma quadra duas pessoas em situação de rua exclamam ao me ver: “De novo tu? Assim tu me mata do coração! ”. Rindo nos cumprimentamos e nos despedimos. Chego então na praça Conde. Vazia. Passo por ela e decido voltar pela Duque para então explorar locais ainda não percorridos. Desço a escadaria desta rua, que a liga a rua André da Rocha. Atravessando a escadaria passo por algumas pessoas que silenciam ao notar minha presença, desconfiadas. Meu destino agora é uma pequena praça ou canteiro localizado na Avenida Loureiro da Silva, esquina com Rua Avaí. Neste local, é comum pessoas sentarem para tomar chimarrão e passear com seus cachorros. Mas ao chegar vejo o lugar vazio.

É começo de inverno, e o frio no entardecer espantou as pessoas das praças. Mesmo assim, sento em um dos bancos e ali permaneço observando os carros que passam e seus condutores que, parados na sinaleira, me observam curiosos. Retiro então o mesmo rádio antes utilizado, e sintonizo alguma estação. Fico ali, escutando o rádio por um bom tempo. Quando decido sair, me

encaminho a Avenida João Pessoa e sigo em direção ao viaduto Salgado Filho, onde muitas pessoas esperam ônibus. Logo que chego, passo a esperar junto daquelas pessoas. Corro atrás de um ônibus já de saída. Uma mulher exclama “O que é isso?!” , enquanto um homem – em situação de rua – responde risonho: “ela não sabe o que é arte.”. Este mesmo homem me acompanha dizendo que já me viu outras vezes acompanhado de minha “colega” – se referindo à máscara de *Carmen* - na Praça Conde, e que é sempre muito bom encontrar “coisas novas”. Logo em seguida outro homem, agora um flanelinha conhecido desta região, me aborda perguntando se não estou com frio. Mostro minha manta para ele e ofereço para que coloque em seu pescoço. Ele nega e diz que não sente frio porque é um lutador. Então começo a jogar com ele, como se quisesse treinar e aprender algum golpe de luta. Ele desconversa e prefere não me ensinar. Neste momento um casal se aproxima e me cumprimenta. Os reconheço de outro encontro. Como conhecidos recentes, nos despedimos e seguimos rumos opostos. Paro em um bar localizado na rua Duque de Caxias, próximo à escadaria da Borges de Medeiros, onde muitos senhores ali todos os dias se encontram para beber e conversar. Alguns destes ao me ver, gritam e me acenam. Apontam a um de seus amigos - um senhor sério, na faixa de seus 70 anos, calvo com poucos cabelos brancos – e dizem ser meu pai. Eu logo me aproximo lentamente, enquanto todos silenciam e me observam. Olho profundamente nos olhos daquele homem, que parecia resistente, e ao chegar mais perto inspiro e amplio meu corpo como se o reconhecesse. Partindo para dar um grande abraço enquanto todos, e inclusive ele, caíam na risada. Ali fico por mais alguns instantes, ouvindo os comentários tecidos por aqueles homens e o quanto eles se divertiam em ver tal semelhança com o tal senhor “meu pai”. Quando percebo que a relação se desenvolveu e que um certo esgotamento daquele clímax começa a acontecer, decido me despedir e sair do bar. Caminho mais um pouco em direção ao Palácio Piratini e à Praça da Matriz, mas com o cair da noite as ruas começam a ficar mais escuras e vazias. Passando pelo meio da praça senti essa sensação de isolamento e de vazio, e decido voltar para casa.



Figura 50 – Dentinho sentado em um bar no centro de Porto Alegre. Crédito: Alisson Rocha.

De todas as saídas realizadas com a máscara na rua, essa foi, sem dúvida a mais longa, durando em torno de duas horas e meia. Uma experiência interessante em uma pesquisa, que tem em seus procedimentos, até então, saídas de curta duração – seja pelo fator físico de uma respiração limitada, seja por uma percepção alterada do tempo dentro da máscara. Percebo que assim como cada gesto, o tempo na realização das ações também é um fator fundamental no desenvolvimento do jogo. E isso vale tanto para a cena tradicional de palco italiano ou salas fechadas, como para uma cena de rua. O tempo de jogo desta máscara é mais alongado e pede uma atenção especial de quem é – naquele instante – espectador. Como no momento em que os senhores do bar param e observam com atenção minha reação ao ver meu suposto “pai”. Ainda sobre o tempo, talvez ao afirmar que houve um “esgotamento” do interesse daqueles espectadores em jogo com a máscara, deveria eu, como ator-pesquisador, permanecer neste incômodo silêncio, e talvez até desinteresse daqueles que ali acompanham o acontecimento, para perceber os possíveis desdobramentos deste *corpo-máscara* em jogo. Algo interessante deve sempre acontecer? Penso, e nesse caso acredito que não necessariamente. O interesse vem de um momento em que algo entrou em comunhão com aquele(s) que ali compartilham seus corpos e olhares, mas isso não significa que em outros

momentos este *corpo-máscara* não esteja em jogo. É um corpo vivo realizando ações cotidianas a partir de qualidades específicas, não uma cena com final previamente determinado.

Caminhando pelas ruas, às vezes me percebo pensando na forma como executo ações e busco o diálogo com as pessoas e o ambiente. Nesse trajeto solitário, percebo a atenção mais direcionada ao meu próprio corpo, meus próprios pensamentos. Prefiro não pensar em como os outros estão me olhando, o que devo fazer, se entro ou não em uma rua ou praça escura, se a tentativa de aproximação ao senhor que, seriamente bebia no bar, será hostil ou ignorada... prefiro deixar espaço às ações que brotam do corpo em jogo. Tão bonito ver quando o reflexo do *corpo-máscara* contamina de certa forma aquela pessoa, fazendo parar, nem que seja por um instante, seu percurso e dialogar com a máscara.

Pensando nesse território urbano onde proponho o jogo com a máscara, existe uma pré-disposição física também daqueles que buscam contato e estabelecem a interação com a máscara. Em todo o trajeto realizado, foram mais de seis encontros em que pude desenvolver alguma espécie de diálogo com os passantes. Na maioria deles, pessoas que caminhavam despreocupadas e que tem a rua como local não só de passagem, mas de convívio e habitação, como no caso das pessoas em situação de rua, vendedores ambulantes e pessoas em mesas de bar, muitas delas já conhecedoras das máscaras e suas andanças pela região.

Quando lembro de tais encontros, penso em como eles reverberam fisicamente nas pessoas envolvidas, seja nos passantes ou em quem porta a máscara. Parece que há sempre um limite na comunicação entre as partes, algo que se esgota no momento que o gesto passa a querer substituir a palavra, ou seja, traduzir ao corpo – de forma descritiva – aquilo que é interrogado ou proposto pelo público. Sigo intrigado em explorar essas relações a partir desta mesma abordagem: um *corpo-máscara* sozinho nas ruas.

3.7 “Tira a máscara!”

O exercício de praticar o jogo com a máscara nas ruas continua. Adotando a mesma abordagem feita anteriormente, sigo com a mesma máscara, agora com as considerações das interações anteriores. É final de junho de 2018 e começo de inverno. Ainda no horário da tarde uma serração se aproxima. A *Copa do Mundo* está acontecendo na Rússia, e neste dia o Brasil joga contra a Sérvia. Mesmo não ligando muito para futebol, fico atento ao resultado do placar, pois sei que influencia o ânimo e os movimentos da cidade. Antes do jogo de futebol acabar decido sair pelas ruas sem a máscara, para ver como está funcionando o comércio e movimentos urbanos. Como suspeitei, tudo se encontrava vazio: lojas fechadas, ruas vazias, quase nenhum barulho de trânsito. O futebol realmente mobiliza as pessoas, tem esse poder de movimentar uma paixão e um sentido de pertencimento. Mesmo assim decido sair. Volto para casa e visto a máscara de *Dentinho* e um blusão como figurino. Carrego comigo um caderno e uma caneta, para anotar algo que por ventura aconteça no caminho.

Meu destino é a região do Mercado Público de Porto Alegre, onde diversas pessoas se reúnem nos bares e estabelecimentos que transmitem os jogos do campeonato mundial. Já com a máscara, desço o elevador do meu prédio - localizado na rua Marechal Floriano Peixoto, no Centro de Porto Alegre - e encontro na portaria, uma vizinha com seu filho de aproximadamente oito anos. Os dois assustados comentam minha presença: ela ri e aponta em minha direção enquanto ele prefere não olhar. Saio em direção à rua Duque de Caxias, passando por locais em que as pessoas já conhecem a máscara como uma farmácia da esquina entre as duas ruas e um boteco, muito frequentado por senhores e senhoras que ali sentam para beber a qualquer hora do dia. Nos dois locais, assim que passo, sou recebido com muito carinho, abraçado e elogiado. Nota-se uma simpatia por essa figura de dentes aparentes, olhos puxados e aparência juvenil. Parecem a todo momento querer demonstrar seus afetos, como quem brinca e cuida de uma criança. No bar, logo os mais desconfiados abrem um sorriso, ao ouvir um “Que coisa mais querida!”, de uma mulher ali sentada. Um senhor visivelmente embriagado me oferece um copo de cerveja, até o momento em que escuta de um outro senhor ao fundo do bar: “ele não bebe!”. Agradeço e sigo em direção ao Mercado. Passando pelas ruas do centro

percebo a cidade ainda com pouco movimento. Caminho e sinto uma sensação estranha de insegurança. As poucas pessoas que passam por mim, se assustam e ficam desconfiadas com uma figura mascarada caminhando em sua direção. A coletividade dos fluxos urbanos cria um ambiente mais acolhedor, como se os corpos se atritassem e gerassem calor. Na ausência desse coletivo, as pessoas preferem não interagir, e sua reação geralmente é olhar. Talvez, em outro momento, em um mesmo contexto, eu fizesse a mesma coisa.

Chego então na Esquina Democrática⁷⁴, onde há mais movimento de pessoas, e logo sou chamado aos gritos por uma mulher que se encontra sentada em uma calçada. Me aproximo dela, e assim que o faço sou recebido aos gritos de “Tira a máscara! Tira! Quero ver quem tu é! ”. Percebo sua agressividade e paro, mas continuo a certa distância tentando ainda encontrar possibilidades de diálogo com ela. Ao ver que não tiraria a máscara, esta mulher avança em minha direção, gritando irritada. Sou obrigado a me afastar correndo, enquanto ela corre atrás de mim. Vendedores e passantes da região assistiam, sem entender, tamanha irritação. Quando paro, já um pouco distante, a vejo ainda apontando e gritando em minha direção. Não sei dizer ao certo o que a motivou nesta perturbada investida, mas naquele momento, eu não tinha condições de interagir com uma pessoa alterada e de postura visivelmente agressiva. Me asseguro de que ela não viria atrás de mim e sigo caminhando, agora já em frente ao Mercado, onde resolvo entrar, como das vezes anteriores. Caminhando em seu interior, recebo comentários de diversas pessoas. Percebo que estou sendo seguido por um dos seguranças do Mercado, e no mesmo momento sou chamado para uma mesa onde amigos bebiam cerveja e conversavam. Assim que me aproximo da mesa e inicio uma interação com aquelas pessoas, o segurança também para e observa. Todos na mesa riem, perguntam quem eu sou, criam suas próprias histórias a meu respeito, uma mulher me dá um abraço e tira uma foto. Na medida que tais abordagens tomavam um tom de brincadeira e descontração, triangulava com o segurança –

⁷⁴ A Esquina Democrática é um dos principais pontos de reunião popular da cidade de Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul. É formada pelo cruzamento da Avenida Borges de Medeiros com a Rua da Praia e, desde o século XIX, desempenha uma função social importante na vida da cidade, sendo palco de várias manifestações políticas e culturais notáveis. (Fonte: Wikipedia, a enciclopédia livre, consulta no dia 19/06/2018)

que agora já me olhava com maior simpatia – e levantava os ombros, evidenciando que não entendia tamanha empolgação daquelas pessoas comigo. Fui respondendo às perguntas e afirmações a meu respeito somente através de contrações musculares e posturas corporais, que denotassem estados físicos e emocionais ao corpo. Ao me despedir das pessoas, o segurança se aproxima e me diz que não poderia andar de máscara no interior do prédio. Consenti e resolvi sair, antes que mais uma vez fosse perseguido.

Sozinho e um pouco impressionado com a abordagem não tão amigável, da mulher e o “convite” a me retirar do Mercado, feito pelo segurança, me dirijo à uma esquina vazia e retiro a máscara, decidido a voltar com ela em minhas mãos. Respiro e penso sobre essa sensação, de provocar e ser provocado durante minha ação, em suas circunstâncias e em como – das outras vezes que por ali andei – isso não aconteceu. Ao ver algumas pessoas sentadas na escadaria do prédio da Prefeitura, me encorajo a recolocar a máscara e a sentar nos degraus. Ali, resolvo pegar o caderno que trazia comigo e a escrever os acontecimentos e sensações desta saída, desde seu início. A medida que escrevo, percebo algumas pessoas passando por mim, sem dar muita atenção. Meu foco agora está inteiramente em escrever. Concentrado, não percebo a aproximação de um senhor, que a certa distância para em minha frente e fala comigo. Olho para ele e para trás para me certificar de que realmente é comigo. Ao confirmar que sim, ele logo diz: “estranho ter tanto rato assim na frente da Prefeitura né? ”. Levanto, e como resposta inclino meu corpo e minha cabeça para um dos lados, como quem diz “mais ou menos”. Me levanto para pedir que ele segurasse o caderno ao qual escrevia, pois precisava colocar meu casaco que havia retirado, e não gostaria de colocar o caderno no chão. Assim que me aproximo ele recua e se afasta dizendo “hoje não, outra hora...” e sai caminhando e olhando para trás. Continuo direcionando o foco para ele enquanto meu corpo vai aos poucos ganhando certo peso e sinais de desapontamento.

Nesse estado corporal sigo o trajeto pela rua Uruguai, predestinado a retornar. Escuto então um grupo de vendedores em uma loja de variedades a me chamar. Olho em sua direção e sigo caminhando no mesmo estado, como se setas guiassem as estruturas musculares para baixo, de forma sutil. Eles então insistem e chamam mais uma vez. Olho para trás – além de mim - e

novamente para eles. Me aproximo deles, que riem e começam a analisar cada movimento meu, tirar fotos e a me comparar com alguma pessoa. Logo apontam para o interior da loja, onde avisto um homem jovem de origem oriental – muito semelhante às feições de *Dentinho*. Impulsionado pelos vendedores resolvo entrar nessa loja e a me aproximar deste homem, que me olha desconfiadamente. No momento que chego mais perto ele dispara um “vai pra lá! Vai pra lá”, me enxotando da loja um tanto incomodado com minha presença. Definitivamente não foi um dia acolhedor.

Resolvo então sair, decidido a chegar em casa. No caminho me questionava, o que houve de tão diferente neste dia, para que as abordagens tivessem desfechos desagradáveis. No entanto, foi interessante perceber, que na própria região central de Porto Alegre, existem diferentes culturas e formas de funcionamento dos fluxos e das relações urbanas.

Assim, ao lado das observações sistemáticas dos lugares de sociabilidade de rua, das suas intensidades segundo os diferentes horários, o comportamento corporal dos indivíduos e/ou grupos nas esquinas, suas formas de interação nos bares e bancos de praças, suas regras de “evitações” ou, ainda, as suas performances orais e etiquetas para cumprimentarem-se ao cruzar olhares nas calçadas, tudo, enfim, vai criando sentido na observação atenta do pesquisador, à medida que ele se desloca. Esta caminhada vai sendo enriquecida em sua densidade temporal, na medida em que o pesquisador consegue precisar, nas constâncias de suas diversas idas e vindas, os aspectos de permanência e mudança que caracterizam e dão forma estética este território urbano. (DA ROCHA e ECKERT, 2013, p. 25)

As circunstâncias em que me encontrava – sozinho, em um dia atípico devido ao jogo do Brasil na Copa – certamente contribuíram para que as relações não passassem de alguns comentários, expulsões e até uma perseguição pelas ruas. Mas cabe registrar aqui que, naquele momento algum acordo foi rompido entre as partes. E que acordo seria esse, que faz com que no mesmo dia eu seja expulso e perseguido pelo fato de estar usando uma máscara nas ruas? Pensando sobre isso vejo que na conjuntura política e social do presente (mais especificamente a partir do ano de 2013, através das manifestações que a priori

buscavam melhorias no transporte público, e que viriam a culminar no golpe de 2016 contra o governo da então presidenta eleita Dilma Rousseff), o elemento máscara passou a ser visto popularmente como um instrumento de protesto e manifestação popular. Além disso, por esconder o rosto também pode ser um disfarce para a realização de algum delito, depredação ou ação indevida por parte do mascarado, em parte da interpretação popular. Portanto, ao ouvir agressivamente a frase “tira a máscara!”, me questiono em que momento aquela relação tomou este desfecho. E mais do que isso: como poderia construir este acordo entre o *corpo-máscara* e o meio em que este atua.

Refletindo sobre essa experiência recorro mais uma vez ao teatro de rua, e mais especificamente aos espetáculos em que atuei e citei no início deste trabalho. O paralelo que traço é de uma ambientação que permite o reconhecimento daquele sujeito mascarado como parte de uma experiência cênica. Nesse sentido, a musicalidade, a palavra, o discurso do corpo e o coletivo tem importante papel nesta constituição. Como, neste caso, se trata de um corpo que não verbaliza, que não agrega em torno de si uma organização tradicional de teatro e que se encontra sozinho em meio às ruas, este acordo, quando acontece, se dá por meio de outra ordem. É através da relação, do jogo, da *contracenação*, que o diálogo pode se desenvolver sem o uso da violência. É nesse lugar de jogo que pretendo chegar, levando em consideração também estes acontecimentos adversos para a constituição de tais acordos.

Ao chegar em casa, vejo aquele mesmo menino e sua mãe, agora saindo do prédio. Para minha surpresa ele vem correndo em minha direção e me cumprimenta com um sorriso no rosto. Entro no elevador, dessa vez com um vizinho, que certamente não sabe quem está por debaixo da máscara. Sozinhos naquele pequeno espaço, em uma situação extremamente inusitada, o vizinho começa a rir – talvez de nervoso – e seu rosto fica vermelho enquanto ele tenta desenvolver algum assunto que possa tornar aquele encontro algo mais normal.

Já em casa, retiro a máscara e reflito sobre tudo que aconteceu. De toda essa experiência – entre os caminhos e estranhas abordagens – um outro aspecto sinalizava minha atenção, além daquele clima estranho de tensão: as possibilidades de transformar em ação, gesto e corporeidade as respostas diante

das intervenções faladas. No momento em que uma pessoa me aborda na rua e pergunta por exemplo meu nome, a resposta dada não será por meio da palavra, tão pouco da mimetização ou indicação de qual seria o nome. O jogo está em como este corpo responderá a tal pergunta, através dos estados energéticos e musculares presentes na corporeidade.

Em relação a essa interação corpo-palavra, me deparo com o que estamos treinando e desenvolvendo em sala de trabalho com o grupo *Máscara Encena*. Duas vezes por semana nos encontramos em uma das salas de ensaio da Casa de Cultura Mário Quintana para treinar, pesquisar e desenvolver o jogo e abordagens pedagógicas com a máscara, assim como experimentar ideias artísticas individuais e coletivas. Para isso organizamos os encontros de forma que cada integrante conduza e proponha as atividades. Como cada um dentro do grupo possui curiosidades e interesses diversos de pesquisa e de processo criativo – com a máscara e também sem ela – as trocas acontecem sempre com a ideia de conhecer um pouco mais do universo criativo e do imaginário de cada um/uma de nós. Mariana Rosa - que além do trabalho com a máscara também pesquisa a vocalidade e a escuta, buscou desenvolver em sua dissertação de mestrado, o conceito a qual chama de *radiocênico*, que se apropria de características radiofônicas como dispositivos de criação para a cena teatral. Ela propôs em um dos dias de treinamento, um exercício de descrição do cotidiano, que buscava a exploração de vocalidades e a oralização de narrativas a partir do nosso imaginário sobre cada máscara. Segundo Mariana:

Radiocênico é um termo criado por mim e que contempla a ideia de fazer rádio na cena teatral. Diz respeito a conceitos e características radiofônicas apropriadas pelo meu trabalho de atriz e pelas pesquisas desenvolvidas por mim durante minha graduação em teatro, disparadores criativos durante a pesquisa de mestrado que originaram a minha dissertação juntamente com o espetáculo *Vida Alheia* (...). O rádio não está em tudo, mas esse caminho radiofônico, o processo *radiocênico* pode ser inspiração para diferentes criações artísticas. A cena, o palco, o teatro, a performance, a rua. Cena e rádio. O rádio como encenação, como concepção, como sonoridade, como material. O rádio como caminho, como inspiração, como corpo. (AZEVEDO, Mariana da Rosa, 2018, p. 15 - 16)

Tal exercício foi trabalhado em sua dissertação a partir da proposta de sua orientadora, a professora Dr^a Mirna Spritzer, e foi pensado e utilizado a partir de Mariana, para o treinamento de atuação com a máscara. Para isso, cada um de nós contava um resumo do que foi o seu dia – desde quando acordou, até o momento que chegou na sala de trabalho. Fazendo isso, nos transportamos às imagens criadas e às nossas próprias recordações sobre o que fizemos até chegar ali.

Após essa etapa, escolhemos uma das máscaras, e todos juntos, passamos a criar a narrativa diária daquela máscara, mantendo o foco em sua materialidade e expressões, testando suas possíveis vocalidades e narrações. Deixamos nos contaminar pelas imagens, corporalidades e situações já experimentadas com cada uma das máscaras, para então deixar o imaginário trabalhar em fluxo criativo. Nesse fluxo, cada um estava muito concentrado em descobrir essas possibilidades de jogo enquanto manipulávamos a máscara com uma mão e improvisávamos suas possíveis histórias. Todos ao mesmo tempo, fundindo pela primeira vez – com estas máscaras – voz e corpo.

A partir desse exercício, apresentamos uns aos outros aquilo que tínhamos explorado individualmente, contando as histórias de cada cotidiano sem o uso da máscara. Em uma segunda etapa então, após todos apresentarem as vozes e narrativas daquelas máscaras, foi sugerido que um de nós estaria em *corpo-máscara* e outra pessoa seria a voz desse corpo, narrando o acontecimento ao mesmo tempo que a ação acontecia ao lado. É neste ponto que gostaria de chegar, para voltar à prática do jogo na rua. No encontro da palavra com o *corpo-máscara*. Pois bem... Enquanto a dupla se colocava em estado de jogo para iniciar a improvisação, percebíamos – tanto de dentro do exercício, como de fora – os corpos inteiramente conectados um ao outro, mesmo que não se olhassem. Ao iniciar o relato falado, quem estava com a máscara tinha o desafio de acompanhar esta narração através do corpo. Porém, a dificuldade era: como casar palavra e ação sem mimetizar, desenhar, descrever o que já está na palavra. Foi nesse momento que percebemos que essa união entre corpo e palavra se dava muito mais quando o *corpo-máscara* orientava suas expressões a partir dos estados corporais, do que de ações concretas e mimetizadas. Por exemplo: ao contar sobre um acontecimento que

foi necessário correr, o *corpo-máscara* em jogo não irá iniciar uma corrida, mas sim materializar em seu corpo o que aquela corrida significava para seu estado de ânimo. Era, mais uma vez, a *paisagem em mim* de que Tiche fala, ou seja, a materialização no corpo através do estado que tal experiência provoca neste corpo.



Figuras 51, 52, 53 e 54 – Fotos de exercício realizado no treinamento do grupo *Máscara EnCena*, conduzido por Mariana Rosa. Crédito: Camila Vergara

Ainda sobre o treinamento, outro exercício que se relaciona com este encontro da máscara com a palavra na rua, foi proposto por Fábio Cuelli, quando

ele sugeriu que caminhássemos – ainda sem a máscara – a partir das sugestões de desejo deste corpo, ou seja: o *corpo-máscara* recebe uma notícia maravilhosa, que o deixa muito feliz, ou então vê sua casa em chamas, atravessa uma ponte muito alta, entra em um ônibus lotado, observa o cair da chuva através de uma janela e etc. Caminhando, íamos recebendo tais imagens e buscando materializar no corpo o que tais imagens e desejos nos apresentavam enquanto possibilidade de transposições físicas. Da mesma forma que no exercício anterior, o desafio era não sublinhar o significado de tais imagens, mas transpô-las através de estados. Este exercício, de um lado lida com uma materialidade muito sólida, que permite apresentar corpos em diferentes estados a partir de alterações físicas, de outro nos apresenta um campo subjetivo, que tem a ver com o imaginário de cada jogador/ ator e com cada desejo desdobrado a partir das sugestões propostas. Nesta prática são os desejos, não as situações, as motivadoras da ação.

Voltando para o encontro da máscara em jogo na rua, relaciono tais práticas e experiências desenvolvidas em sala de trabalho, com as intervenções que se deram por meio da palavra dos transeuntes na rua. Desse modo, quando uma pessoa pergunta meu nome – enquanto *corpo-máscara* - minha reação não é de querer dizer, escrever ou indicar o nome, mas sim reagir por meio de estados corporais que apresentem transposições físicas e de ânimo. O corpo então ao invés de responder literalmente a questão, apresenta uma reação. Reagir, representa nesse jogo, a articulação do diálogo com a rua. É nesse lugar que a máscara tem a possibilidade de manifestar sua expressividade, pois ela não descreve a coisa, e sim a vive no ato presente. Tal reação percebi diante dos encontros que tive na rua, mas confesso que ao invés de deixar o corpo produzir este estado e levá-lo ao extremo das possibilidades relacionais, o mantive muitas vezes na superfície da relação, não dando mais tempo para que as relações aflorassem outras formas de comunicação entre os corpos. Estava receoso devido às reações agressivas que tive como resposta de minha aproximação. Mas não seria isso – e não será – o motivo para eu deixar de buscar a interação. Muito pelo contrário. Por estar sozinho, precisei buscar outras formas de encontrar um fio que me conectasse à quem me observava. Quase como na aproximação de um animal assustado, precisei ganhar a

confiança de quem se interessava em produzir contato. E essa confiança só é possível através da reação em relação com o acontecimento presente.

3.8 Ponto de encontro: o jogo

É julho de 2018. Tenho pensado muito em todos os caminhos percorridos e nas diferentes abordagens aqui realizadas, assim como em cada situação vivenciada com a máscara na rua. Releio o que até aqui escrevi, e penso que talvez muito do que foi relatado tenha se repetido enquanto acontecimento: as pessoas e lugares pelos quais cruzei, assim como as sensações que me preenchem enquanto vivo cada momento destas relações. Mas logo percebo que cada detalhe vivido em minhas andanças com a máscara, possibilita novas construções deste percurso, que me leva a lugares diferentes a cada vez.

Da mesma forma a cidade, quando colocamos todos os cidadãos na rua, começa a entrar em contato com outro lado dela, diferente do cotidiano. (...) E ela se percebe enquanto coletivo. À medida que ela é tocada por esse aspecto cultural comum, que seus habitantes começam a se sentir parte dela, plenamente, temos ali um povo se manifestando. E quando entra o povo, entra o artístico, o carnavalizado, a cultura, a produção do ser humano que é dali. (HADDAD apud CARNEIRO e TELLES, 2005, p. 71)

Mas se a constituição desta pesquisa é um mapa que guia minhas viagens - e a máscara uma bússola desta caminhada – que caminhos ainda não desbravei e que são apontados pela máscara? Sem dúvida alguma, respondo que muitos. São muitas as possibilidades de trajetos em que, aqui, posso me aventurar. No entanto seleciono as pistas que ela me apresenta, a partir de todas essas experimentações, e através delas organizo minha bagagem para outra viagem, que aqui chamarei de *ponto de encontro*.

Ainda contaminado pelas experiências anteriores, em que propus o jogo com a máscara sozinho no centro da cidade, passo a questionar de que outra forma este *corpo-máscara* pode intervir no meio urbano e se relacionar com ele, levando em consideração as diferentes reações e relações estabelecidas a partir deste contato. Reflito sobre isso e inicio a organização de uma estrutura de ação,

em que seja possível estabelecer a confiança do espectador-transeunte, capaz de produzir um espaço que possibilite a relação entre máscara e público. Como referência para esta organização, penso no teatro de rua tradicional - em que há a presença de um coletivo e de uma organização do público em roda – e relaciono tais estruturas com as experimentações feitas com a máscara neste trabalho.

Desde o início desta pesquisa contei com o apoio do grupo *Máscara EnCena* nas diversas trocas e proposições interventivas com a máscara na rua. No entanto, encontrar um horário em comum – além dos horários de treinamento já agendados no grupo – foi uma tarefa difícil, visto que os melhores turnos para realizar intervenções desse tipo são os diurnos, geralmente ocupados com outros compromissos por cada integrante do grupo. Embora o presente estudo e investigação seja também do interesse do grupo, este caminho é solitário, pois é a partir minha experiência de ator que abordo o jogo de atuação com a máscara na rua. Porém, mesmo sendo um processo que diz respeito às minhas vivências como ator, não posso deixar de levar em consideração a importância e a influência do coletivo nessas experimentações. A partir disso, lembro das primeiras vezes que saímos para a rua com o espetáculo *Meu Barraco, Minha Vida* e logo depois com *A Serpentina ou Meu Amigo Nelson*, e falávamos da importância de permanecermos juntos no bando que ali se formava. Essa ideia de bando, de coletivo – principalmente na montagem que explorava o mascaramento do *Bufão* – além de fortalecer as relações de jogo entre os atores e atrizes do grupo, formava um organismo forte, vivo e pulsante nas ruas, disposto a se relacionar com as intervenções do urbano e também a “defender” seu espaço de atuação, diante das interferências sonoras, visuais e até físicas nas quais a cena de rua está sujeita.

Fui me questionando como poderia constituir essa força a partir das especificidades de atuação trabalhadas com a máscara inteira expressiva na rua. A primeira coisa que me ocorreu foi essa ideia de coletivo, não nos moldes que buscam formar uma roda que delimite espaço de atuação, mas a partir da força expressiva do conjunto em ação direta na rua. De qualquer forma, ao pensar em conjunto, não pensava em um grupo formado por uma estrutura sólida ou em coro, mas em um formato mais permeável e poroso, onde cada ator/atriz

buscasse seu espaço de atuação com a máscara, sem deixar de se relacionar – por ventura – uns com os outros. Assim, cada um poderia investigar suas relações com as pessoas e o ambiente ao redor, estabelecendo uma maior relação de confiança com os transeuntes, que identificam a ação como uma proposta cênica, sem necessariamente apresentar uma evolução da narrativa.

A medida que pensava nessa estrutura de ação a ser proposta ao grupo, me deparei com uma exposição de fotografia no terceiro andar da Casa de Cultura Mário Quintana, em julho de 2018, onde realizamos nossos encontros de treinamento e criação com a máscara. A exposição de Alisson Rocha⁷⁵, chamada *Vislumbre*, me chamou a atenção por apresentar fragmentos do cotidiano urbano de Porto Alegre, especialmente das regiões centrais onde escolhi como campo de experimentação. Nesses recortes da vida urbana e ordinária, existe algo que me interessa muito como possibilidades de tecer relações, pois tem algo de comum, de vivo, de popular em meio a tanta higienização das estruturas da cidade e das próprias relações pessoais. Reconhecendo essa pulsação de vida diante das fotografias, sabia que era ali – nesse lugar em que ainda não sabia onde - que gostaria de estar, também com as máscaras.

A exposição *Vislumbre* apresenta uma visão do centro da cidade de Porto Alegre através de fotografias que ressaltam a interação de indivíduos com os seus arredores. *Vislumbre* é um momento no qual acontecimentos se manifestam de modo breve e o lampejo da fotografia é capaz de sublimá-los. Arquitetura, rostos e corpos se misturam para atrair o olhar a cenas que normalmente passam despercebidas. Uma região da cidade que possui uma atmosfera caótica que tende a afastar pessoas e desestimular interações entre elas merece momentos únicos de apreciação, exaltando a beleza em cenas singelas que constituem a vida da nossa capital. (ROCHA, Alisson. Release da exposição *Vislumbre*, Porto Alegre, 2018)

Passo a traçar em minha memória, os caminhos que já percorri. Releio meus relatos e revisito as impressões que tive durante o jogo com a máscara.

⁷⁵ Alisson Rocha, estudante de design visual na UFRGS, desde a infância interessado por desenho, ilustração, animação, cinema e de forma geral, encontrou na fotografia uma maneira de tornar visível os sentimentos que tem ao observar tudo que o circundam.

Rostos, vozes, frases, cores, toques e cheiros se apresentam e formam pistas de diferentes culturas urbanas presentes na mesma cidade, no mesmo bairro. Tais culturas constituem cada região como sendo uma microcidade, de aspectos e funcionamentos singulares, onde as relações transformam o ambiente e são transformadas por ele. Lugares onde, o tempo todo, corpos estão em movimento, e mesmo separados estão juntos. Foi a partir dessa ideia de estar separado e junto, de presenciar relações de passagem e de contemplação, onde a vida popular urbana habita e cria uma poética urbana específica, que escolho o lugar para dar início a este *ponto de encontro*: a Praça XV de Novembro⁷⁶. Localizada em frente ao Mercado Público de Porto Alegre, a praça apresenta no seu entorno diversos bares, lanchonetes, feiras e lojas por onde as pessoas circulam, assim como calçadas por onde artistas de rua apresentam seus números e pessoas sentam para descansar. É um espaço da coletividade, onde o cidadão que ali transita (s)e movimenta (n)este espaço, está permeado por características que afetam suas formas de ser e de se relacionar com o ambiente.

No conjunto dessas formas, uma característica marcante dos mercados de rua é a agitação de seus corredores e a construção de percursos pelos fregueses, que se deslocam entre as bancas, fazem suas escolhas, encontram vizinhos e preenchem o espaço com seus carrinhos ou sacolas de compras. O espaço, nesse caso, não é apenas conformado pela ordenação das bancas, mas também por esta movência peculiar dos sujeitos. Da mesma maneira a ambiência do mercado acaba por se constituir de camadas de sonoridades, sejam os anúncios dos produtos, as conversas entre fregueses, as risadas e jocosidades, ou os gestos e utensílios que conformam este espaço. Esta é uma ambiência de mercado que se apresenta através de diferentes feições, tendo em vista as formas expressivas que seus *habitués*, bem como o próprio lugar em que se encontram e adotam para serem vistos como “corpo coletivo”. (VEDANA, apud DA ROCHA e ECKERT, 2013, p.150)

Organizo este *ponto de encontro* pensando primeiro neste espaço onde o burburinho popular da feira acontece. É na esfera desta localização que a ação com as máscaras irá se desenvolver. A partir dessa definição de lugar proponho aos parceiros do *Máscara EnCena* uma caminhada (sem a máscara) pelos caminhos desta Praça XV de Novembro, como forma de observar e reconhecer

⁷⁶ Antiga e tradicional praça localizada no Centro de Porto Alegre, em frente ao Mercado Público.

os espaços e seus distintos movimentos de ocupação que ali se formam. De um ponto de vista inédito para cada um de nós, encontramos um espaço misto, onde várias formas de usos deste ambiente se apresentam: pessoas em filas de lotérica se agrupam, bancos são ocupados por pessoas que descansam, telefonam e comem, enquanto outras passam apressadas. Vendedores gritam e chamam seus fregueses. Um homem ao microfone divulga ofertas de uma loja de variedades, crianças brincam no calçadão enquanto pais caminham lentamente. Papeleiros passam com seus carrinhos abarrotados de caixas enquanto outros descansam. Do outro lado, mais perto do Mercado Público, o popularmente conhecido *homem das facas* apresenta seu número em que, entre outras coisas, ameaça pular sobre um círculo de facas. Ao seu redor uma grande roda de espectadores. Mais atentos aos acontecimentos locais, partimos para o ponto inicial desta abordagem.



Figura 55 – Máscaras de *Dinah* e *Moura* em jogo. Rua das Andradas, Porto Alegre.

Crédito: Alisson Rocha

É manhã de sábado do dia sete de julho de 2018. Coincidentemente, há exatamente quatro anos atrás – no mesmo dia e mesmo mês do ano de 2014 – eu e Fábio embarcávamos para a Itália, onde conheceríamos as máscaras inteiras expressivas junto da Cia *Famille Flöz* – pontapé inicial da pesquisa com a máscara. A chuva, que já estava há quase um mês sem dar trégua, resolveu dar espaço a um tímido sol de inverno. Convido o fotógrafo Alisson Rocha para registrar nossa abordagem com as máscaras na rua. Saímos juntos – eu, Mariana Rosa, Fábio Cuelli, Camila Vergara e Alisson - do centro sem as máscaras, e ao chegar e reconhecer o espaço de atuação, nos concentramos em um ponto menos movimentado para vesti-las sobre o rosto. Aos poucos fomos andando pelo largo entre lojas e tendas, ao redor da Praça XV, um por vez em distintas e afastadas direções, porém sem perder o contato visual uns com os outros. Escolhemos pontos distintos para parar, observar o mundo ao redor e deixar o *corpo-máscara* se relacionar com as eventuais possibilidades interativas. Assim que vestimos a máscara, trabalhadores das lanchonetes da região gritavam e acenavam em nossa direção.

Sugeri, que cada ator/atriz levasse consigo algum objeto que pudesse servir de elo entre o jogo da máscara e o ambiente. Assim, com a máscara de *Dentinho* escolhi levar uma bola de tênis, enquanto Camila levou uma bolsa, Fábio um rádio a pilha e Mariana um arranjo de flores. Individualmente fomos explorando esses corpos em relação com estes objetos, as pessoas e o espaço ao redor. Mas falo a partir de minha experiência de jogo em *corpo-máscara*, logo, posso me debruçar sobre aquilo que aconteceu comigo durante este trajeto.

Fui caminhando em direção a um banco, quicando a bola como quem brinca sozinho. Assim que sento, vejo um pai e um filho adolescente parados me olhando e rindo. Ofereço a bola ao menino e a jogo em sua direção. Ele risonho pega e me devolve. Jogo novamente, e a cada vez que jogo vou imprimindo em meu corpo um estado de euforia, como quem inventa uma brincadeira e encontra um novo amigo. A medida que a bola volta, a lanço para mais longe e recuo ainda mais, quase como se fugisse da bola. O menino, cada vez mais risonho, vendo que a proporção da brincadeira aumenta – em ritmo e em espacialidade – entra no jogo e, assim que lança a bola, se esconde. A bola, como uma batata quente ou uma bomba, é lançada inúmeras vezes com o intuito de tentar se livrar

dela, até que cansamos e nos despedimos. O pai acompanha toda a ação rindo muito, já que a ação – a princípio simples e despreziosa – ganhou uma proporção cada vez maior, chamando a atenção dos transeuntes ao redor. Assim que olho ao redor, vejo algumas pessoas paradas olhando, não somente para mim, mas para as outras máscaras. O homem que anunciava ofertas no microfone, me chama para tirar uma foto. Recebo seu convite com certa desconfiança e me aproximo, como se não entendesse o motivo de seu desejo em querer tirar uma foto. Ao seu lado, uma caixa de som toca músicas populares, como funk e sertanejo. Passo a me interessar pelas músicas e de forma muito sutil, a jogar corporalmente com seus embalos.



Figura 56 – Carmen interagindo com transeunte. Crédito: Alisson Rocha

Saio em direção aos bancos novamente, e nesse caminho escolho pisar nas formas geométricas do piso, saltando entre uma pedra e outra. Algumas ações desta máscara, já se tornam mais próximas do corpo assim que a visto e a ponho em relação. O *corpo-máscara* começa a adquirir uma espécie de vocabulário, onde guardamos os registros que guiam estas máscaras, assim como suas principais inclinações enquanto personagens. Isso não significa que, no andamento dessas experimentações, outras possibilidades de corporeidades não se apresentem. Muito pelo contrário! A rua, por ser este lugar diverso e inesperado, é também um lugar de constantes descobertas deste *corpo-máscara*. Nada é fixo. Tudo está em constante movimento.

Voltando ao relato do jogo, sento em um dos bancos e logo se aproxima de mim a máscara de *Carmen*. Com uma corporeidade de energia *radiancy*, esta figura apresenta traços de alguém com muita praticidade em suas ações e também certa pressa. Ela logo me pega pelo braço e me leva até uma longa fila na lotérica. Ali ficamos por algum tempo aguardando chegar nossa vez. Nesse tempo, *Carmen* resolve comprar uma bolinha para *Dentinho* – possivelmente seu neto. Passo a brincar com a bolinha, e encontro uma menina de aproximadamente oito anos junto de sua mãe. Ela me olha encabulada enquanto eu paro e a observo. Ofereço à ela a bolinha recém comprada e recebo um abraço seu. A mãe por algum motivo se emociona e sorri. Motivo que espelha um pouco da delicadeza e sinceridade daquele encontro.

Na fila, alguns automóveis passavam entre nós, obrigando as pessoas a recuarem. Vou organizando essa dinâmica entre pessoas e carros, e logo sou puxado às pressas por *Carmen*, que se mostra irritada em ter que esperar muito tempo na fila. Saímos em direção ao largo próximo ao Mercado, e nessas proximidades encontro mais uma criança para jogar bola. Iniciamos uma jogada, inclusive com a participação de *Carmen*. Percebemos que as outras máscaras já não estavam ao nosso alcance visual. Volto para busca-las e nesse caminho ganho um cumprimento caloroso de um papeleiro, um abraço de uma menina, o mesmo adolescente que antes havia jogado bola comigo, e diversas pessoas que de alguma forma se relacionam com a máscara, propondo situações nas quais respondo através da expressividade do corpo.

Encontro Mariana, que caminha lentamente com sua máscara *Dinah*. É a primeira vez que Mariana experimenta esta máscara em jogo na rua. Sua corporeidade é estruturada a partir de um estado fundamental de calma com certa potência muscular, em que as articulações não dobram com facilidade. A impressão que passa é de uma senhora que carrega simpatia e nostalgia em suas ações, apesar de suas linhas expressivas serem mais marcadas e concêntricas. Esta senhora, que segura um arranjo de orquídeas brancas, encontra *Dentinho* que de longe a abana. Assim que a vê, este lhe joga a bolinha de tênis, que sai rolando para além de seu alcance. Um artista de rua – todo pintado de prateado - que descansava em seu intervalo de estátua viva, levanta de sua cadeira e alcança a bolinha para *Dinah*. Assim que retorna ao seu banco,

me encontra sentado nele. Dou espaço para ele sentar junto comigo, e logo que ele se aproxima ouvimos uma espécie de “bomba estalinho” muito semelhante ao som de tiros. Me abraço nele e nos abaixamos, como quem se protege de um tiroteio. A origem dos disparos está numa grande roda, onde o conhecido “homem das facas” realiza sua apresentação. Juntos, *Dinah* e *Dentinho* avistam, no meio desta mesma roda, as máscaras de *Carmen* e de *Moura* assistindo a apresentação.

Moura com seu semblante sério é constantemente chamado de Temer, devido à semelhança física com este homem. As aproximações do público com esta máscara acabam tendo uma natureza mais séria e de certo distanciamento no trato pessoal, devido a representação que sua corporeidade apresenta em jogo: um homem de negócios e de moral conservadora, que ri pouco e julga muito. Logo que vimos tais máscaras junto dos espectadores da roda do “homem das facas”, nos preocupamos – como atores – de que a presença das máscaras naquela roda de certa forma puxasse o foco da apresentação que ali ocorria. É necessário ter esse cuidado na rua, pois as vezes uma intervenção cênica pode interferir no trabalho de um colega, que está buscando manter a roda arduamente no espaço caótico da rua. E quem já passou por essa experiência da rua, bem sabe que “segurar uma roda” não é tarefa fácil. É necessário estar em jogo o tempo todo, para que o espectador se mantenha conectado ao momento presente e fique ali. Pensando em chamar a atenção dos dois que ali se encontravam com a máscara, me aproximo tentando ser discreto, para que busquemos outro lugar de intervenção. Qualquer aproximação com a máscara naquele momento chamaria a atenção. Nos encontramos e seguimos o trajeto, com o objetivo de retornar ao local de onde saímos. Passando novamente pelas lanchonetes e bares do início, ouvimos em coro, gritos de “Mascarados! Mascarados!” vindos de alguns trabalhadores que nos chamavam para sentar em suas mesas de bar. Resolvemos nos aproximar e fomos alvo de disputa entre eles, onde cada atendente oferecia uma promoção diferente, pratos do dia, bebidas e etc... Mesmo que não se tratasse especificamente de uma feira, o clima instaurado nas relações desse lugar tinha um tom de brincadeira e jocosidade, típicos do ambiente de feira.

Encontramos nas aproximações desses bares, pessoas que espontaneamente vinham nos cumprimentar. Dentre tais abordagens ouvimos algumas frases como “É isso que precisamos! Cultura neles!”, “Deixa eu te dar um abraço! Tu alegrou meu sistema *simpático*⁷⁷!”. Uma senhora abre um largo sorriso e me abraça dizendo “Eu gosto de ti! Tu gosta de mim? ”, ao que respondo que sim. No caminho até o apartamento de onde saímos, mais brincadeiras com crianças, interações com moradores de rua, vendedores, passantes. Enfim... uma pulsante presença da interação de energia festiva, lúdica e popular. O jogo acontecia de forma intensa, sem tempo para elaboração, mas em resposta imediata com o momento presente.



Figura 57 – Carmen e Dentinho esperam na fila da lotérica. Porto Alegre. Crédito: Alisson Rocha

⁷⁷ O sistema nervoso simpático (SNS) faz parte do sistema nervoso autônomo (SNA), que também inclui o sistema nervoso parassimpático (SNP). É responsável pela transmissão de sensações através do desencadeamento de mudanças em diferentes partes do corpo simultaneamente, como a circulação sanguínea, batimentos cardíacos e a respiração.



Figura 58 – *Carmen compra bolinha para Dentinho*. Crédito: Alisson Rocha



Figuras 59 e 60 – Encontro entre *Dentinho* e criança. Um abraço de agradecimento. Crédito: Alisson Rocha



Figura 61 – *Carmen* no meio da roda de apresentação do *Homem das Facas*. Crédito: Alisson Rocha

Mas porquê convidar o grupo para participar desta abordagem do *corpo-máscara* em jogo, se o eixo desta investigação se dá a partir de minha experiência como ator com a máscara na rua? Posso responder a essa questão dizendo que não se faz nada sozinho. Pelo menos é dessa forma que entendo o teatro, como um trabalho de coletivo, mesmo em um monólogo. Inclusive as vezes que saí sozinho com a máscara na rua, minha experiência ali desdobrava o imaginário através da expressividade que venho experimentando juntamente com o *Máscara EnCena* em sala de trabalho, em cena, no cotidiano de minha vida. É este grupo que alimenta minhas inquietações como artista e pesquisador. Por outro lado, a presença de um coletivo de atores, que mesmo estando junto está separado em suas zonas de atuação, possibilita a construção de um ambiente de confiança com o público e potencializa o seu afeto no momento que este identifica uma zona mais acessível ao desenvolvimento de relações com a máscara. Este coletivo fortalece também nossas disposições às respostas do ambiente urbano, uma vez que cria um espaço de possibilidade cênica iminente, imprimindo sua presença no território caótico do centro urbano e de certa forma “defende” o espaço de atuação com a máscara.

Como forma de registrar estas experiências individuais dentro de um coletivo, coletei alguns registros de meus colegas do *Máscara EnCena*, através de relatos escritos e gravados, os quais transcrevo neste trabalho. Abaixo seguem breves relatos sobre esta experiência da máscara na rua:

“Eu fiquei me perguntando: onde essa experiência foi parar? Aonde isso foi parar em mim? Como eu guardei essa experiência dentro de mim? É preciso que eu refaça ela, que eu reviva essa memória, de certa maneira. Mas uma sensação que eu tenho, de tudo isso que vivemos aquele dia, foi de me sentir muito viva. E acho que é isso que o teatro faz com a gente, não somente quando a gente está fazendo – como atriz ou ator – mas também enquanto a gente está vendo. É essa sensação que tá guardada dentro de mim, a de me sentir viva. E eu senti isso ontem aqui no Rio de Janeiro. Eu fui caminhar na beira da praia, e não tinha ninguém na praia. Tinha um vento e o mar estava super agitado, e eu me senti muito viva perto daquele mar gigantesco e furioso. E essa experiência da rua me faz me sentir muito viva. E eu lembro de estar com medo disso, de sair no centro, naquele lugar tão vivo, tão caótico, com tanta gente passando, barulho, sujeira, onde tudo está acontecendo, e logo que eu coloquei a máscara eu senti que fazia muito sentido estar ali, como se eu fizesse isso sempre. Ao mesmo tempo que existe a limitação (do olhar), quando se está com a máscara, eu sinto uma ampliação absurda da escuta. É algo que não acontece em nenhum outro momento, só quando estou com a máscara. Lembro de sentir muito essa comunhão com meu corpo, de pensar que o jogo era aquilo, de estar ali na rua. Sinto que meu jogo era estar, e não pensar em propor coisas. Me permiti estar com ela (a máscara), e em vários momentos me lembrava disso, pois, tinha a sensação de estar perdida. E eu lembrava sobre não ter pretensão de nada, de estar em relação com a rua e viver esse momento. Foi muito lindo e muito emocionante pra mim. Eu cheguei em lugares que eu não tinha chegado ainda com essa máscara. A gente jogou entre nós, mas foi uma experiência individual. A gente estava ali, no umbigo do centro, onde tem uma vida pulsando muito forte. ” (Relato de Mariana Rosa)

“Início

- 1. Combinar o que acontecerá. (Às vezes em vão).*
- 2. Colocar a máscara.*
- 3. Enxergar o mundo por dois buracinhos.*
- 4. Não enxergar várias coisas.*
- 5. Enxergar muitas coisas que passam despercebidas no cotidiano.*
- 6. Estar.*
- 7. Se relacionar com a rua.*
- 8. Se relacionar com as pessoas.*
- 9. Se relacionar com o colega.*
- 10. Se relacionar com a vida.*

Carmen decide dar uma volta. Pessoas passam, a percebem, interagem acenando, dando bom dia. (A Carmen é muito simpática). De repente ela encontra o Dentinho. Ele brinca com uma bolinha amarela. Ela lembra que tem que passar na lotérica e fazer uma tentativa na Mega-Sena acumulada. A fila está enorme. Dentinho fica impaciente de ter que ficar na fila. Ela resolve comprar uma bolinha daquelas que sai numa máquina ao colocarmos uma moedinha. Dá de presente para o neto uma bolinha nova. Ele vibra. Em seguida Dentinho começa a brincar com uma menininha e dá de presente a ela a bolinha nova. Ela avista o homem das facas. Vai até lá. As pessoas percebem ela, mas em seguida direcionam o foco para o homem das facas. Carmen presta muita atenção nas aventuras que ele conta e faz. Em seguida ele passa pedindo dinheiro. Ela prontamente tira umas moedinhas que tinha guardadas e entrega para ele. Ele para e fala: “Olha, até o senhor colaborou minha gente! ... Senhor? Senhora? ...” Carmen faz que sim com o corpo como quem diz “óbvio que sou senhora”. Ele então encantado diz que está procurando uma companheira e pergunta se ela gostaria de assumir o posto. Nisso a auto estima de Carmen vai

lá em cima, ela olha para as pessoas como que compartilhando o que acabara de acontecer e faz um gesto afirmativo. As pessoas riem. O homem das facas volta suas atividades. Ela torce, então, por ele. Que sábado de sorte! Em seguida surge o Velho (Moura) que se agrega na roda. Dentinho aparece e chama para se juntarem. É chegado o momento em que todos estão juntos e iniciam a volta para casa. No caminho de volta, diversas situações surgem, crianças que interagem, pessoas que se relacionam. Carmen a essa altura já está um pouco cansada do passeio e quer voltar para casa. Afinal, é sábado e ela precisa fazer o almoço. ” (Relato de Camila Vergara)

“Colocar a máscara e partir para a rua é uma ação que se constitui da disponibilidade da atriz/ do ator para que assim possa reverberar o jogo entre a máscara e os transeuntes. É um momento que exige a verdade das relações. Falo do olhar, da escuta e da calma para portar a máscara que se está dando vida. Uma experiência que contribuiu na minha relação entre a máscara e a vida da rua, a partir do deixar as situações se estabelecerem para que o jogo aconteça. ” (Relato de Fábio Cuelli)

Assim também como esta estrutura de um coletivo permeável e poroso, que potencializam o jogo da máscara, a qualidade do gesto e das corporalidades de tais máscaras se torna dilatada na rua. Sua dinâmica passa a responder às interações através de sua corporeidade – antes vivenciada em sala de trabalho – sob um registro ampliado que seja capaz de se comunicar com a intensa movimentação urbana. Essa adaptação da qualidade do gesto apresenta mudanças mais dilatadas através dos elementos que estruturam a expressividade desse *corpo-máscara* em relação - já citados anteriormente - agora de forma mais intensa. Dessa forma, o coletivo das máscaras em jogo na rua, tece essa possibilidade relacional, que atinge o jogo individual com cada *corpo-máscara* e suas interações, assim como afeta o movimento da cultura urbana local.

VIAGEM INTERROMPIDA



*E o fim de todas as nossas explorações será
chegar ao lugar de onde saímos e conhecê-lo
então pela primeira vez.*

T.S. Eliot

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Vejo que se aproxima o limite que demarca o fim desta escrita. No entanto, é apenas o começo de uma reflexão que serve de combustível à outras práticas. Ser ator representa, para mim, ser um alquimista de afetos, poder manipular e transformar existências a partir de meu corpo, meu imaginário e das relações que troco, observo e desenvolvo. E a partir destas observações e vivências poder produzir outras possibilidades de existir nesse mundo. Pois foi assim, que o teatro chegou para mim, ainda criança. Percebia no jogo teatral (mesmo sem saber dessa denominação) a possibilidade de existir de outra forma daquela a qual eu já não me bastava. Sinto e digo hoje, que o teatro foi uma fuga e um refúgio aos diversos desencaixes ao qual já estava, desde cedo, exposto: seja na família, na escola ou entre amigos. Por motivos que percorrem principalmente os eixos da identidade cultural, dos valores morais de minha cidade natal - em contraste com tudo aquilo que minha vivência passava a expressar, revelando questões individuais que não se encaixavam em tais valores morais e culturais - o teatro produziu um sentimento de pertencimento, não aos lugares, mas a mim mesmo. Passei a sentir que existia também através de outras formas.

Por esse motivo, me encanta o jogo teatral. Me seduz as possibilidades de ser outro, de ser eu mesmo em diálogos que ultrapassam as formas usuais e cotidianas do corpo e da palavra, sendo essa existência pulsante em constante e direta relação, seja no teatro de rua ou em palco convencional. Na rua, esse sentimento de pertencimento aconteceu como um abraço grande e festivo, dado por aqueles e aquelas que vivem as ruas e que estão presentes no ato teatral: o público. Mas também sou eu a estar nesse papel de ser espectador, local de fronteiras muitas vezes diluídas, onde algo precioso acontece e que aqui chamo de jogo.



Figuras 62 e 63 – *Carmen e Dentinho* interagindo com transeuntes. Crédito: Alisson Rocha

O jogo teatral, este mecanismo de diálogo sempre reinventado entre as partes e singular em sua forma de existir, é algo que acontece naquele determinado momento e que se estende no efêmero tempo do presente. Fazer e investigar o ato teatral, é para mim, praticar e pesquisar o jogo. Quando não

acontece, isso se torna evidente. Desde o público totalmente leigo de qualquer teoria ou prática teatral, ao artista da cena mais experiente, sabemos quando a relação acontece ou não. É claro que também nos conectamos às coisas que presenciamos de acordo com as referências culturais e pessoais de cada um, pois somos um grande e complexo organismo pensante, mas quando a relação é verdadeira ela acontece. O jogo é esta relação, seja com o público, colega de cena ou objetos. Ele acontece, ou não, a partir dos sinais físicos do corpo - no caso o *corpo-máscara* - em relação ao seu entorno. Fisicalidade que não está separada da subjetividade do artista. Está inteiramente conectada ao que acontece dentro e fora, como um grande olho que vê esses dois espaços complexos de possibilidades.

Na rua, através das experiências que tive, relatadas nas páginas iniciais deste trabalho, pude presenciar a dilatação destes encontros e relações que constituem o jogo, e que torna este nosso trabalho algo vivo e em constante movimento. Pude perceber o desenvolvimento desse jogo através das distintas ocasiões e imprevistos da rua, desde o esquecimento de um texto, à improvisações com colegas de cena, interferências do público, de pessoas em situação de rua, intervenções policiais com sirene ligada durante a apresentação e etc. Tudo isso, possível de acontecer também na cena teatral em salas fechadas, era mais frequente e potente na rua, este local das relações horizontais e ao mesmo tempo tão diversas, conflitantes e caóticas. Como poderia eu, como ator, intervir com a máscara inteira neste universo urbano tão cheio de verbo e de informação? Essa outra possibilidade de relação – agora com uma máscara que cobre todo o meu rosto – ao mesmo tempo que oculta minha identidade, expõe meu corpo e questiona tudo aquilo que antes eu julgava conhecer. É sobre tais possibilidades que venho aqui considerar, como em uma peneira em que facilmente podemos identificar os resíduos ao final deste processo. Assim, analisando os procedimentos e resultados desta pesquisa escrevo os parágrafos a seguir.

Com a máscara, ainda em processo de treinamento em sala de trabalho, era necessário descobrir e entender seus fundamentos e processos de funcionamento, completamente diferentes do que já havia realizado como ator até o momento. Mas então por que não concentrar o foco desta prática somente

em sala de trabalho, já que há tanto para se treinar e descobrir com o jogo da máscara? Artistas e pedagogos se dedicam por tantos anos ao estudo da máscara, e por meio dela desdobram infinitas possibilidades de pesquisa em seu próprio uso em sala de trabalho. Por um momento pensei em não ousar ir além de um território já tão complexo e ainda pouco explorado por mim. Mas como a teimosia e a curiosidade muitas vezes andam juntas, resolvi não dominar meus impulsos. Acreditei e ainda acredito que partindo para a rua provocaria a real necessidade da ação. Não que em sala de trabalho ou em cena de teatro em salas fechadas essa necessidade não exista, mas entrar em contato com a natureza imprevisível da rua me colocaria em um estado completamente diferente do qual estava habituado com a máscara, tornando este *corpo-máscara* um centro nevrálgico de toda escuta e ação proposta neste espaço.

Para além de uma curiosidade teimosa, exercitar o jogo do ator com a máscara inteira expressiva na rua possibilitou para mim, nesta pesquisa, o contato com novas formas de compreender o jogo da máscara. E muito além da questão técnica, foi agente de transformação pessoal e artística, pois como já disse anteriormente, a máscara representa para mim um objeto potencialmente transformador, pois exige dedicação e paciência em seu entendimento técnico e expressivo, assim como condiciona nossas percepções quando a utilizamos em jogo, o que nos coloca em outros estados que não são os mesmos do nosso cotidiano. Por tais motivos e por outros mais, a máscara representa uma ferramenta pedagógica importante na formação de atores e atrizes. Nos convida a viver o presente e a descobrir a complexidade daquilo que é simples, em um momento da história da humanidade, e das artes da cena, cada vez mais globalizado e repleto de informações e recursos impressionantes – muito além em recursos e possibilidades visuais que a relação humana em sua simplicidade pode nos oferecer. Pois para mim, está nessa relação humana que vivemos enquanto andantes de nossos cotidianos, que a complexidade e a riqueza humana também se apresentam, muitas vezes de forma efêmera, através de um abraço, um riso frouxo ou uma pipoca para um neto de aniversário no Japão.

Para mim, a máscara possibilitou o jogo no momento em que foi expoente de encontros. Recordo das experiências de teatro de rua que tive anteriormente (*Meu Barraco*, *Minha Vida* e *A Serpentina ou meu amigo Nelson*), e lembro das

presenças marcantes de moradores de rua durante as apresentações, seja através de interferências durante o espetáculo, seja acompanhando seu andamento. Olhando agora, para o que aqui propus desenvolver, vejo que existe um povo da rua, não somente o povo que tem as ruas como locais de habitação, mas também aquelas pessoas que escolhem viver a rua como um local de experiências. Experimentar a rua, vê-la, senti-la não somente com passos apressados, mas com olhos, toque, vozes, cheiros e o corpo todo. Quero assim dizer que nesses trajetos que percorri com a máscara pelas ruas, encontrei pessoas dispostas à estabelecer contato com este *corpo-máscara*. E que na maior parte das vezes essas pessoas tinham outra forma de se relacionar com a rua. Geralmente comerciantes das ruas, senhores e senhoras aposentadas em bancos de praça, crianças e também moradores de rua. Parece que a outra grande parcela, ao qual também pertenço, escolhe ter a rua como lugar de passagem, e não prioritariamente como espaço de relação.

Mas e a máscara? O que tem ela a ver com tudo isso? No início desta pesquisa não saberia em que lugar chegaria, se por ventura este processo desencadearia em uma criação cênica ao final desta prática, ou se simplesmente concluiria que tais máscaras não foram feitas para a rua. Nesse momento, nem uma coisa, nem outra. Vejo que este espaço de colocar a máscara em contato e em jogo com a rua e seus movimentos urbanos, possibilita não somente um espaço de criação, mas também de treinamento de atuação. Talvez este segundo espaço seja ainda mais interessante, no momento que ressaltamos os princípios de atuação da máscara como propulsores da relação.

Das primeiras vezes que saí na rua com a máscara, o foco em criar algo cenicamente interessante ocupava um espaço demasiadamente grande, que não permitia ver esta prática como uma possibilidade de estudo da máscara em jogo. Desvelar esta camada, muitas vezes pretenciosa, em que queremos ser vistos como algo a ser apreciado, é um processo de colocar-se em risco, de desnudar-se aos poucos do ego, para que o corpo esteja em estado de plenitude com o presente. Entendendo este corpo presente a partir deste estado de plenitude – próximo ao estado condicionado pela *Máscara Neutra* abordado no subcapítulo 1.3 *Retornar para prosseguir*, página 59 – pude visualizar e experimentar melhor, através do corpo, os princípios aqui entendidos como

fundamentais ao jogo da máscara. Fundamentais porque condicionam uma qualidade de vida àquele ser mascarado que aqui chamo de *corpo-máscara*. Tais princípios, aqui entendidos como o *foco, interesse, ação, reação e triangulação* representam uma estrutura física a ser compreendida como um mecanismo de ação, que por meio dos quais, se desdobram em fisicalidades diversas a partir da utilização de qualidades corporais como o peso, leveza, expansão e retração muscular, em trabalho expressivo e criativo. Ainda sobre estas mesmas qualidades musculares, trago imagens e práticas utilizadas em pedagogias basilares à este trabalho, como a das “setas” - que direcionam a musculatura do corpo em jogo para diferentes direções - e *paisagem em mim* (Vianna), a busca por uma organicidade e essencialidade da ação, onde “menos é mais” (Liane Venturella), e a prática de exercícios oriundos da pedagogia de Arthur Lessac, a partir das energias *buoyancy, potency e radiancy*, com a finalidade de manipular distintas qualidades de energia muscular no trabalho de atuação (Irion Nolasco e Liane Venturella). São mecanismos de ação, pertencentes a distintas pedagogias, que orientam condicionamentos físicos que se diferem dos utilizados no cotidiano, servindo como base ao jogo de atuação com a máscara, e também sem ela, não por serem uma “regra” a ser obedecida, mas por evidenciar sua presença e articular suas afetações com o mundo.

Acredito que posso considerar que este trabalho de buscar o jogo com a máscara na rua, a partir de tais princípios e qualidades corporais, se destaca em meio a natureza urbana dos grandes centros, como o de Porto Alegre. Em um momento onde os discursos políticos e afirmações tão cheias de verbo e razão – muito necessárias, aliás – se fazem presentes em ruas já igualmente abarrotadas de informações visuais e sonoras, a natureza corporal sintética e precisa da máscara propõe um contraponto a isso tudo. Apresenta uma possibilidade de vida e de relação além da que estamos habituados. Se por algum momento, o transeunte parar o seu trajeto, e com ele for possível estabelecer a troca de algum tipo de afeto, seja por meio de uma estética específica conferida pela máscara ou através de uma relação mais direta deste *corpo-máscara*, vejo a possibilidade de construir uma poética popular e política a partir deste trabalho.

Se por um lado, o processo então realizado nos proporcionou descobertas importantes em relação ao jogo do ator, levando-nos a uma atuação (des)envolvida, que apresenta uma realidade, em vez de representa-la(...) a demolição da linguagem estruturada do teatro convencional foi revelando outras possibilidades, dando passagem a uma linguagem cada vez mais livre, mais aberta e que identificávamos como mais popular. (HADDAD apud CARNEIRO e TELLES, 2005, p. 66)

Vou percebendo como é difícil concluir este trabalho, já sem uma conclusão. Um pouco porque quando penso na rua, logo penso na multiplicidade de vida e de questões que a atravessam, como a desigualdade social, o descaso do Estado com as políticas públicas e de acesso e fomento a cultura, a falta de segurança e de um projeto de cidade que nos convide a conviver. Penso em como poderia abordar estes assuntos através do meu trabalho, e que peso tem o assunto deste trabalho diante de questões sociais e políticas que estruturam a vida urbana, uma vez que escolhi as ruas como espaço de pesquisa. Se paro para pensar nisso, logo sinto-me impotente. De outro lado, escolho me debruçar sobre a máscara pois ela para mim é um agente que possibilita a transformação de minha prática, e é esta prática – a de ser um homem de teatro – que orienta minhas escolhas e visões neste mundo. Afinal, acredito que toda transformação começa internamente. Não se muda o mundo de fora para dentro. Mas se tem uma coisa em que acredito é o poder de transformação do teatro e das artes em geral, em afetar a sensibilidade humana e possibilitar outras formas de ser e existir. Talvez um dia, este trabalho seja uma faísca para a construção destas outras possibilidades. É nisso que acredito.

REFERÊNCIAS

ALVES, Rubem. **Variações sobre o prazer**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2013.

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de Formas Animadas**. São Paulo: Editora da USP, 2011.

ARAÚJO, Antônio. ALICE, Tania. A ação disruptiva no espaço urbano: um treinamento ativista In: **Treinamentos e Modos de Existência**. (Org. Bya Braga e Alex Beigui), Rio Grande do Norte: EDUFRN, 2013

ASLAN, Odette. **O Ator no Século XX**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

AZEVEDO, Mariana da Rosa. **Escuto poesia na vida alheia: um processo de criação radiocênica**. Dissertação de mestrado. Orientadora: Prof^a. Dr^a. Mirna Spritzer. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, UFRGS, Porto Alegre, 2018.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento - O contexto de François Rabelais**. São Paulo: Editora Hucitec, 1987.

BARBA, Eugênio. **Além das Ilhas Flutuantes**. Campinas: Editora Hucitec, 1991.

BARBA, Eugênio. SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator – Dicionário de Antropologia Teatral**. Campinas: Editora Hucitec, 1995.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. São Paulo: Edições 70, 2009.

BARTHES, Roland. _____. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. (1982)

BELTRAME, Valmor Níni; ANDRADE, Milton de. **Teatro de Máscaras**. Florianópolis: Design Editora, 2010.

BERENSTEIN JACQUES, Paola. **Errâncias urbanas: a arte de andar pela cidade**. Revista Arqtexto número 7 – Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura da UFRGS. Porto Alegre, 2005.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

BRECHT, Bertold. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BRONDANI, Joice Aglae [Org.]. Grotowski: **estados alterados de consciência – teatro - máscara – ritual**. São Paulo: Giostri, 2014.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação**. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

CARREIRA, André. Ambiente, Fluxo e Dramaturgias da cidade: materiais do Teatro de Invasão. **O Percevejo** – Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas PPGAC/UNIRIO. Volume 1. Fascículo 1: Rio de Janeiro, 2009.

_____. Teatralidade e Cidade. **Cadernos do Urdimento** – Publicação do PPGT/UDESC. Número 01. Florianópolis, 2011.

COSTA, Felisberto Sabino da. Arquiteturas do corpo: máscaras e mascaramentos contemporâneos. **Rascunhos** - Uberlândia v. 2 n. 2. 2015.

CHEVALLIER, Jean- Frédéric. **O gesto teatral contemporâneo: entre apresentação e símbolos**. Livre tradução de Paulo Balardim, para fins didáticos. L'Annuaire théâtral, revue québécoise d'études théâtrales n° 36, 2004, Université d'Ottawa.

DA ROCHA, Ana Luiza Carvalho; ECKERT, Cornelia (Orgs.). **Etnografia de Rua: Estudos de Antropologia Urbana**: Editora da UFRGS, Porto Alegre, 2013.

DE OLIVEIRA, Maria Regina Tocchetto. **As energias Corporais no Trabalho do Actor**. Dissertação de Mestrado em Estudos de Teatro; Universidade de Lisboa – Faculdade de Letras; Estudos de Teatro, 2007.

_____. Arthur Lessac: um ensaio sobre as energias corporais no treinamento do ator. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Volume 3, número 2. UFRGS, Porto Alegre, 2013.

DIEGUEZ, Ileana. **Cenários Liminares: teatralidades, performances e política**. Uberlândia: Ed. UFU, 2011.

ELIOT, T.S., **Poesia**, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2000.

FALEIRO, José Ronaldo. Copeau e a Máscara. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas. Número 12. Programa de Pós-graduação em Teatro – UDESC. Florianópolis, 2009.

FELDSHUH, David. Zen and the Actor. **The Drama Review** Theatre and Therapy v. 20, n. 1. New York: School of the Arts University, march, 1976.

FERÁL, Josette (Orgs.). **Encontros com Ariane Mnouchkine: Erguendo um monumento ao efêmero**. São Paulo: Editora Senac São Paulo; Edições SESC SP, 2010.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

FO, Dario. **Manual Mínimo do Ator**. São Paulo: Editora Senac, 2004.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: história da violência nas prisões**. Petrópolis: Vozes, 1977.

HADDAD, Amir. "O converseio entre os dramaturgos" In: PAVANELLI, Núcleo (org.) Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua – **Caderno I**. São Paulo: Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua Rubens Brito, 2011.

HEIDEGGER, Martin. **Construir, habitar, pensar**. 1954. Disponível em: www.prourb.fau.ufrj.br/jkos/p2/heidegger_construir,%20habitar,%20pensar.pdf.

LECOQ, Jacques. **O Corpo Poético - Uma Pedagogia da Criação Teatral**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011.

LINARES, Fernando Joaquim Javier. A Máscara Como Segunda Natureza do Ator - o treinamento do ator como uma técnica em ação. Belo Horizonte: **Dissertação** apresentada ao Curso de Mestrado em Artes. Orientador: Prof. Dr. Antonio Barreto Hildebrando. Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.

MAROCCO, I. A., MAROCCO, L., SALVATORI, S. (Tradução e org.). Papel da máscara na formação do Ator – Jacques Lecoq. **Le Masque du Rite au Théâtre**, études de Odette Aslan, Denis Bablet et al., Paris: Ed. CNRS, 1985, pp.265-269. Tradução para fins exclusivamente didáticos.

MONGIN, Olivier. **A Condição Urbana - A Cidade na era da globalização**. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **O Teatro no Cruzamento de Culturas**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PICON-VALLIN, Béatrice. **A arte do teatro: entre tradição e vanguarda. Meyerhold e a cena contemporânea**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. O Espectador Emancipado. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas. Número 15. Programa de Pós-graduação em Teatro – UDESC. Florianópolis, 2010.

ROQUET, Christine. Da análise do movimento à abordagem sistêmica do gesto expressivo. **O Percevejo** - Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas PPGAC/UNIRIO. Volume 3 – número 1: Rio de Janeiro, 2011.

SARTORI, Amleto; SARTORI, Donato. **Museu Internacional da Máscara: A arte mágica**. São Paulo: É Realizações Editora, 2013.

SARTORI, Donato. **A Máscara Teatral na Arte dos Sartori - da Commedia dell'Arte ao Mascaramento Urbano**. Rio de Janeiro: Centro Maschere e Strutture Gestuali, 2008.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

TAGORE, Rabindranath. **Poesia Mística (Lírica breve)**. São Paulo: Paulus, 2003.

TELLES, Narciso; CARNEIRO, Ana (orgs.). **Teatro de rua: olhares e perspectivas**. Rio de Janeiro: E-papers, 2005.

VERNANT, Jean-pierre / VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia Antiga II**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

VIANNA, Tiche. **Para além da Commedia Dell'Arte - a máscara e sua pedagogia** / Beatriz Maria Vianna Rosa. – Campinas, SP: Unicamp, 2017. **Tese de doutorado**. Orientador: Renato Ferracini. – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

Referências documentais eletrônicas (links na internet)

BRAVO E WHITAKER. Blogspot utilizado para consulta sobre o gênero da *Farsa* e variedades cômicas.

Disponível em: <https://www.desvendandoteatro.com/gneros.htm>

Último acesso em 15 de maio de 2018.

EBIOGRAFIAS. Site de consulta de biografias, com resumo da história de vida, obra e carreira de pensadores, artistas e personalidades do Brasil e do mundo.

Disponível em: <https://www.ebiografia.com/>

Último acesso em 12 de julho de 2018.

FERRACINI, Renato. **A Arte de não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator**. Campinas: Imprensa Oficial, 2001.

Disponível em: <https://rafaelbougoux.files.wordpress.com/2013/05/a-arte-de-nc3a3o-interpretar.pdf>

Último acesso em 20 de junho de 2018.

FILHO, Kleber Prado; TETI, Marcela Montalvão. A Cartografia como Método para as Ciências Humanas e Sociais. **Barbarói** – Revista do Departamento de Ciências Humanas, Número 38 – UNISC, Santa Cruz do Sul, 2013.

Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/barbaroi/article/view/2471>

Último acesso em 6 de junho de 2018.

FUÃO, Fernando Freitas. **Construir, morar, pensar: uma releitura de ‘Construir, habitar, pensar’ (Bauen, Wohnen, Denken) de Martin Heidegger.** 2016.

Disponível em: <http://fernandofuao.blogspot.com.br/2015/01/construirmorar-pensar-umareleitura-de.html?q=construir+morar>

Último acesso em 5 de maio de 2018.

_____. **Sobre Domesticação – Arquitetura panóptica e a cidade pestilenta.** 2012.

Disponível em: <http://fernandofuao.blogspot.com.br>

Último acesso em 5 de maio de 2018.

TEATRO, Barracão. **Site do grupo Barracão Teatro:** referência no trabalho de atuação com a máscara.

Disponível em: <http://barracaoteatro.com.br>

Último acesso em 12 de julho de 2018.

WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Site utilizado para pesquisas sobre praças, edificações, personalidades e obras citados no trabalho.

Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Wikip%C3%A9dia:P%C3%A1gina_principal

Último acesso em 26 de julho de 2018.

Referencias de aulas e seminários

FAGUNDES, Sílvia Patrícia. Disciplina **Discursos e Práticas de Criação Cênica.** Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – UFRGS, Porto Alegre, 2016/2

SPRITZER, Mirna. Disciplina **Tópico I – Poéticas da Escuta.** Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – UFRGS, Porto Alegre, 2018/1.

WEBER, Suzane (Orgs). Seminário **Tópico Especial I - Corpo, corpo coletivo, corporalidade**. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – UFRGS, Porto Alegre, 2017/2.

Referências artísticas e pedagógicas citadas no trabalho

ENCENA, Máscara. **II Edição da Residência Artística Territórios da Máscara** – *Máscaras Expressivas* com Liane Venturella, Espaço de Residência Artística Vale Arvoredo, 2017.

_____. **III Edição da Residência Artística Territórios da Máscara** – *Máscara Neutra e meia Máscara Expressiva* com Tiche Vianna, Espaço de Residência Artística Vale Arvoredo, 2018.

ENCENA, Máscara; VENTURELLA, Liane. Performance **Exposição**. Centro Cultural CEE Erico Veríssimo, 2015.

_____. Espetáculo **Imobilizados**. Dramaturgia de Liane Venturella e grupo *Máscara EnCena*. Estreia em 2017.

MENDES, Evelise. Espetáculo **Meu Barraco, Minha Vida**. Dramaturgia coletiva dos atores. Estreia em 2009.

_____, Espetáculo **A Serpentina ou meu amigo Nelson**. Dramaturgia criada pelo grupo a partir do texto A Serpente de Nelson Rodrigues. Estreia em 2010.

NOLASCO, Irion. Espetáculo **Yvonne, Princesa da Borgonha**. Texto de Witold Gombrowicz. Estreia em 2008.

_____, Espetáculo **A Serpente**. Texto de Nelson Rodrigues. Estreia em 2009.

_____, Espetáculo **O Estranho Cavaleiro**. Texto de Michel de Ghelderode. Estreia em 2013.

FLÖZ, Familie. **Workshop Sommer Akademie**. Abbazia di San Giusto, Tuscania, Itália, 2014.

ROCHA, Alisson. Ensaio fotográfico **Vislumbre**. Porto Alegre, 2018.

VIANNA, Tiche. **III Edição da Residência Artística Territórios da Máscara -** *Narrativas do Corpo: da máscara neutra à máscara expressiva*, Espaço de Residência Artística Vale Arvoredo, 2018.

ANEXO



IMOBILHADOS

As pesquisas com a máscara, fundamentam o surgimento e atuação do grupo *Máscara EnCena* desde 2014. Desde o início do grupo, a intenção era aproximar o uso da máscara inteira expressiva na cena teatral, além de utilizá-la como ferramenta pedagógica para o trabalho de atuação. A medida que nos aproximamos da máscara como um elemento potencialmente importante no jogo cênico, acessamos outros imaginários por meio de seu uso. A elaboração destes imaginários resulta no espetáculo *Imobilhados*, em junho de 2017. Este espetáculo representa a materialização do entendimento corporal de atuação com a máscara, e por isso se torna referência para esta investigação.

Com o desejo de trabalhar a temática da solidão nas relações humanas contemporâneas, nos propomos – enquanto grupo e equipe colaboradora do espetáculo – a imaginar um prédio de quatro andares. Para elucidar o contexto de nosso imaginário, convido a você para um breve exercício de imaginação. Pense em um prédio. Agora pense que, com uma grande faca, você possa fatiar a primeira camada deste edifício, de forma que todo seu interior se torne visível externamente. O que poderíamos ver? Quais seriam as “fatias de vida” expostas? O que fazem as pessoas no isolamento de suas casas? O que fazemos quando estamos sozinhos? Partindo deste imaginário e destas questões o grupo passa a observar seus vizinhos através das janelas: as vidas e suas relações que acontecem “lá fora”, mas também as que acontecem a partir de nossas próprias experiências. Se pararmos para olhar um vizinho(a) através de uma janela, raramente presenciaremos um momento extraordinário, já que a maior parte do cotidiano de uma pessoa não é tão interessante. São muitas vezes momentos de ócio, de trabalho, de descanso. Mas foi inter-relacionando esses momentos, em pequenos recortes do cotidiano, que a dramaturgia foi construída.

Essa premissa foi o Norte para construirmos, através do trabalho com as máscaras expressivas, o espetáculo *Imobilhados*. O cinema também foi uma fonte de inspiração para mergulharmos em outros imaginários. Os filmes do

cinasta Roy Andersson⁷⁸ e também do cineasta Alfred Hitchcock⁷⁹, mais especificamente o filme *Janela Indiscreta* – que desenvolve sua narrativa a partir da atenta observação de um fotógrafo sobre a vida de seus vizinhos afim de desvendar um possível crime -, foram fontes referenciais para a construção da dramaturgia e estética do espetáculo. Nesta encenação o espectador é convidado a espiar fragmentos da vida de moradores de um edifício. Revelando particularidades existências individuais e coletivas, vizinhos desdobram suas relações e testam os limites da convivência, expondo seus segredos, anseios e fragilidades. O prédio funciona como um microcosmo. Entre os seus habitantes, encontram-se os mais variados tipos: uma mulher carente e romântica, um homem recém-chegado do interior, um velho gordo e ranzinza, uma hippie, uma síndica maníaca por limpeza, um casal punk, etc. Situações hilárias e outras dramáticas se desenvolvem, em retratos simples e poéticos da vida humana.

Para dar vida às situações deste edifício, os integrantes do grupo juntamente da diretora Liane Venturella chegaram à concepção do cenário: composto por uma estrutura em andaimes com dois andares, simulando sete apartamentos e um elevador. Tal concepção foi apresentada ao cenógrafo Rodrigo Shalako⁸⁰, o qual realizou sua construção. Cada apartamento representa um universo particular que dialoga com a personagem correspondente. A iluminação é concebida também pelo grupo, Liane e pela iluminadora Fabiana Santos⁸¹, pensando nesses espaços de moradia e no direcionamento do foco.

⁷⁸ Roy Andersson (1943) é um diretor de cinema sueco, mais conhecido por seus filmes *Uma História De Amor Sueca* (1970), *Canções do Segundo Andar* (2000) e *Um Pombo Pousou num Galho Refletindo sobre a Existência* (2014), premiado com um Leão de Ouro do Festival de Veneza em 2014.

⁷⁹ Alfred Hitchcock (1899 – 1980) foi um cineasta e produtor britânico. Considerado um dos cineastas mais influentes da história do cinema e conhecido como "o Mestre do Suspense", ele dirigiu 53 longas-metragens ao longo de seis décadas de carreira.

⁸⁰ Ator, cenógrafo e produtor. Deu início a sua carreira em 2004, quando ingressou na Escola Depósito de Teatro, na qual participou de inúmeras montagens e teve seu primeiro contato com cenografia. Atualmente é um dos cenógrafos mais premiados e atuantes de Porto Alegre.

⁸¹ Fabiana Santos é atriz, professora de teatro e iluminadora. Graduada em Teatro - Licenciatura na UFRGS. Durante dois anos foi bolsista de iluminação nesta Universidade, realizando diversos trabalhos de concepção de luz.

A trilha sonora original é composta por Caio Amon⁸² através de vinte músicas, de diferentes gêneros musicais, como: balada romântica, tango, marcha alemã e funk carioca. Todas as composições são inspiradas na personalidade e comportamento de cada uma das nove personagens que integram o espetáculo. Villa-Lobos, Ennio Morricone⁸³, Black Sabbath⁸⁴, The Beatles⁸⁵ e musicais da Broadway foram algumas das inspirações que serviram ao compositor. Outro aspecto importante é a maneira como a música e os sons da peça conduzem os atores, ressalta Caio.

“Todas as músicas executadas no espetáculo, desde o funk que o zelador escuta no celular, até a balada romântica que toca na rádio, foram criadas especialmente para construir o universo de *Imobilizados*. Por ser um espetáculo sem fala, a voz dos personagens é a música que eles ouvem no seu dia-a-dia. Estas músicas revelam muito dos sonhos, das fantasias e da poesia com que cada morador tinge o seu cotidiano” (AMON, em conversas durante processo de criação do espetáculo, 2017.)

Até o momento – mês de outubro de 2018 – o espetáculo realizou vinte e quatro apresentações, em Porto Alegre e municípios do Rio Grande do Sul, e também na cidade de São José dos Campos, São Paulo. Recebeu sete indicações ao Prêmio Açorianos de Teatro⁸⁶ 2017, sendo contemplado pelos prêmios de Melhor Direção (Liane Venturella), Melhor Produção (Máscara EnCena) e Melhor Cenário (Rodrigo Shalako). Em 2018 recebe o Prêmio Braskem⁸⁷ de Teatro na categoria Melhor Direção, e mais cinco indicações ao Prêmio Cenym⁸⁸ de Teatro Nacional (Melhor Grupo, Melhores Adereços, Melhor

⁸² Compositor e produtor musical formado pelo Conservatório de Amsterdã, pelo Musicians Institute de Los Angeles e pela Faculdade de Filosofia da PUCRS. Desde 2001 compõe trilhas para teatro, dança, cinema e publicidade, levando para a cena uma abordagem cinematográfica da música e do som.

⁸³ Ennio Morricone (1928) é um compositor, arranjador e maestro italiano. Ao longo da sua carreira é responsável pela composição e arranjo de mais de 500 filmes e programas de televisão.

⁸⁴ Black Sabbath foi uma banda de heavy metal britânica formada no ano de 1968. É citada como uma das bandas pioneiras deste gênero musical.

⁸⁵ The Beatles foi uma banda de rock britânica, formada em Liverpool em 1960. É o grupo musical mais bem-sucedido e aclamado da história da música popular.

⁸⁶ O Prêmio Açorianos é uma premiação concedida pela Prefeitura de Porto Alegre, através de sua Secretaria de Cultura, para os melhores do ano nas áreas de música, teatro, dança, literatura e artes plásticas e é considerado um dos mais importantes prêmios culturais do estado do Rio Grande do Sul.

⁸⁷ Concedido ao final do Festival Internacional Porto Alegre Em Cena, durante 12 anos, o Prêmio Braskem em Cena se tornou uma das principais premiações das artes cênicas da cidade.

⁸⁸ O Prêmio Cenym de Teatro Nacional, comumente promovido como Cenym, é um prêmio entregue anualmente pela ATEB - Academia de Artes no Teatro do Brasil, em reconhecimento à excelência dos

Trilha Sonora Fragmentada e Efeitos Sonoros, Melhor Execução de Som, Melhor Cenário.) Ainda neste ano de 2018 o espetáculo é convidado a participar do II FIMC – Festival Internacional de Máscaras do Cariri, no Estado do Ceará, e é contemplado com uma circulação regional pelo Estado do Rio Grande do Sul através do FAC – Fundo de Apoio à Cultura. Maiores informações sobre o espetáculo e o grupo *Máscara EnCena* estão disponíveis no site: www.mascaencena.com ou através da conta no Instagram: @mascaencena.

profissionais e espetáculos mais proeminentes do ano. Atualmente é considerado o prêmio máximo da classe teatral no país.