

ISA MARIA FARIA TRIGO

NO PULSO DO ATOR:
TREINAMENTO E CRIAÇÃO DE MÁSCARAS NA
BAHIA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas das Escolas
de Teatro e de Dança da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial
para obtenção do grau de

DOUTOR EM ARTES CÊNICAS

ORIENTADOR: PROFESSOR TITULAR DA UNIVERSIDADE FEDERAL
DA BAHIA

ARMINDO JORGE DE CARVALHO BIÃO

ORIENTADORA: PROFESSORA TITULAR DA UNIVERSIDADE DE
NANTERRE - PARIS X

IDELETTE MUZART-FONSECA DOS SANTOS

SALVADOR

2005

FICHA CATALOGRÁFICA – Biblioteca Central da UNEB
Bibliotecária : Jacira Almeida Mendes – CRB : 5/592

Trigo, Isa Maria Faria

No pulso do ator : treinamento e criação de máscaras na Bahia / Isa Maria Faria Trigo . – Salvador, 2005.

501f. em 2 v. : il. fotogr. +1CD e 1 DVD

Acompanha 1 DVD e 1 CD.

Contém referências, apêndices e anexos.

Orientadores : Armindo Jorge de Carvalho Bião, Idelette Muzart-Fonsêca dos Santos.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia. Escolas de Dança e Teatro . 2005.

1. Teatro de mascaras. 2. Teatro de fantoches. 3. Representação teatral. 4. Atores. I. Bião, Armindo Jorge de Carvalho. II. Santos, Idelette Muzart-Fonsêca dos . III. Universidade Federal da Bahia. Escolas de Dança e Teatro.

CDD. 791.53

A gente nunca sabe nada do que virá, nada.

Idelette Muzart

Dedico esta tese aos artistas que tornaram esta aventura possível, sangue do meu sangue, carne da minha carne: Ana Sofia Heidmer, Edney Advíncula, Fernanda Beling, Herbert Luiz, Iara Castro, Iara Villaça, Leonardo França, Maria Eugênia Caldas, Mateus Santana Dantas, Maurício Assunção, Riomar Lopes e Tonny Ferreira.

AGRADECIMENTOS

A Agustin, Tito, Clara e Isbela Trigo

A Luis Faria, Isa Moniz e a Maria dos Prazeres Tavares de Faria

A Raimunda e a Manoel Trigo Mera

A Ádamo Dias

A Rafael Hess

A meus orientadores, Armindo Bião e Idelette Muzart

A Sérgio Farias

A Sara Lopes

A Ariane Mnouckhine, Erhard Stiefel, Juliana Carneiro e Mário González

A Luiz Cláudio Campos e a Antonia Lúcia

A Joaquim Pinto Machado e a Leonardo Boccia

A Joãozito Pereira, Nicholas Hallet e Marlon Tenório

A Lourivaldo Valentim e a Durval Uzêda

A Djalma Fiúza, a Dilton Dórea e a Lucas Hirata

A Denise Coutinho

A Eliana Rodrigues

A Henrique Borges

A Edgard Demétrio Louro Martins da Silva

A Sergio Sobreira, Irma Vidal e Marize Queiróz

A Véra Motta

A Maria Moniz

À minha universidade, a UNEB, através de suas Pró-Reitorias de Pesquisa e de Extensão, pelo apoio permanente em todas as ocasiões; à CAPES e aos seus funcionários pelo atendimento e apoio da bolsa sanduíche de doutorado na França, em 2003/2004. Ao programa de Pós-Graduação de Artes Cênicas, seus professores, colegas e funcionários; à Escola de Dança da UFBA; à Escola de Teatro da UFBA; ao Departamento de Educação do Campus I-UNEB; à Fundação Cultural do Estado da Bahia.

Enfim, a todos que, de uma forma ou de outra, tornaram este trajeto possível.

SUMÁRIO

	Itens	pgs
	Epígrafe	3
	Dedicatória	4
	Agradecimentos	5
	Índice	6
	Resumo	9
	Resumé	10
	Apresentação	11
	Introdução	14
Capítulo I	Um lugar onde ter a lua	30
	O que me move	31
	1. A Bahia e os sujeitos baianos	38
	2. Manifestações populares e sua relação com as máscaras	52
	3. Espetacularidade, teatralidade, cotidiano, estados	61
	4. A criança, os limites, a cultura, as máscaras	72
	4.1 Ator, performer, criança	81
	5. Corpos e máscaras. Quem vê e faz o quê?	87
	5.1. Os afetos e a imitação prestigiosa. Imitar, representar	104
	5.2. Desejo e recepção	110
	5.3. O corpo que é olhado. Que se dirige ao outro	112
	5.4. O olhar do público e seu papel na constituição dessa corporeidade	113
	6. Máscaras	120
	6.1. Máscaras no teatro	129
	6.1.1. O jogo da máscara	131
	6.1.2. A face e o movimento, os limites, o outro, as pausas, o espaço	133
	6. 2. O treinamento da máscara	138
	6.3. Os exercícios e a máscara	143
	7.O meu gesto não me pertence: o individual e o coletivo da cultura e sua relação com as máscaras e o ator baianos	158
	7.1. O processo de aproveitar o que há de tradição no ator	164
	7.2. A receptividade do ator e sua importância. Correlação entre a receptividade, a aprendizagem, o desejo e a espetacularidade	167
	7.3. A questão da recepção. Tocar e ser tocado	169
	7.4. A cultura baiana, o corpo baiano e as máscaras	173
	7.5. Corpo na Bahia	174
	7.5.1. Algumas diferenças corporais definidas em nossa sociedade	175
	7.5.2. O ator daqui. Características do ator baiano	177

7.5..3. Os contatos, os estímulos, o olhar	180
7.6. A máscara baiana: sua relação com o contexto que a forma	183
7.6.1. As máscaras populares baianas e suas relações com a criação realizada	185
8. Resumindo	192
8.1.O que o uso da máscara pode ensinar a um ator em termos de transformar suas técnicas de corpo em material de trabalho	194
Capítulo II Onde se conta uma história	195
1. Prólogo	200
2. Viagens	205
3. O trabalho	214
3. 1. Histórico do percurso. As fases	215
3.1.1. Março a junho de 2002 – Primeira fase da pesquisa	215
3.1.2. Junho a setembro de 2002 - Segunda fase de pesquisa	216
3.1.3. O terceiro momento: setembro a novembro de 2002; ensaios e apresentação do “Você me conhece? no Espaço X em Novembro	223
3.1.4. O quarto momento: preparação e reformulação da montagem para viajar – março a junho de 2003	230
3.1.5. Viagens, oficinas e apresentações no interior da Bahia, subúrbios e Salvador; Junho a Agosto de 2003	231
3.1.5.1. Alagoinhas	234
3.1.5.2. Capão	237
3.1.5.3. Valença	240
3.1.5.4. Itinga	248
3.1.5.5. Juazeiro	250
3.1.5.6. Salvador	253
3.2. O contexto do trabalho, recursos utilizados e rotinas	254
3.2.1. O contexto é o percurso	255
3.1.2. O estado geral e motivações	255
3.1.3. Um coletivo; o que produz, o que cria	259
3.1.4. Os espaços e os usos das máscaras	267
3.3. O treinamento	271
3.3.1. Objetivos do treinamento	272
3.3.2. Os exercícios – tipos, formas de criação, aplicação e objetivos.	275
3.3.3. Ensaios e cenas	276
3.3.4. O dia a dia: todo dia eles fazem tudo sempre igual... e diferente. Registros e processos metodológicos	277
3.3.5. Outras colaborações; os convidados; pontos de mudança e crescimento no trabalho	279
3.3.6. A direção e seu papel no percurso: intervenções e percepções	281
3.3.7. Características de cada momento, dificuldades e o papel da direção	283
3.3.8. Minhas relações com os percalços	286
4. Resultados	291

Capítulo III	Você sabe quem eu sou?	301
	1. Qual a nossa especificidade? Particularidades dos processos	302
	2. A criação dos personagens	322
	3. Os estados corporais e seu papel no trabalho de treinamento, reconhecimento, elucidação, criação e mixagem de personagens	344
	3.1. Os estados e as cenas	348
	4. O treinamento e os exercícios	357
	4.1. Os exercícios, seus fins e resultados, reflexões	370
	4.2. Exercícios; categorias de atenção, demandas e competências a serem desenvolvidas	374
	4.3. As improvisações. Sua função no treinamento, na criação de cenas, ensaios e máscaras	382
	4.4. As cenas, os ensaios	389
	5. A criação plástica e coletiva das máscaras. Estágios de criação, formas e suas articulações	400
	6. O público, os espaços, as apresentações e andadas.	409
	6.1. As apresentações e seus ensinamentos para as máscaras e sua criação	413
	6.2. As andadas e seus ensinamentos; em busca de aproximação com o que somos normalmente em manifestações de rua	415
	7. O som, a trilha sonora, as pausas	420
	8. A direção	435
	8.1. Os meus estados; o pensamento como fruto do obstáculo	440
	Conclusão	444
	Índice Onomástico	454
	Referências Bibliográficas	456
	Apêndices	472
	Tabela 1 - Criação, execução e confecção de máscaras expressivas baianas	473
	Tabela 2 - Cronograma (Cronologia da Pesquisa)	474
	Envelope - folder da primeira versão da peça e cd da trilha sonora	475
	Tabelas comparativas de treinamentos - 1985	476
	Tabelas comparativas de treinamentos - 1993	477
	Tabelas comparativas de treinamentos - 1997	478
	Tabelas comparativas de treinamentos - 2000	479
	Tabelas comparativas de treinamentos – 2002-2003	480
	Desenho ilustrativo dos exercícios	481
	Tabela 5: atores e exercícios - resumida	483
	Tabela 6: exercícios: análise	484
	DVD: Processos	485
	Anexos	486
	Letras das canções do <i>Você me Conhece</i> - versão II. 2003	487
	Texto da segunda versão do espetáculo	489

RESUMO

O presente trabalho experimentou a criação e uso de máscaras cênicas em contexto de *treinamento* para o ator residente e atuante em Salvador, inspiradas em tipos e manifestações culturais *baianas*.

Produzimos 26 máscaras originais, utilizadas em situação de treinamento, teatro de rua e encenação, através de trabalho prático continuado durante os anos de 2002 e 2003, com grupo de atores, artistas plásticos e músicos. Foram sistematizados procedimentos de treinamento e reflexões sobre as máscaras teatrais e sua criação e uso no contexto teatral local, ou seja, da máscara e do seu entorno constitutivo. Elucidamos características plásticas e cênicas do uso da máscara e suas relações com o popular, com o corpo individual e coletivo e aportamos contribuições para a compreensão do que seja um corpo baiano mascarado e suas características de funcionamento. Os resultados e análises apontam para a máscara como uma resultante complexa de um corpo coletivo, tanto no teatro quanto nas manifestações populares, composta por diversas ordens de estímulos artísticos e vivenciais, além de evidenciar a importância do sonoro dentro dessa criação. A máscara baiana é eminentemente sonora e coletiva.

O treinamento, pelas suas exigências específicas, permitiu o diálogo com várias práticas corporais, tanto espetaculares quanto cotidianas, enfatizando aspectos dos seus modos de uso corporais e culturais. Foram apontados caminhos de desvendamento de corporeidades locais inerentes ao artista da cena, indicando estratégias de exercício e de pensamento, que propiciaram ao ator sua conscientização como agente criador de um teatro de máscaras com características originais baianas.

A pesquisa indica que o treinamento de máscaras teatrais pode ser um instrumento especialmente útil para a compreensão dos elementos mais inconscientes da nossa identidade individual e cultural, a um só tempo, pois congrega elementos de auto-conhecimento e de domínio técnico que elevam a auto-estima e o prazer estético tanto do ator quanto da platéia que o assiste.

RESUMÉ

Le travail ici présenté a expérimenté la création et l'utilisation des masques théâtraux dans un contexte de entraînement pour l'acteur résident et actif à Salvador de Bahia, inspirés dans les types et manifestations culturelles baianaises.

Le travail a produit 26 masques originaux, utilisés dans les situations de entraînement, répétitions, théâtre de rue et encenations. Cella a été produit pendant les années 2002 et 2003, através le travail continu avec des acteurs, des musiciens et des artistes plastiques. La recherche a systématisé aussi des procédures d'entraînement et des réflexions sur les masques théâtraux et leur création et utilisation dans le contexte théâtral local, cela veut dire, des masques et son environnement constitutif. Elle a élucidé des caractéristiques et des rapports avec le populaire, le corps individuel et collectif et a apporté des contributions par une compréhension sur une corporalité baianaise masquée et ses caractéristiques de fonctionnement.

Les résultats et analyses montrent le masque comme un résultat complexe d'un corps collectif, aussi du théâtre comme des manifestations et fêtes populaires, composé par différents ordres d'estimules artistiques et vivenciées. Et inclus, l'importance du sonore reste évidenciée dans cette création. Le masque baianais est, éminemment, sonore et collectif.

L'entraînement, par ses exigences spécifiques, a permis le dialogue avec des pratiques corporelles diverses, autant spectaculaires et quotidiennes, en enfatissant dans ces pratiques des aspects assez inconscients dans ce qui concerne aux modes d'usage corporels et culturels.

Le travail a sublinché, dans cette façon, des chemins de dévoilement des corporeités inhérents aux artistes de la scène, en indiquant des stratégies d'exercice et de pensée pour augmenter la conscientisation de l'acteur comme un agent créateur d'un théâtre masque caractéristique baianais. Les résultats ont indiqué que l'entraînement avec ces masques théâtraux peuvent être un outil spécialement utile pour la compréhension des éléments plus inconnus de notre identité personnelle et aussi culturelle, au même temps, lorsque il conjugue des éléments d'auto-connaissance et de technique qui montrent l'auto-estime et le plaisir esthétique, soit pour l'acteur, soit pour le public qui lui regarde.

APRESENTAÇÃO

Esta tese se insere na área de Teatro¹ (8.03.05.00-8), dentro da linha I do Doutorado em Artes Cênicas, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC/UFBA - intitulada *Matrizes Culturais na Cena Contemporânea*² Fui orientada pelo Prof. Dr. Armindo Jorge de Carvalho Bião e, durante o estágio de bolsa-sanduíche, pela profa. Dra. Idelette Muzart-Fonseca dos Santos, da Universidade de Paris X - Nanterre. Este escrito se compõe de uma introdução, três capítulos e uma conclusão, tendo como parte integrante um DVD, nomeado Processos. Aconselho que seja visto antes da leitura da tese. Acompanha também um cd com a trilha sonora do espetáculo e anexos diversos, entre tabelas, letras das canções e texto da segunda montagem da peça.

Buscou-se elaborar uma proposta metodológica e um pensamento teórico acerca do processo de criação, construção e uso em treinamento de máscaras cênicas³, a partir da experimentação, em contexto de *treinamento* para o ator local, de máscaras teatrais inspiradas em tipos do cotidiano e manifestações culturais *baianas*⁴. Para esta elaboração teórica e metodológica testou-se, em grupo de atores locais, máscaras cênicas. As máscaras foram criadas por eles e por mim e experimentadas em treinamento e em apresentações, a partir de

¹ Dialoga com as seguintes áreas: Artes Plásticas, pela criação e execução plástica das máscaras; Arte-Educação, pelas aplicações na educação e treinamento de atores; Antropologia, pelo estudo das manifestações culturais espetaculares baianas.

² Integra estudos sobre a singularidade e a diversidade dramática e espetacular da tradição e da contemporaneidade.

³ Sendo, no teatro ocidental, uma “ré-invenção” contemporânea, a partir de Jacques Lecoq e Amleto Sartori, a máscara cênica é uma tessitura de relações entre universos de diferentes níveis. De movimento, ritmo e relação humana contidos na experiência interativa do ator mascarado e seu público. O advento da máscara desabrocha no corpo do ator; é nos seus movimentos em cena que se realiza. O essencial da sua ação desenvolve-se a partir da relação entre o efeito que causa o movimento do ator, num estado específico neste público, corpo coletivo, ao reagir à cena, e vice-versa.

⁴ Define-se *baiano* aqui como aquele indivíduo e/ ou manifestação que encarna ou traz em si os traços culturais oriundos do caldo múltiplo de matrizes estéticas e culturais que compõem a "baianidade". Ver: BIÃO, 2000, pp.15-30.

improvisações baseadas em situações do cotidiano, temas, histórias e lendas cujas matrizes⁵ estéticas pertencem ao leque da cultura baiana, tradicional ou contemporânea.

O pensamento que gerou esta escrita sugeria uma estrutura de *home page*, na qual a partir de uma palavra ou conceito o próprio leitor pudesse ir construindo o seu caminho. No entanto, o texto é preciso. Ele é plano e seqüencial, mas a sua construção se deu muito em função do que emergia a partir das idéias centrais. Digo isso porque o leitor irá perceber que alguns temas importantes nem sempre estão tratados apenas nos seus itens. Existem linhas condutoras, como a questão das pausas no treinamento de máscaras locais e a questão dos processos metodológicos, que aparecem durante toda a tese, a partir de idéias que as conclamam. Compreendo que este texto guarda a idéia de fluxos implícitos, por aparecerem em vários lugares e com poucas palavras, sendo no entanto importantes. No entanto, peço a tolerância e a atenção do leitor para a forma como eles são referidos. Existem funcionamentos distintos neste texto, necessários, na minha limitação pessoal, para dar conta de que esses conceitos, variáveis e idéias fossem organizados juntos, mas não aglomerados.

Bem dentro do que acabo de alertar, o título dessa tese leva a palavra “pulso”, cujo sentido será encontrado, sob variadas formas, dentro deste trabalho. Espalhado como um batimento de fundo dentro da escrita, o *pulso*, segundo o Dicionário Houaiss da Língua Brasileira, significa “*batimento intermitente de uma artéria superficial resultante de uma passagem de onda sanguínea que pode ser percebida pelo dedo na artéria radila ou em outras artérias*”. Ou: “*ponto em que o antebraço se articula com a mão, onde se sente melhor este batimento*”. Ou: “*caráter, energia*” e ainda “*mudança abrupta e momentânea na corrente*”. Na medida em que fui me aprofundando na escrita e no pensamento, desenvolvido a partir das orientações recebidas no que tange ao som, à voz e à música, fui me apercebendo que a criação cênica da máscara baiana dependia fortemente dos seus pulsos, pausas e cadências. A nossa forma local de ser se corporifica nos “tempos” de fala, gestos e silêncios e define também a escolha do olhar e da música, que retorna definindo de novo a fala, o som e as pausas, numa retro-alimentação que não se finda.

⁵ Matrizes estéticas são “*formas culturais aparentadas,(...) identificadas por suas características sensoriais e artísticas, portanto estéticas, tanto num sentido amplo, de sensibilidade, quanto num sentido estrito, de criação e de compreensão do belo*”.BIÃO, 2000, p. 15.

A questão das redes de pulsações, traduzidas por músicas, danças, formas de calar, falar e se mover e suas pausas, momentos nos quais todos podem se reunificar – ação cênica, atores, sonoridades - parece ser fundamental e subjacente a todo treinamento e criação aqui realizados. Porque é dentro destes espaços-tempo que criamos. E é sempre depois de um silêncio ou pausa – (mudança) que qualquer coisa se inicia, separa ou congrega. São os lugares de confluência e encruzilhada. No caso da nossa criação específica, há também o ritmo do ator, do personagem e de toda a sonoridade que nos constitui, também por sermos banhados por tantos sons, como somos.

A música e as sonoridades podem ser usadas como elemento de compreensão e decifração dos ritmos e pulsos verbais, corporais e sonoros da nossa cultura? Sim. a música, os ritmos, as pulsações subjacentes e entrelaçadas na linguagem, nas melodias, tons e corpos. Na medida em que são produzidos na e pela cena, pelos corpos em ação, corpos estes pertencentes a uma cultura específica. Tal como o sangue e sua pulsação, este tema pode não ser percebido à primeira vista. Mas subjaz ao texto, aparecendo mais claramente em uma ou outra via de palavras. Oxalá consiga aqui transmitir como essas e outras sensações se configuraram em conhecimento acadêmico.

INTRODUÇÃO



Mauricio Assunção, fazendo a Lagartixa. Juazeiro, Agosto 2003, Centro Cultural João Gilberto. Foto: Andréa Viana.

1. Proposta da tese

Neste texto, as informações científicas, poéticas e imagéticas tomam sentido na sua relação com o produzir da criação artística, enquanto inspiração para um caminho cênico que decifre e junte universos distintos. E a criação artística toma valor também enquanto conhecimento acadêmico e teatral útil. Congregar esses dois tipos de conhecimento é uma das principais metas do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, o PPGAC. No caso dessa pesquisa, pretendeu-se criar conhecimento teórico a partir dos aportes práticos, o que permitiu uma confluência entre os dois ramos do programa. Não por querer, mas pelas próprias demandas que o seu processo de construção colocou. Apesar de incluir viagens antes e durante a pesquisa, ela se realizou enquanto treinamento e escrita prioritariamente em Salvador e em Paris.

Este percurso vem desde 1986, quando tomei contato com máscaras teatrais através de uma oficina do Théâtre du Soleil realizada em Salvador. Os estudos do mestrado e do doutorado foram sempre voltados para a busca desta criação, que agora se realizou.

Meu pensamento foi sendo gestado a partir do estudo da bibliografia utilizada no mestrado e da bibliografia encontrada na França, mais especificamente na Biblioteca do Arsenal, braço cênico da Biblioteca Nacional de França (BNF). Devo ressaltar que a teorização sobre a cênica, e mais ainda sobre a máscara não alcança os níveis de reflexão encontrados na Antropologia da Dança ou na Fenomenologia, por exemplo. A bibliografia contempla muito do desvendamento e descrição da prática da máscara. Reflexões que escapem a estas características são raras na teoria sobre o assunto. Diferentemente da bibliografia sobre o corpo ou a dança, que têm uma imbricação forte com a Filosofia e a Antropologia, os escritos teatrais sobre máscaras têm sua origem majoritária nos seus artistas realizadores. Poucos conseguem aliar uma precisão prática a um pensamento teórico avançado.

Para esta elaboração teórica e metodológica testou-se, em grupo de atores residentes e atuantes na cidade de Salvador, máscaras cênicas. As máscaras, tanto do ponto de vista do corpo dos atores quanto do ponto de vista da sua construção plástica, foram criadas

por eles e por mim e experimentadas em treinamento e em apresentações, a partir de improvisações baseadas em situações do cotidiano, temas, histórias e lendas cujas matrizes estéticas pertencem ao leque da cultura baiana, tradicional ou contemporânea.

Para tanto, foram criadas e apresentadas, em seis localidades baianas, entre as duas temporadas realizadas, um conjunto de 26 máscaras, inseridas na mostra-espetáculo intitulada “Você me conhece?”, resultante da experimentação do doutorado. Este espetáculo se compôs de 16 cenas, com duração total aproximada de uma hora e teve duas versões, uma na temporada de 2002 e outra em 2003. As máscaras foram experimentadas também nas oficinas, ensaios, espetáculos e em andadas de rua. Podem ser qualificadas, em termos do objeto máscara, como máscaras faciais, entre as quais sete meia-máscaras *antropomorfas*, de inspiração na *Commedia dell’Arte* e sete por nós denominadas de *fantásticas*, com inspiração em seres míticos ou em figuras tradicionais do imaginário baiano. Dentre estas, o Vento e a Feiticeira poderiam ser consideradas máscaras *corporais zoomorfas*, pela importância que têm os seus vestuários na composição do personagem. A Lagartixa e o Boi foram criadas a partir do corpo descoberto dos atores, e têm os seus centros de atenção nas suas máscaras faciais. Cinco meia-máscaras para personagens de *Crianças* e uma meia-máscara para o personagem denominado *Narrador*, um cantador que narra em canções rimadas os sentimentos da peça. As meia-máscaras de crianças estão a meio caminho entre as máscaras simples de cobrir apenas o olho, semelhantes às antigas máscaras pretas de carnaval (Loup) e as meia-máscaras da *Commedia*. Quanto ao número que sobra dessa conta, houve mais uma sereia, utilizada em 2002 e mais algumas máscaras que não foram mais utilizadas em 2003.

O trabalho de experimentação iniciou-se em maio de 2002, tendo se estendido até agosto de 2003. Suas várias etapas são descritas e discutidas no Capítulo II. Incluíram apresentações, sessões de treinamento, ensaios e viagens individuais e com o grupo para contatos com os criadores e manifestações que utilizam máscaras dentro da Bahia. No processo de apresentação da montagem, entre as seis⁶ localidades em que ocorreram, duas delas têm tradição de máscaras⁷. Nestas ocasiões, promovemos oficinas de criação e treinamento e também caminhadas pelas ruas em três delas, para experimentar o contato dos

⁶ Alagoinhas, Vale do Capão, Valença, Juazeiro, Itinga (Lauro de Freitas) e Salvador.

⁷ Valença e Juazeiro.

atores mascarados com o povo das localidades fora dos teatros. Assim, foram percorridas 12 localidades, juntando-se aquelas da pesquisa de campo⁸ às da apresentação da mostra. Mesmo não sendo pertinente a análise detalhada de todo o percurso, cabe, no entanto registrar que este foi o berço maior em que o conteúdo da tese foi produzido, daí porque a descrição contemplará mais do que o treinamento e as cenas. Compreender o que foi escolhido para aprofundar passa pelo conhecimento do que foi feito globalmente.

Apesar do olhar voltado para a cultura baiana e para as suas manifestações populares que contam com a presença de máscaras, esta tese não tem como foco maior as manifestações populares, baianas nem brasileiras. Ela também não tem como objeto a corporeidade, a baianidade, ou a cultura baiana sob um viés histórico, antropológico ou sociológico generalizante, apesar desses temas serem fundamentais. Estes são tratados na medida em que tocam no tema deste trabalho, qual seja: a criação e o treinamento com máscaras de inspiração baiana com e para atores residentes e atuantes na cidade de Salvador. A reflexão se dá a partir de referenciais teóricos e metodológicos ligados às artes cênicas, com ênfase na bibliografia sobre máscaras e seu treinamento; a partir da Etnocologia, no que tange à espetacularidade, matrizes culturais e estados psicofísicos de consciência; a partir da Sociologia, no que tange aos modos de uso do corpo, à compreensão do pensamento imagético e aos processos de criação; da Antropologia do Corpo e da Dança, no que tange à concepção de corporeidade e de concepções do corpo do sujeito íntimo e coletivo; e da Psicologia, no que tange aos processos de aprendizagem, retenção e desenvolvimento, ligados à obtenção de proficiências, motivação e à presença infantil como dado relevante na cena baiana de manutenção de sua tradição de folguedos. Sendo assim, esta reflexão se dá prioritariamente no mosaico criado pela confluência destes campos diversos do saber.

Há conceitos que dialogam e sustentam toda a rede de construção teórica desse trabalho. O primeiro deles é o da *espetacularidade*, especialmente no que se refere à possibilidade que o indivíduo tem de, surpreendendo-se, desconhecer-se; e, assim, reconhecer-se e refletir sobre si mesmo. Funcionando como uma espécie de deslocamento de consciência dentro de si, este conceito vem de Armindo Bião, que diz: “*os ritos e as rotinas do dia-a-dia*

⁸ Acupe de Saubara, Sto. Amaro, Mucugê, Cairu, Cachoeira, Rio de Contas.

desempenham-se em função de comportamentos esperados diante (...) de circunstâncias reconhecíveis pelo imaginário como algo já conhecido. Esses comportamentos são algo sobre o que não se pensa no momento em que acontecem.” No entanto, quando isso se interrompe por algum motivo, **“o conhecimento se revela de modo espetacular”**. E **“o conhecimento desse mecanismo se dá no momento espetacular em que se assume uma postura que possibilita a reflexão sobre os pequenos ritos do dia-a-dia.”** (1996, p.14). Esta noção vai permear toda a tese, sendo suporte teórico para a discussão dos mecanismos criados pelos atores para criarem e se conscientizarem de seus corpos baianos. Tanto os seus, pessoais, quanto os dos personagens. O distanciamento e reflexão sobre os automatismos corporais é o cerne de qualquer trabalho teatral. O que se acrescenta aqui é a maneira como isso se deu no nosso caso. Esta discussão será encontrada no capítulo I e retomada com detalhes no capítulo III. Uma outra idéia importante vem da articulação entre manifestações populares, corpo grotesco e máscara. Esta idéia vem de Mikhail Bakhtin e de Odete Aslan. Vêm também de Bião, especialmente quando fala de jogos e do treinamento do ator. É a percepção de que a máscara não é um ente isolado, de que a mesma surge no bojo de uma manifestação, de uma festa, de um coletivo. A partir daí, sua criação e produção ocorre também no âmbito deste ambiente coletivo, que nesse caso estou chamando de “corpo cênico”. Este seria um conjunto de ações, ritmos, palavras e usos de corpo e espaço compartilhados pelo elenco, substrato ativo que permitiu a aparição de máscaras, textos e trilha sonora. A idéia de que a máscara é a ponta de um iceberg dentro de um contexto maior que a produz norteia também as conceituações ligadas à máscara, norteia o pensamento sobre as formas de treinamento e acolhe a questão da voz e do som sob uma outra ótica, não separada do corpo, do gesto e do coletivo de pessoas.

A questão da voz como corpo estendido no ar e no espaço, trazida por Paul Zunthor, Idelette Muzart e Sara Lopes⁹ introduz a voz, o corpo e seus usos típicos (como o cordel, o musical brasileiro, o canto, as formas musicais e a fala cotidiana) como grande matriz de ritmos, sonoridades, músicas e pulsos que dirigem e subsidiam não apenas a criação sonora, mas a corporal e cênica, numa via de mão dupla especialmente importante no caso da

⁹ Luis Tattit tem também uma contribuição interessante acerca deste tema, no seu livro “O século da Canção”. (Vide Bibliografia)

criação de máscaras baianas. **A idéia aqui é que os ritmos que as pessoas compartilham em determinada cultura vêm de sua respiração, sua voz e suas formas de estarem juntos.** Dentro deste universo, o ator trabalharia a sua “vocalidade poética”¹⁰. Esta vocalidade poética inclui a idéia do som e da voz como uma experiência que subverte e transcende a palavra, indo no âmago do que o sonoro pode ter de seminal no corpo. Segundo Lopes, *A coisa da palavra falada são as formas dos sons. Então, a vocalidade poética questiona os signos e os repete até as coisas fazerem sentido. (...) Nela, o revestimento constituído por um texto se rompe e, pelas aberturas, um outro discurso é proposto.*¹¹ Esta experiência é fundamental ao ator, especificamente num processo autoral de criação de máscaras, como foi o nosso. Porque a sensação profunda que um ator pode experimentar a partir da experimentação sonora traz uma conscientização dos ritmos, das palavras e das músicas da sua cultura, dantes automáticos e não percebidos, conscientização semelhante à que os exercícios teatrais ligados ao movimento corporal trazem quando fazem o ator refletir sobre o seu corpo e seus movimentos. Essas discussões são retomadas de forma mais geral no capítulo I e de forma mais específica no capítulo III.

A partir da questão do refletir e perceber-se como uma condição de espetacularidade, a máscara seria, em termos de treinamento, uma forma de “estranhamento¹²” duplo, ou de reflexividade dupla, na medida em que, além do ator dever conscientizar-se do seu movimento cotidiano, “desconhecendo-o e reconhecendo-o” como característica profissional, ao usar a máscara esta introduz mais exigências corporais específicas que, sobrepostas às já usuais do dia a dia do ator, aumentam seu poder de pensar sobre si e de controlar sua atuação.

¹⁰ «Entenda-se, por vocalidade, o uso imediato de uma voz que pede por uma expressão que somente se concretiza na co-presença intérprete/espectador: ela só se realiza no encontro entre aquilo que o intérprete exterioriza com o interior do ouvinte. O corpo do intérprete está impresso nessa expressão, assim como o corpo do ouvinte, chamado a estar presente e a reagir ao estímulo. Sem esse encontro a essência da atuação não se realiza, permanecendo em potência, mas não em ato. Por poética, como adjetivo, fica denominada a função que tem uma voz de ir além de seu uso utilitário na linguagem, da transmissão de idéias ligadas ao significado das palavras, criando o gesto vocal, gerando impressões, dizendo de si mesma e se comentando enquanto comenta e diz, mantendo o movimento interno ao procedimento técnico que leva à expressão diferenciada.» LOPES, 2004, p.8.

¹¹ LOPES, 2004, p.8.

¹² A palavra, apesar de ser bem conhecida pelo uso que Brecht lhe dá, não está aqui significando o estranhamento brechtiano. Significa o estado de saída de um automatismo, seja este mental, físico ou emocional, por parte do ator. Está ligada à reflexão do ator em relação a si mesmo e ao conceito de espetacularidade como é tratado por Bião. Discuto isso no capítulo I, nos itens 1 e 3.

Além do já levantado, pressupõe-se que uma importante ferramenta de trabalho de um profissional de artes cênicas seja a sensação imediata e intensa de si mesmo quando observando outro corpo ou em vias de imitar alguém, em termos de movimento, emoção ou qualquer outra competência cênica. Fala-se aqui especificamente da sensação imediata de comparação entre um corpo e outro corpo, no momento mesmo da observação, e das cognições daí decorrentes como ferramentas de trabalho básicas para o ator e o bailarino. E que isso é especialmente importante quando se trata de reconhecer/desconhecer o seu corpo cultural ao mesmo tempo familiar e desconhecido. Esta questão, de cunho metodológico, vai ser encaminhada ao longo do texto da tese.

Defende-se aqui que as criações dessas máscaras e desse treinamento puderam ocorrer pelos pressupostos apresentados. A criação das máscaras – e todo o universo que as sustenta - se dá no corpo do ator e do grupo, a partir de um corpo cênico compartilhado, cujo ritmo e pulsação é função da nossa cultura e das características especiais ligadas ao modo de ser baiano¹³. Esta criação é realizada a partir do enfoque bem particular que é o do treinamento com exercícios com máscaras teatrais, treinamento este criado a partir de aprendizados com mestres e professores ligados às tradições de máscara da *Commedia dell'Arte* e da máscara neutra, bem como da observação vivenciada dos nossos *performers* populares e manifestações que utilizam “caretas”. Por termos manifestações espetaculares no dia a dia local, as características subjacentes às nossas festas e cotidiano revelam-se no corpo dos baianos em geral e, mais especificamente, no corpo do ator, ditando, no enquadre do treinamento de máscaras já existente, características singulares que intervêm na criação deste “corpo em máscara” baiano. Corpo este que é, em última análise e simultaneamente, o sustentáculo e o resultado dessa criação.

Não devem ser esperadas aqui explanações sobre as manifestações populares brasileiras ou mesmo sobre as baianas. Buscou-se construir um conhecimento específico sobre

¹³ Baiano: chamamos de baiano o conjunto de atitudes perceptíveis tais como forma de olhar, frequência de relações entre um olhar e outro, a maneira como as pessoas andam, namoram, seduzem, se expõem; o ritmo através do qual isso é feito e todo o acompanhamento corporal e visual desses modos de ser e estar com o outro.

uma criação de máscaras inspiradas na cultura baiana, seja esta contemporânea e factível, ou atemporal e mítica.

Problematização

As artes cênicas são conhecidas pelo seu poder de mobilizar rápida e intensamente as pessoas. A força que a identificação com personagens tem entre as pessoas de todos os grupos sociais pode ser percebida através das telenovelas, por exemplo. Oferecer, através do teatro com máscaras, alternativas de identificação relacionadas a valores e contextos mais próximos aos que as pessoas experimentam no seu dia a dia é um dos principais objetivos práticos dessa pesquisa e seu principal motivador. Considero que máscaras teatrais de inspiração baiana constituem-se em suportes imaginários de identificação e criação artística e desenvolvimento pessoal para os atores e para seu público. O que se visou produzir foi um material e um processo que interfiram na visão que as pessoas têm sobre si mesmas enquanto oriundas de uma cultura e iluminem - ou espetacularizem de uma maneira nossa¹⁴ - os personagens cotidianos e imaginários de nossa vida cultural, através da utilização, por atores baianos, de máscaras originais de inspiração local no seu dia a dia de treinamento e conseqüentemente, de espetáculos.

O treinamento com máscara é uma prática corporal que pode vir a ser fundamental para o ator. Constitui-se numa das condensações mais eficazes do conhecimento corporal teatral, pois alia, a um só tempo, o rito, a caracterização íntima e coletiva de personagens anônimos e a identificação pessoal e coletiva do sujeito da platéia e do ator. Isso expande oportunidades de criação artística e a autoconfiança necessária para a ação e a realização do artista e de seu público.

Por que fazer máscaras “baianas”? Alguém que se apropria desse conhecimento e transforma sua arte está na verdade constituindo-se a si mesmo. Logo, a possibilidade de, tanto no teatro como nas ruas, as pessoas e os artistas locais representarem-se e sentirem-se

¹⁴ Porque da espetacularização que outros produzem sobre o que vêm em nós já estamos bem servidos.

representados através dos tipos e personagens em máscaras pode fortalecer profundamente a identidade cultural, a noção de pertencimento e a auto-estima.

O nosso corpo é o lugar, por excelência, da recriação e da transmissão dos fundamentos da cultura. Por isso, qualquer mudança tem que vicejar no corpo para integrar os domínios diversos do sujeito. Para que nossa gente inscreva-se cada vez mais como protagonista de si mesma e da sua história, são fundamentais o corpo e a conscientização de seus saberes, nas suas práticas e festejos e nas suas formas de ser e marcar presença. Nesta tese, falamos do corpo a partir da noção de corporeidade. Corporeidade para nós significa a reflexão em processo sobre um corpo em determinado tipo de ação¹⁵, no entroncamento específico entre o corpo entendido pelo senso comum, individual, a máscara como operador de competências corporais e o ator local como definidor do estilo e características dessa interceção entre o conceito de corpo, máscara e coletividade. Significa também aceitar que a corporeidade da criação e treinamento em máscaras baianas está inserida na tradição do corpo grotesco, coletivo e cheio de aberturas comunicantes, analisado por Mikail Bakhtin, nisso se inscrevendo os modos de uso do corpo (Marcel Mauss) eminentemente baianos, relacionados ao olhar, à forma de se aproximar, à forma de se mexer e de estar com os outros, consigo mesmo e com sua identidade baiana.

A pesquisa ultrapassou os limites previamente estabelecidos do treinamento puro e simples, das previsões mais prudentes do orientador e pôde ser “testada” por um público variado e numeroso. Quando apresentamos o espetáculo em cidades do interior, compreendemos que o fato de haver um público diversificado e ao mesmo tempo identificado com a cultura baiana, fora dos âmbitos da platéia cosmopolita da capital baiana (artistas e professores que assistiram à primeira montagem), dava às cenas da peça, além do treinamento, um lugar de importância na relação final com a nossa própria criação de máscaras. Com a apresentação para um público mais amplo¹⁶, o pensamento sobre as máscaras completava um percurso¹⁷ importante para nós; o da platéia.. Este fato nos fez tomar as cenas¹⁸ como ponto

¹⁵ Por exemplo: dançar, nadar, correr, fazer acrobacias – todo tipo de atividade mais ou menos intensa cria uma atitude corporal, uma forma de estar e se colocar diante do outro e de si mesmo.

¹⁶ Não apenas para a classe teatral local e para o público usual de teatro de Salvador.

¹⁷ Viagens, cursos, andadas, intervenções em outras peças e disciplinas.

de análise também. Mais do que analisar as diferenças entre as duas edições da peça, interessa aqui discutir as suas ligações, por terem sido o resultado de escolha e seleção durante um processo que foi submetido ao olhar do público.

Objetivos

A pesquisa implicou em criar/ transcodificar para a cênica teatral as máscaras e tipos - considerados pelos sujeitos construtores da pesquisa - como sendo de matriz cultural local. E em ampliar e rever o que foi chamado na dissertação de mestrado de *máscara*, quanto à sua forma e ao seu funcionamento em treinamento, em atores locais, especialmente no que tange ao trabalho corporal do ator e à produção, a partir da linguagem do corpo, de tipos com características “bairanas”.

A escolha do universo de máscaras a ser criado e representado foi vinculada ao meu desejo e dos atores e à possibilidade dramaturgicamente de inserção destes tipos em histórias populares, lendas e no cotidiano popular baiano. Constituiu-se num trabalho conjunto de atores, músicos, diretora e artistas plásticos, com exercícios físicos e improvisações, pesquisa de campo¹⁹ e documental, numa média de 10h semanais²⁰. O resultado advém do imaginário coletivo deste grupo.

Balizas de problematização

Nesta tese, a máscara é discutida a partir da reflexão sobre a corporeidade e de como ela é constituída no corpo do ator como sujeito da sua cultura; a partir do treinamento com máscaras, do que foi inventado na relação do ator com a direção e com suas próprias histórias e, enfim, a partir da influência sobre o trabalho por parte do público que o assistiu.

¹⁸Da primeira para a segunda versão, mantivemos o roteiro básico da versão original. Mas acrescido de novas cenas, em substituição a outras, retiradas na segunda versão. Esta análise se encontra no capítulo III.

¹⁹ Manifestações de Saubara, Cairu, Acupe e Mucugê foram pesquisadas. Em Salvador, foi filmado o Carnaval do Circuito Batatinha (Pelourinho à Praça Castro Alves).

²⁰ Esta foi a média de tempo de trabalho com os dois grupos. Próximo às estréias e espetáculos, o tempo duplicava.

Mesmo a criação das máscaras e as propostas de exercícios e sistemáticas de treinamento estão subordinadas aos ditames dos corpos receptivos e das sensações. Uma das características de originalidade do processo plástico de criação reside em ser resultante de uma ação e de um diálogo coletivos entre os corpos dos atores e das sensações destes com o público. E mais; a forma como o processo de exercícios, de criação de máscaras, cenas e eventos ocorreram delinea nossa ação no sentido de capturar, dar conta, visibilizar o que vêm a ser os processos que permitiram esta criação; a perceber o liame entre o íntimo e o inconsciente corporal do ator e sua produção de personagem. A peregrinação compartilhada do ator até uma máscara e a sua representação indica algumas maneiras pelas quais é possível traduzir e utilizar *em corpo e em máscara* as articulações simbólicas²¹ da nossa cultura que podem ser reconhecidas e compartilhadas pela mesma coletividade na qual o artista está imerso.

Dentro da discussão sobre o corpo, interessa-me aprofundar a idéia de corpo coletivo, corpo grotesco e metaforizado²² e as implicações e relações deste com a máscara, tanto a teatral quanto a popular. Considerando o sujeito como alguém que atualiza sua cultura a cada instante no mais íntimo de si, discutirei como isso se traduziu na prática e também o que é característica nossa dentro da perspectiva de uma criação de procedimentos, personagens e máscaras baianos. Dentro deste mesmo percurso, trabalharei as relações entre as manifestações populares, o indivíduo, a cultura e máscara. Permeando tudo isso, pontuarei meus objetivos de trabalho, articulados aos meus desejos, ao construir esse caminho duplo de elaboração teórica e trabalho prático.

Parto do pressuposto de que a máscara é um condensador de características e de estímulos que remetem diretamente ao corpo coletivo de imagens, identidades e criação de uma dada coletividade. Como tal constitui-se num operador poderoso em direção ao que nos interessa, que é criar um teatro de máscaras que represente, tanto para seus públicos quanto

²¹ Articulações estas que estão literalmente no corpo: uma forma de falar, sorrir, se mexer, reconhecidas por qualquer um pertencente à localidade.

²² Nos sentidos dados por Jacques Lecoq, ao falar de um corpo poético, e no sentido do *corpo metáfora*, proposto por Isabelle Launay. Corpos que podem ser criados pela imaginação e se relacionem entre si e com a criação a partir disso.

para seus criadores, um lugar de reconhecimento de si mesmo enquanto sujeito articulado com sua coletividade. O nascimento da máscara em todas as culturas e locais em que aparece, corresponde sempre a um anseio de comunicação profunda dentro de uma coletividade. E não ocorre senão dentro de um contexto complexo, que inclui um universo de estímulos visuais, corporais, sonoros e simbólicos. Em suma; a máscara vai ser resultante de um tecido de pensamentos, desejos e articulações entre as construções do corpo imbricado individual, cultural e poético.

A maneira como algumas instruções²³ corporais já estabelecidas do treinamento de máscaras condicionam o corpo do ator também vão ser vistas aqui. E esta ‘grade’ corporificada vai entrar em relação com o que o ator já tem de condicionamentos individuais e culturais. Uma das três idéias importantes levantadas aqui é que as condicionantes de treinamento, ao contrário de outros modos de uso do corpo em diversas culturas, permitem, como uma rede larga de trançado amplo, a respiração dos modos de uso do corpo de cada cultura específica, amoldando-se às formas específicas de cada comunidade. Talvez por serem um conjunto de pré-requisitos articulados à focagem do olhar, pausas e pulsos não cotidianos, ao esforço com o corpo todo em um tónus de atenção concentrada, receptividade intensa aos estímulos e reação corporal a estes estímulos, bem como ao trabalho de segmentação corporal livre e de acordo com as diversas modalidades de uso corporal, essa rede de pré-requisitos faz do treinamento de máscaras algo possível de ser aplicado a diversas práticas espetaculares²⁴.

Este resultado, obtido num pequeno grupo de atores e apreciado por variadas platéias foi possível porque nossa cultura tem um substrato de manifestações populares, festas, modos de ser e estar no mundo que contemplam a comunicação entre imagens, sons, compartilhamentos corporais e estados psicofísicos alterados que permitem a algo como uma máscara nascer. Milton Moura afirma na sua tese que nas tradições em que as festas que utilizavam máscaras iam se acabando, as máscaras “migravam” para o carnaval²⁵. Isso é

²³Orientações ligadas ao desempenho corporal, normalmente dadas por um mestre ou aprendidas aos poucos por imitação, dentro de tradições de máscaras. Ordens, condições necessárias para a utilização da máscara.

²⁴ Você pode ter um personagem mascarado dançando forró, jogando capoeira, por exemplo; enfim, o treinamento com máscara acentua e engrandece traços de cada prática a que possa ser aplicada. O que não significa que se aplique a toda e qualquer prática corporal.

²⁵ (MOURA, 2001, p.108)

espantoso. Como se fossem formigas, migrando para onde tem grama. A segunda idéia é que sem o mar de várias camadas que é uma festa, uma manifestação, a máscara não sobrevive. Ela é um sinal, um indicador e uma representação densa de algo muito mais vasto, fluido e compartilhado, que é a manifestação de uma dada comunidade.

E a terceira idéia importante é que a construção de máscaras baianas se estrutura muito em função dos ritmos e dos pulsos, do som e das pausas. Percebidos na nossa língua e suas sonoridades, no universo sonoro que permeia a nossa vida do dia a dia, na maneira como nos aproximamos e falamos uns com os outros, como olhamos uns para os outros, como nos tocamos e nos permitimos ser tocados. A nossa música, cantos e ocasiões de utilizá-los definem seu modos de uso e os temas e histórias que os sustentam e são por eles sustentados. Tudo isso denota o pulso da nossa cultura e tudo isso pode ser usado como alimento para a criação de máscaras baianas. A nossa sonoridade é uma grande máscara, no sentido de ser um grande indicador para a criação corporal, o uso e o treinamento de máscaras locais.

As estratégias de aproximação e construção corporal e plástica de personagens e máscaras faciais também tornam visível o que é nosso ‘modelo’²⁶, de criação em progresso. As estratégias são como o movimento que o rio faz ao topar em pedras, profundidades e reentrâncias. Estas ocorrências fortuitas no processo de criação revelam suas origens; sejam elas relativas ao psíquico do sujeito, ligado sempre à sua história pessoal e comunal ou aos condicionamentos profissionais. Mais que isso; são elas mesmas a topografia do mistério, da poética de cada um e de todos. São elas o desenho metafórico feito carne. O corpo é uma metáfora em progresso que se escreve e se recria como cerne do momento cênico.

A problematização é colocada a partir das perguntas e caminhos que norteiam a busca da pesquisa. Estas perguntas estão presentes por toda a tese, mas aqui pensaremos nas mais gerais.

Como já foi dito, há uma ênfase sobre o corpo nesta pesquisa. Pois considerando a máscara como uma disciplina corporal, e buscando uma criação de máscaras que

²⁶ Constructo ou construto. Módulo, modelo, protótipo ;de alguma coisa ou idéia.

correspondam aos tipos e ícones nossos²⁷, é esperado que a pesquisa passe pelo corpo, seus limites, usos e definições. Estas questões passam, por exemplo, pela discussão sobre noções como as de identificação²⁸, imitação e criação, suas semelhanças e diferenças e como operam na aprendizagem pessoal e cênica. *Onde termina uma e começa a outra?* Aqui também discutiremos o corpo como uma construção simbólica, questionando a aparentemente óbvia individualidade corporal. Pois que os processos aqui tratados se darão nele e através dele/deles; corpos mais ou menos individuais, mais ou menos conscientes, mais ou menos coletivos. Isso será tratado no capítulo I.

Então, estudar os processos de treinamento e criação que originaram os personagens, as cenas, os exercícios e a reflexão é pensar justamente como estas estratégias corporais foram usadas, adquiridas, transformadas. E mais além, como e porque estes corpos foram transformados em outros corpos, múltiplos, estranhos, grotescos e coletivos; como eles lidaram, perceberam, receberam, viram, ou deixaram de ver, reagiram ou deixaram de reagir aos mais diversos estímulos para esta criação. Também pensar sobre quais estímulos foram usados para a construção destes corpos e como eles foram apresentados e articulados dentro de cada um e de todos; de como esta imbricação e resultados puderam ser reconhecidos como nossos e não de qualquer outro lugar por um conjunto inicial de pessoas, no caso o grupo de trabalho; e posteriormente pelo público. E de como a criação sonora determinou e se articulou para definir os enquadres²⁹ em que esta construção se daria.

Como podemos nos recriar? Como podemos utilizar nosso próprio material íntimo, enraizado nas lembranças, nos músculos, nas estórias? De que maneira estes elementos diversos se combinam para produzir uma coerência chamada personagem? Há algo de nossa cultura comum entre eles? A música pode ser usada como elemento de compreensão e decifração dos ritmos e pulsos verbais, corporais e sonoros dentro da criação de máscaras teatrais?

²⁷ Advindos do grupo, com suas especificidades culturais locais.

²⁸ Maffesoli propõe o termo *identificação* em contraposição ao de *identidade*. Seria a identificação um traço ou característica no qual você se reconhece, sente como próximo, sem, no entanto, lhe transformar ou exigir uma mudança de individualidade. Algo mais efêmero, volátil.

²⁹ Enquadrar, colocar numa moldura, limitar. O enquadre define o ângulo de visão.

A exigência física feita ao ator pelo uso da máscara parece inicialmente ser maior e mais difícil do que sem a máscara³⁰. Quando mais não fosse, por esconder a face, que é normalmente um espaço privilegiado de transmissão de sentimentos e expressões para um público. Por ocultar o rosto, qualquer incoerência corporal é vista nesse tipo de treinamento com muito mais clareza. Uma grande disponibilidade para a recepção de estímulos é uma atitude pedida ao ator, também em relação às suas sensações internas. Via de regra, este deve se envolver na criação do movimento e da improvisação a partir de uma contribuição particular sua, riada a partir das condicionantes desse treino; ser um co-autor. É uma das vertentes que nos interessa aprofundar aqui: *de que forma este corpo se disponibiliza? Qual o tipo de disponibilidade de um ator ao usar máscaras, e de que maneira ela difere do treinamento sem máscara?*

Ao refletir sobre os conjuntos de gestos e ações particulares surgidos no "corpo mascarado" dos atores com máscaras de matriz baiana é preciso pensar no que se entende por características desses. *Características em relação a que parâmetros? Em relação à maior precisão e visualização da ação corporal, conseguidos através de exercícios? À familiaridade e reconhecimento de características "nossas" pelo que nos evoca no nosso próprio corpo? A partir de movimentos evocativos das manifestações, ou de gestos usuais das festividades e do cotidiano? Reconhecemos um patricio no estrangeiro muitas vezes pelo seu "jeito de corpo". Como fazemos isso? No que se constitui um "jeito de corpo"? Ritmos, movimentos e combinações?*

Nesta pesquisa, buscou-se trabalhar as formas específicas de uso do corpo da nossa cultura a partir dos pontos que o treinamento corporal da máscara tem como basilares; como a focagem do olhar, a receptividade a estímulos e outros, já citados. Então, analisamos os corpos baianos a partir das suas características corporais locais: mas cotejando-as com as orientações de treinamento da máscara. Este foi o procedimento aqui. É nesta fricção que parece se dar a possibilidade de visualização e de reconhecimento deste nosso algo, tão próximo a nós que

³⁰ Todos os relatos e depoimentos feitos por atores em treinamentos diversos de máscaras expressivas e neutras dão conta desse grau de dificuldade tido muitas vezes como paralisante.

quase não podemos vê-lo. É na estranheza que a máscara proporciona pelas suas formas de gerenciar este corpo que podemos nos *rever* a nós mesmos.

E o que seria este corpo ou estes corpos? Redes de lembranças e imagens gestuais? Um ponto articulado ao seu ambiente, história, relações, vivências? Uma saliência manifestada individualmente de um coletivo não percebido por nossas categorizações? Caminhando em direção à rua e às suas manifestações e festas, como se articula e vive o corpo coletivo, corpo que também vemos no carnaval, nas memórias de um escritor do século XVI e nas festas populares da Bahia? De que maneira este corpo coletivo, esta platéia cúmplice articula este corpo do sujeito-ator, deste ser em saliência, individuado-mascarado? O indivíduo vira o ícone vivo de um coletivo. *De que maneira pode-se transplantar esta vivência coletiva para o espaço teatral?* Indo de um pólo a outro, algumas questões acerca do tolerável e desejável dentro do grupo de experimentação estão sempre em pauta. *Qual a conformação deste grupo? Quais as características indispensáveis? Que nível de alteração (saídas, mudanças no grupo) é tolerável? De que maneira isso influencia no resultado? Que instrumentos, que tateamentos são criados para rastrear esse percurso?*

Estamos nos terrenos do cotidiano e do fantástico. Do ordinário e do extraordinário, do dia a dia e da festa. E o advento do espetacular pode ocorrer - e ocorre - nesses domínios. Ou seja, é na encruzilhada entre o automático, feito sem pensar, de ação física econômica, e o evento ou ação surpreendentes, feitos para serem vistos, que está o terreno do qual brotam o teatro profissional baiano, a teatralidade do cotidiano e as manifestações espetaculares populares. A seguir, serão discutidos, no capítulo I, as bases teóricas e os conceitos que dão suporte a essa tese.

UM LUGAR ONDE TER A LUA: MÁSCARAS E MÁSCARAS BAIANAS



M^a Eugenia Monção – Genalvo vê a montanha. Juazeiro, ago-2003. Centro Cultural João Gilberto. Foto: Andréa Viana

Capítulo I: teorias, conceitos, reflexões

O QUE ME MOVE



Andada dentro do Rio Una, em Valença. Julho de 2003. Foto: Andréa Viana.

Esta tese é um barco vindo do sertão que corre em terras da Bahia.

O desejo é a bússola deste percurso e desta escrita, definindo os seus passos e seus ritmos, o que se vê e o que não se vê. A postura metodológica é a de alguém que tombou amoroso, no sentido de se deixar penetrar pelo tema e, a partir dessa posição, trabalhar. Numa flutuação à deriva no mar das imagens e manifestações nossas, fui sendo captada pelas saliências desse continente; em algum momento, depois de atravessar a grande água, pude enxergar um pouco o que estava diante de mim. Os mistérios explícitos do meu fazer e sua articulação com a minha gente, com as máscaras e com o teatro. Neste momento, pude escrever. Falar disso é dar sentido e satisfação a quem vai ler, acerca dos porquês das escolhas; é informar e subsidiar o tipo de idéia que se pode esperar que apareça.

Viajando entre bancos de areia de noite de lua, tal e qual o ator que porta uma máscara; vislumbrando lampejos e por eles se guiando, este texto se escreve como se

constrói um *corpo em máscara*;³¹ marcado pelo encanto que elas provocam e pela platéia invisível e irresistível da gente de teatro e da minha terra. Por esses se constitui, com eles cresce, a partir da sua evocação toma a forma. Este o meu público, real e imaginário.

Em uma peça de Nô, em algum momento uma mulher deseja a lua. O seu amado traz uma bacia com água e lhe oferta o reflexo da lua na bacia.

Um *lugar* onde ter a lua. Um lugar onde ter o impossível. A máscara é um lugar onde ter a lua, porque ela possibilita, de maneira concreta, a visualização do que parece improvável³². Um lugar onde ter a lua: máscaras e máscaras baianas.

Assim são as máscaras. Lugares onde ter a lua. Lugares em que todo um povo, todo um universo pode ser visto e condensado, poeticamente. Num só lugar que, por sua vez, é lugar nenhum, é deslocamento. A máscara remete *concretamente* a paragens mais além.

O que é uma máscara? Vamos tentar aqui, à maneira deste homem, entrever na bacia o reflexo da máscara. As formas imprevistas da máscara nas suas “notícias” dentro do corpo do ator, a cujos ditames é sempre tão difícil conformar-se. Assim são as formas imprevistas de todo este percurso, que deve ser colocado em palavras e em papel, tentando dar conta do vivido na reflexão.

Esta tese se escreve *apesar*. Apesar, mas com alegria, e todo o corpo também participa. Na medida em que ao escrever, as lembranças, imagens e emoções se sucedem, se articulam. E são estas correntes que articulam o discurso. A pungência, que é o estado que sopra a partir destes desígnios, me fez - literalmente - atravessar os mares - e ser por eles atravessada - para escrever. Que as palavras carreguem consigo o gosto deste trânsito, produzindo um texto que se desenhe como a água de um rio se desenha a partir do seu leito,

³¹ Esta expressão eu a adaptei de uma expressão andaluza que se diz de alguém que está dançando, tocando ou cantando Flamenco com verdadeira inspiração: diz-se deste alguém: *Fulano em Flamenco*. Não dançando, ele está “em”. Imerso. No estado. Assim também ocorre com a máscara teatral. Após algum tempo de treinamento, entrar no trabalho da máscara é entrar numa constelação de estados físicos e imagens que já lhe colocam num ponto específico. Assim também este texto se escreve sob o efeito de um certo tipo de estado. Ele, como uma máscara, possui o que se vai dizer e determina o que virá.

³² Improvável, impossível, sobrenatural. Um corpo humano com um rosto artificial e ao mesmo tempo vivo.

suas margens, seus pássaros.

Falo primeiramente das imagens que me moveram e movem, ícones da minha terra da Bahia. Das crianças de rua, dos mendigos, dos bêbados e dos profetas. Dos velhos garimpeiros da Chapada Diamantina, com mais de oitenta anos, que escondem diamantes nas suas casas de taipa e que me levaram para conhecer minas de cristal no final da tarde, quando a montanha brilha; dos pistoleiros do sertão e dos seus códigos de honra, silenciosos e doces, e das histórias e cantigas ouvidas de meu pai e minha avó; dos repentistas, senhores da ponte entre a palavra e o corpo; dos vaqueiros e da nostalgia dos seus cantares nos aboios; das mães de santo da cidade de Salvador, na sua dignidade e continência oceânicos. Do meu avô Egas, viajando em terras da Bahia e levando seus netos junto. Das pessoas despossuídas de tudo, que vagam pela cidade como se nem o chão pudesse ser delas ao pisar. Das onças caçadas e contadas, das grandes cheias do São Francisco e suas carrancas. Dos bois, todos os que povoaram minha infância, sendo carne e gravidade, em esqueleto ou lantejoula, em reizados ou no carnaval. Todas estas aparições me invadem, me transtornam e me determinam. Esta é a minha Bahia. Cada foto, cada cena, cada gesto de uma máscara que pensamos estar vendo objetivamente são os milhares de outros que nos habitam, os milhares que não escolhemos. A pergunta já é a própria resposta, porque ela é o desenho do desejo. Escolhemos algo, um instante, um momento. Cada escolha é uma pergunta. E o que se vê é a própria resposta, mas também o que não pôde ser visto.

A estas imagens juntamos as imagens trazidas por cada ator, cada músico, cada artista que participou de uma forma ou outra deste trabalho. Todos de alguma forma trouxeram suas lembranças para compor este mosaico. Tanto as cenas quanto as máscaras e o texto são resultantes de um liame amoroso entre as alegrias, medos e lembranças de todos, organizadas a partir de critérios de beleza e reflexão compartilhados, bem como de reflexão a partir das falas e sons construídos pouco a pouco nos ensaios e treinamento. Criamos uma *Bahia* nossa durante dois anos. E a partir desta rede, deste chão partilhado, construímos os personagens, os objetos - máscaras, instrumentos e trajes - as cenas, as músicas, as relações, as viagens, as ruas e andadas. E qual era a direção? Criar máscaras de

inspiração local que, brotando dos nossos corpos e histórias, falassem a nós e à nossa platéia de maneira especial. E mais; poder criar um caminho de entendimento do corpo do ator baiano e de treinamento em máscaras para nós mesmos. Mas como fazê-lo? Esta tese é também uma história deste percurso.

No teatro de muitos outros países as tradições culturais geraram produtos profissionais para os artistas da cena, e o seu povo pôde se reconhecer numa peça de Nô, ou num personagem da *Commedia dell'Arte*.³³ Muitas dessas tradições eram inicialmente tradições de espetáculos totais, com música, dança, texto e máscaras. Em algumas delas estes teatros eram feitos por pessoas que viviam deste ofício, e em outras não. Estes teatros, de uma forma ou de outra, respondiam a um anseio e a uma representação³⁴ de si mesmos, importantes para aquele povo ou cultura.

Nós, brasileiros e baianos, também podemos nos reconhecer em muitas tradições. Nos últimos vinte anos, a atividade dos profissionais da cena cresceu na Bahia de forma notável. Tanto os artistas quanto o governo contribuíram - apesar das dificuldades - para que isso ocorresse. Há produções teatrais em estilos variados; do realismo ao teatro do absurdo, muita coisa se produz hoje aqui. Mas não se vêem máscaras teatrais, a não ser muito raramente. Menos ainda máscaras de inspiração na nossa cultura que funcionem na cena. Há máscaras populares, mas não são nomeadas de máscaras pelos seus criadores. Os nomes variam; Caretas, Zambiapunga, Demônios, Mandus. Normalmente, estas “máscaras” fazem aparições intensas, muitas delas sob a forma de corrida e de perseguição aos populares, que constituem sua platéia e também seus futuros componentes, especialmente no caso das crianças.

³³ A *Commedia Dell'Arte*, ou *all'improvviso*, *commedia a soggetto*, ou *Comédie de masques* é um gênero de teatro popular praticado por atores profissionais e virtuosos, com música, improviso e cenas baseadas quase exclusivamente na excelência dos seus atores, que viviam disso. Ora patrocinados por mecenas ora vivendo à míngua. Tendo origem na Europa do século XVII. Há registros de 1622, em afrescos italianos. Desaparecida, foi retomada no século XX por Jacques Lecoq, Charles Dulin, Jacques Coupeau, atores e diretores em busca de uma forma de fazer teatro que não fosse apenas textual.

³⁴ A palavra *representação* tem variados significados, e nesta tese vai variar, a depender do contexto em que esteja sendo usada; a partir de suas utilizações psicológicas, antropológicas, espetaculares e sociológicas. O que considero como característica essencial dentro de cada uso desta palavra é o seguinte: o importante é que o ato de representar ou de se representar carrega em si algo que se mostra, de maneira visível, diante de um dado olhar, com a intenção, atribuída pelo sujeito ou pelo observador do ato, de se fazer notar de determinado modo. A questão do espetacular como constituinte do ser.

Não temos tradição de máscaras teatrais no Brasil nem na Bahia. Os atores vêm muito pouco de máscaras teatrais na Escola de Teatro e em espetáculos, pois são muito poucos os atores, diretores e professores que conhecem e trabalham com elas. E o que vêm tem normalmente influência européia, o que aqui significa um treinamento corporal europeu para um corpo e um modo de ser não europeus. O que quer dizer um condicionamento corporal ligado às máscaras, mas não feito a partir de nossos modos de uso do corpo. O que não traria prejuízos, se fôssemos uma comunidade que valorizasse nossos próprios modos corporais, e não super-valorizasse o modo alheio.

Conectando essas considerações com a minha experiência com máscaras teatrais, sentia falta na nossa comunidade teatral do uso da máscara cênica inspirada em nós e nas nossas histórias. E eu me perguntava: Como poderiam ser representados no teatro baiano ou mesmo em outros teatros todos esses meninos de rua, estes bêbados, esse contingente que assusta e encanta o olhar de quantos o vêem se usássemos máscaras? Como isso poderia auxiliar o trabalho do ator e fortalecer os laços culturais entre o teatro e o público baiano?

Os Arlequins e Pantaleões não bastam para nós. E quem representaria nossas lendas, nossas criaturas fantásticas, tão presentes no dia a dia? Sereias, *Erês*, as cirandas de conversas e despachos de candomblé ou os seres antropomorfos, vislumbrados nos objetos indígenas, nos carnavais, no Zambiapunga e nos Macutunzezés? Como esperar que a tradição européia ocidental de máscaras pudesse compreender e representar um Mandú?

No caso desta pesquisa, criamos máscaras a partir da livre inspiração nas festas, formas e movimentos das manifestações populares baianas; também a partir do imaginário de cada ator e do repertório mais ou menos consciente do grupo no que tange a histórias do cotidiano, lendas e figuras tradicionais baianas, tanto da contemporaneidade quanto do mito. Meu olhar e minha apetência dirigiram-se então a dois tipos de acontecimento: as histórias, tipos e ações cotidianas abarcadas dentro do dia-a-dia baiano; e as histórias, criaturas e ações fantásticas e espetaculares, dentro das narrativas de lendas, nos rituais

religiosos e nas festas e manifestações populares que usam máscaras.

Tanto quanto me foi dado conhecer, o que fiz é diferente do que tem sido tentado como aproximação entre o teatro baiano e as manifestações desta ordem. Normalmente, e quase sempre sob o patrocínio do governo do Estado, estes grupos são convidados a se apresentarem em locais como ruas, shoppings e mesmo casas de espetáculo, ou eventos para entrega de prêmios e congêneres. Nestas ocasiões, o que se tem é a apresentação, fora do seu contexto de origem, de um tipo de performance que, a depender do local e do acontecimento, bem como da recepção do público, é mais ou menos impressionante. De toda a forma, trata-se, por vezes, do ponto de vista de quem convida ou contrata os serviços dos grupos, de uma postura semelhante à que encontramos na contemplação, pelo estrangeiro, de festividades exóticas. É preciso salientar que a contratação desses grupos tem sua faceta positiva. Contribui certamente para profissionalizá-los no sentido de um aperfeiçoamento e manutenção de suas performances. Mas a forma como o público assiste ou encara o que está sendo apresentado varia com o tipo de público que assiste. Para a maioria dos artistas de teatro locais, mesmo sendo baianos e pertencendo muitas vezes a este universo de localidades e tradições, este é um espetáculo “exótico”, na medida em que não o reconhecem como “seu” ou fazendo parte da cultura que o gerou. Como algo que pode “visitar” o seu palco, mas não o habita normalmente. Muitos dos atores baianos olham as manifestações locais como algo que não lhe diz muito respeito, “falso ao seu corpo” de *artista*. A maioria deles não se reconhece nestas manifestações.

Essa visão da sua cultura próxima é uma atitude que desejamos e vimos mudar no nosso experimento com nossos atores, músicos e bailarinos. Acredito que as máscaras criadas por nós, por tratarmos do imaginário baiano, ao comungarem com seu público do linguajar, preocupações e ações corporais, tocam este público a partir do teatro e permitem que ele o considere como uma coisa mais sua. As reações que assistimos durante nossa temporada nas cidades visitadas era, na sua maioria, de grande emoção e de identificação com personagens e histórias. Essa foi a tônica dos depoimentos que nos foram dados nas ruas e após os espetáculos em cada cidade. Feitos estes esclarecimentos, espero ter dado uma visão inicial sobre como este tema, a partir do que me move, foi tratado aqui. A seguir,

falarei da Bahia e dos baianos, chão e motivo desse trabalho.



D. Joana e Seu Gervásio, na andada de Juazeiro, conversam com uma senhora na rua. Agosto de 2003. Foto: Andréa Viana.

1. A Bahia e os sujeitos baianos



Ana Claudia (*Carlinha*) e Mauricio Assunção (*Valadão*) conversam com família em Valença, Andada. Observar a aceitação corporal dos moradores aos atores, inclusive as crianças. Jul. 2003, Foto: Andréa Viana.

Vamos aqui muitas vezes falar da Bahia. Do corpo baiano, dos baianos, da cultura ou das culturas da Bahia ou das Bahias. Este tema perpassa a criação das máscaras e o trabalho dos artistas. O corpo deste ator local e as máscaras criadas com, pelo e a partir dele.

Há sobre esse corpo local muitas discussões e diversas noções, especialmente na universidade. Algumas delas são antagônicas ou aparentemente antagônicas. Mesmo sendo contrárias em questões essenciais, são úteis, pois dão conta de um universo plural, cada uma a partir de um recorte e de uma motivação diferentes.

A discussão sobre o que é ser baiano aqui deve servir para se compreender de que forma algumas das características levantadas como constituintes desse modo de ser podem estar em relação, consubstanciarem ou terem influenciado o que se construiu de trabalho nessa tese. Não pretendo discutir a identidade baiana ou o modo de ser baiano sob um viés sociológico. Esses temas serão abordados na medida em que estiverem presentes e corporificados dentro da construção de máscaras e treinamento dessa pesquisa. Nessa reflexão, tomo como referencial os textos de Armindo Bião e de Milton Moura, este último a partir da sua tese de doutoramento. Em Moura, encontro não apenas o aporte teórico da grande maioria dos outros teóricos que pugnam sobre o assunto, como também uma discussão rica em direção às operações que caracterizam nossos modos de ser. Em Bião, vamos encontrar a reflexão sobre os aspectos desse conceito que atingem o espetáculo, principalmente na Bahia, e os usos teóricos e práticos ligados a estas duas vertentes, espetacularidade e Bahia. Que me perdoem os leitores pela discussão que seguirá centrada nesses dois autores. Mas penso que o que aportam inclui o que de melhor outros teóricos já produziram sobre o assunto, numa confluência do que me é útil para a construção da minha própria e pequena ficção.

Então, fazendo minhas as palavras da antropóloga Andrée Grau, “*Eu admito sem dúvida que minha análise é uma montagem simbólica entre outras e que neste sentido é uma ficção, mas uma ficção embasada*”³⁵. Ou seja, toda a convicção, estudo, pesquisa, afirmação e pensamento de alguém vai partir e ser sempre uma ficção, ainda que mais ou menos embasada em vivências, práticas e estudos. Que fiquem então explicitadas as minhas ficções, os meus *a priori* e as minhas paixões, subsidiados de alguma forma pelas ficções

³⁵ Tradução minha: “*j’admets bien sûr que mon analyse est un montage symbolique parmi d’autres et que dans ce sens elle est une fiction, mais c’est une fiction informée (...)*” (Trabalho de campo por quase dez anos de campo a Pularumpi da Ilha de Melville na Austrália do Norte). GRAU, 1998, 17.

teóricas de outros maiores que eu. E que possa eu cotejá-las com as idéias de quem estudou mais o ser baiano, a Bahia e suas maneiras do que eu, no sentido de me ajudar a construir um pensamento e uma esperança de arte nossa com máscaras baianas.

Para mim, a Bahia **existe**, mas *varia*. E mais: o baiano também existe; mas também *varia*.

Existem as várias Bahias de cada um e a cada uma delas corresponde uma visão e uma produção de sentido. As pessoas também têm várias identificações de si mesmas para uso pessoal e externo. E os baianos parecem construir suas identificações³⁶ com especial cuidado, tanto para si quanto para os outros.

A edificação simbólica de imagens que subsidiou essa criação e estudo dentro de mim está sumariamente ilustrada nas imagens, já mencionadas. Foi virando um sonho sonhado junto e continua a ser assim. E mais, sou fundada como pessoa individual e coletiva nos liames dessa abstração tão concreta e evanescente chamada Bahia. Um sentimento que vem das minhas convicções não menos ficcionais no ser humano, na justiça e em outras ideologias recentes na história humana. E foi a partir dessas convicções nada objetivas que nasceu a vontade e o desejo de criar máscaras nossas para a cena. Nossas simplesmente porque feitas por nós do grupo, na maioria baianos. Uma das formas de abordar a temática é observando o que tem sido dito sobre o termo *baianidade*. Isso porque, apesar de polêmico, abarca questões e idéias úteis na construção teórica e prática no nosso trajeto. Milton Moura, citando Roque Pinto no seu capítulo específico sobre isso, diz:

“Roque Pinto, em *Algumas Notas sobre a Noção de “Baianidade”*(1998), vê a baianidade como um negócio baseado numa construção simbólica que destaca uma Bahia tradicional ou mesmo atemporal, identificada na prática com festas e outras promoções lúdicas. Essa imagem da Bahia é um capital simbólico que acontece porquanto soa contrastiva se cotejada com a realidade contemporânea brasileira, em que o trabalho e o estresse do cotidiano são integrados ao conjunto das representações.”(in: MOURA, 2001, 269)

Esta citação destaca uma das principais questões da discussão sobre o assunto. Muitos teóricos consideram que a baianidade seria um conceito paralisante, atemporal. E

³⁶ No sentido atribuído por Maffesoli à palavra, já explicado anteriormente.

que estas discussões conduziriam necessariamente a uma visão conservadora e estática do que é ser baiano. Uma das questões mais candentes dessa discussão diz respeito justamente ao uso da palavra. Pela esfera governamental, pelas pessoas, como forma de se “dourar” conflitos que talvez, dentro de uma outra perspectiva, pudessem ser mais conscientizados se o tal tecido ficcional que chamaríamos “baianidade” não tivesse sido construído e, principalmente, assumido de forma tão extensa na Bahia. A palavra fica sendo “culpada”. Vejo, no entanto, este “conceito” como algo no qual a academia foi obrigada a pensar, construir e recortar, pois ele já se apresentava em fenômenos que precisavam ser organizados para terem sentido e serem utilizados, seja por uns ou por outros. No caso, como estava interessada em criar máscaras inspiradas na cultura local a questão do que cada um considera como ser baiano ou local passa direta ou indiretamente por esses conceitos.

Quero explicitar minha convicção de que, assim como serve a propósitos conservadores e reificadores, paralisantes e acrílicos, o sentir-se baiano nos moldes do que se descreve, em vários discursos, como baianidade, pode ser também um instrumento de luta - sim, de luta – por uma maior valorização do que seja baiano e brasileiro; por mais liberdade de pensamento e ação, através da alegria; pode ser motivo de orgulho e força que ancore e dê sentido aos nossos gestos, costumes, procedimentos e mesmo soluções sociais e individuais. Neste sentido, talvez mais romântica e ao mesmo tempo pragmática, não vejo como nos livrarmos de um certo “orgulho de ser baiano” intrínseco e múltiplo que cada um construiu para si e entre si, independente de qualquer propaganda³⁷. Mas pensar-me como baiana pode me dar um estranhamento necessário para criticar-me e, claro, tornar-me mais baiana ainda... “Fazer o que?” Este é um desejo coletivo mais ou menos explicitado no baiano, mesmo naquele que execra as situações injustas e insustentáveis nas quais vivemos, entre os quais me incluo também. Obviamente, uma Bahia atemporal e tradicional no sentido puro da palavra não existe ou, pelo menos, é remexida com muita facilidade pelos seus mesmos artífices quando isso é útil de fazer. Artífices entre os quais me incluo humildemente.

³⁷ O governo baiano fez há alguns anos uma propaganda muito inteligente e de grande *recall* com esta frase. O que parece ter ocorrido é o uso oportuno de algo que já existia como sensação, utilizado então institucionalmente e associado a realizações governamentais.

Tanto no texto de Milton Moura quanto nos textos de Armindo Bião vão aparecer vértices como a sensualidade, a familiaridade, a religiosidade, a acriticidade e a espetacularidade; como também, em outra esfera, mas compondo entre si as categorias, vemos o apelo dos sentidos na culinária, da ênfase em outras sensorialidades que não a visual, como o toque e o olfato; atenção para com a aparência física, no sentido de se fazer belo dentro de um certo padrão, no fazer do dia a dia, na faceirice e denço, e na forma não confrontativa de resolver problemas, entre outras. Moura vai enfatizar a característica de não problematização de contrastes e contradições que, em outras culturas, poderiam levar a brigas mortais. Sobre isso diz ele: “*sempre que um traço problemático se insinua, como aresta intrépida e distante no plano da conciliação, o vetor tradição vem cercá-la no sentido de autofagir justamente suas pontas.*”(2001, 198)

É bom pensar que este conceito de ser baiano, mais ou menos elástico, guarda uma proximidade grande com as matrizes estéticas e culturais ligadas à região do Recôncavo e seu imaginário, onde se inclui Salvador. As matrizes do Sertão vão trazer outras características. Mas principalmente os traços de orgulho e de familiaridade, religiosidade e acriticidade estarão presentes, ainda que com outras facetas e combinações.

Milton Moura vai enfatizar, como característica fundante dessa baianidade o gerenciamento de identificações, muitas vezes conflituais, entre os vetores já citados de familiaridade, sensualidade e religiosidade, tratando as *adjacências do desigual* de forma não problematizante. E como se configurariam estas negociações “não problematizantes”? Literalmente e de forma preponderante, elegendo os aspectos mais agudos e enfatizando-os; e/ou “comendo-os pelas bordas.” A partir, claro, de um desejo de se promover e se acreditar como especial, como sendo melhor por ser baiano. Narciso achando feio o que não seja espelho, e ao mesmo tempo absorvendo o que lhe interessa, aonde for, e agregando, em todos os domínios da vida pública e privada, os traços que interessam, numa aparente falta de caráter quanto ao seu uso. Na tese de Moura encontrei uma das mais argutas observações sobre como a realização do ser baiano não precisa ocorrer necessariamente numa concretude. Ao salientar, falando do carnaval de Salvador, que a prática da fantasia já configura uma realização, ele decifra este que talvez seja um dos

mecanismos mais importantes da constituição da nossa sensação de pertencer a este lugar, bem como a explicação para a satisfação ao ver uma máscara ou uma peça que lhe fala ao coração, como se isso já fosse suficiente. E nesse sentido, é.

“Proponho, então, a compreensão da cena do Carnaval de Salvador como realização ansiosa e eufórica das promessas e expectativas associadas ao texto da baianidade, lembrando inicialmente que o próprio texto utópico supõe realização incompleta. A fantasia não se realiza necessária ou principalmente pela concretização daquilo que poderíamos chamar de o *sonho* ou a *referência onírica*. O cultivo e a prática da fantasia já configuram uma *realização*, porquanto assim faz sentido para quem experimenta esta fantasia. A fantasia, em si, não configura um projeto. A experiência de se dedicar a um projeto não pode não ser também sonho e fantasia, mas a fantasia, como tal, não está atrelada à verificação, não demanda a constatação de que seu conteúdo foi concretizado.” (MOURA, 20001, p.388).

Ou seja: o gozo correspondente ao ser ou sentir-se “baiano” não exigiria mais do que uma vivência dramatizada em uma situação especial – como são as situações de carnaval, festas, ou mesmo de um momentâneo destaque, num contexto qualquer que seja significativo para o sujeito que o experimenta. Uma forma específica de se alimentar de sonho.

Moura vai trabalhar com o modelo de interface da internet. Ele adota este modelo como um espaço que “*pulsa e tensiona*”, porque ele seria um espaço de “compatibilização e descompartimentalização”, elegendo arestas e contigüidades para nestas aplainar ou enfatizar tal ou qual característica. Como quando ele fala do sincretismo, numa definição exemplar: “*experiência de associar, interfaciar ou combinar práticas místicas e religiosas de matrizes distintas.*”(2001, 258). Veja bem; não há diluição ou mistura, no sentido de indiferenciação do termo. Todo mundo sabe o que é um e o que é outro. Há escolha, composição, ênfase; no que esteticamente pode ser combinado, se combina. São faces que se tocam porque podem, de alguma forma, dialogar ou se harmonizar, como os santos sincretizados entre a igreja católica e o Candomblé. Um santo que carrega espada e é guerreiro, e outro santo que também o faz, por exemplo.

Gilbert Durand vai oferecer uma via de pensamento sobre as associações de imagens entre si, como constelações imantadas a partir das imagens mesmas, das suas

semelhanças e sentidos, e das suas articulações entre si e com as lembranças. Em palavras mais simples, de que forma coisas são juntadas umas com as outras. A lógica das junções na Bahia parece seguir mais a lógica das imagens, da contigüidade simbólica e afetiva que contêm e a partir das quais se articulam e operam. E a lógica da criação das máscaras também segue este caminho. E, ao falar de espaço, Moura introduz algumas idéias sobre o pensamento disso que se relaciona com o que vemos aqui. Durand, ao falar do espaço, vai nomeá-lo como a forma '*a priori*' da *fantástica*, relacionando espaço, identidade e o desejo de esquecer um pouco as mudanças e o tempo que, de algum modo, sinalizam para a morte: "*Que nos seja permitido mais uma vez inverter os termos do problema: é a homogeneidade do espaço que se origina na vontade ontológica de identidade, no desejo de transcender o tempo e de eufemizar a mudança numa pura deslocação, que não dura nem afeta.*" (1997, p.413) Como nos serviria então esta frase nesse contexto local? Na medida em que o espaço (e nesse caso, as distâncias onipotentes entre cultos, pessoas, classes sociais e a sua representação) se constitui como uma dimensão que permite dissolver vários níveis de questões no seu bojo. Durand ainda afirma "*que é o espaço fantástico e suas três qualidades – ocularidade, profundidade e ubiqüidade – de que depende a ambivalência – que é a forma a priori de uma função cuja razão de ser é o eufemismo*". Ou seja, as dimensões "espaciais", especialmente quando podem ser relacionadas com eventos aparentemente não espaciais, (mas que sempre ocorrem em pelo menos dois espaços, sejam o físico e o imaginário) podem, pela sua própria característica de serem imaginadas visualmente (ocularidade), em profundidade (espacial e articulada com outros eventos) e de forma ubíqua (já que na memória podem ocupar o pensamento ao mesmo tempo, como num sonho), serem associadas, através de suas características fantásticas, ao fantástico de ações sem sentido ou significado aparente. Assim, é tranquilizador para todos os sujeitos da situação enfatizar os traços passíveis de diálogo, colo possível para pensamentos, lembranças e sensações aglutinadoras. Logo, o que parece uma explicação simplista para funcionamentos pessoais revela-se um mecanismo que mescla razões lógicas com motivações imaginárias, numa configuração que apazigua ânimos e re-significa diferenças. Há uma *sabedoria* aí, que busca não conflitar ânimos em questões que talvez possam ser resolvidas através de uma *cena* - porque não dizer - de representações espetaculares congregadas, como são as nossas festas religiosas.

Desde sempre, parece que tanto no Brasil como na Bahia a “*impossibilidade de uma referência cultural matricial unânime nos lega essa polivalência sincrética, que, na verdade, também está na base do senso da espetacularidade*”.(Lima, 2002, 57) Esta hipótese, levantada por Paulo Lima quanto ao universo musical baiano parece definir uma das grandes tendências, manifestadas em todos os campos da cultura baiana, do pequeno ao grande, quanto à forma e encaminhamento das questões de sobrevivência e de identificação do baiano como pessoa e como povo.

Determinados como fomos por tantos, através de tantos caminhos - seja pelo português, diretamente, seja pelo africano - por uma via inversa e profunda - e pelo índio - nosso trabalho de sempre é o de nos traduzirmos e também nos trairmos - para que possamos nos achar e reconhecer. E não gostamos de desperdiçar nada. Sendo esta terra um porto sempre aberto a trocas - estamos sempre a fazer a tradução sem nos rompermos – negociando. Somos, num certo aspecto, como um bambu que agüenta o peso que uma madeira dura não agüentaria, por ser flexível. No caso da arte, somos capazes de criar “plataformas de diálogo” nas linguagens artísticas que possibilitem às nossas heranças matriciais - européias, africanas, indígenas - dialogar sem estraçalhar o corpo/produção do artista.

No caso específico da música, isso foi conseguido, segundo o pesquisador, através do uso de ritmos de base comuns a muitos tipos de harmonias, oriundos de matrizes diversas. E no caso do teatro e das manifestações cênicas em geral, isso muitas vezes é conseguido através da absorção, agregamento e transformação de objetos, formas e gestos que, aplicados em contextos diferentes dos originais, no entanto a ele se adequam em termos estéticos e funcionais. Como é o caso das máscaras de borracha em Saubara e Acupe, que não destoam das feitas em papel cartão e tinta. E este harmonizar da estética e da função se dá na experimentação prática, no caso dos *performers* populares. Algo, no elemento que ele pinça e elege é passível de se encaixar no universo já constituído da manifestação, por exemplo. Comparando o processo ao de um personagem e sua construção; gestos, imagens e ações que podem ser agregados à constelação imaginária já

em progresso no corpo e no espírito do indivíduo, são agregados, transformados e ré-significados.

Tudo isso se processa no íntimo do sujeito, da cultura e da ação artística que é produzida, a partir daqueles grandes conjuntos semoventes, com limites mais ou menos elásticos, a que chamamos matrizes estéticas. Essas grandes redes criam dinâmicas de recepção corporais e artísticas específicas, dentro e fora do cotidiano. Operações perceptivas, mas também intelectuais e corporais. Mas o que vem a ser isso e de que forma nos interessa?

Segundo Bião (2000, 15);

A noção de matriz estética (...) tem como base a idéia de que é possível definir-se uma origem social comum, que se constituiria, ao longo da história, numa família de formas culturais aparentadas, (...) identificadas por suas características sensoriais e artísticas, e portanto estéticas, tanto num sentido amplo, de sensibilidade, quanto num sentido estrito, de criação e de compreensão do belo.

As máscaras criadas não escapam disso. Muito ao contrário, parecem fazer parte, funcionam sob estes auspícios. Assim, ao pensarmos em *matrizes*, pensamos em como se corporificam no ator, no *performer*, na platéia, suas famílias *de formas culturais aparentadas*. E de como, a depender do tipo de manifestação - se musical, cinética, teatral, religiosa, geográfica ou plástica - ela vai operar através de canais distintos de formas específicas e combinantes³⁸ também. **Pois os sentidos são comunicantes**. Algo que você ouve pode lhe inspirar a desenhar ou escrever, por exemplo. É sobre este princípio antigo que circula a criação artística, o imaginário, a comunicação... e os malentendidos. E mais; como diz Gilbert Durand: “*Para poder ‘viver diretamente as imagens’, é ainda necessário que a imaginação seja suficientemente humilde para se dignar encher de imagens*” (1997, 24).

Ou seja, para pensar-se, no caso da criação artística, é preciso, paradoxalmente, abandonar-se, inicial ou simultaneamente, a um outro tipo de pensamento; ou a um tipo não

³⁸ Porque o que rege a criação artística e a sua manifestação é essa possibilidade dos signos e sentidos que possam se comunicar. Uma canção, que lembra um personagem, que se veste de azul, que é a cor do céu... etc, etc.

usual de “consciência” que é a da vivência de imagens, e à sua imediaticidade, à sua característica de “já fui”, no sentido de que, ao lembrar ou sentir uma imagem, tudo dela já nos penetrou, tudo dela já está em nós. Instituo desde já o primado do receber, do acolher, na criação. É bem diferente do que estamos acostumados a pensar como pensamento; mas é o dia a dia de todos nós que criamos. Então, além dos *sentidos* serem comunicantes - o que eles produzem ou o que os produzem - imagens, símbolos - também o é - torna-se necessário entregar-se a um tipo de estado corporal presentificado, de deixar-se penetrar pelo estímulo - com vistas a enriquecer e usar a própria imaginação.

Mas, mesmo dentro do maior abandono de um estado coletivo ou abstrato, há sempre um pequeno “euzinho” (Georges Lapassade), que parece resistir aos estados mais radicais de perda de identidade e transe. E sobre ele também se funda nosso trabalho de atuação cênica. Articulando os estados com a imaginação e com o corpo, tanto para Bachelard quanto para Durand, “(...)os eixos das intenções fundamentais da imaginação são os trajetos dos *gestos* principais do animal humano em direção ao seu meio natural, prolongado diretamente pelas instituições primitivas tanto tecnológicas como sociais do *homo faber*”. Esta idéia une Clifford Geertz, Gilbert Durand, André Leroy-Gourhan, Jean Piaget... e também a mim; de alto a baixo, no corpo, a imaginação nasce do e com o músculo e o alimenta; a cultura é também uma manifestação desta característica, ao organizar o indivíduo em mais de um, seja no sentido de vários eus, seja no sentido do coletivo; **e tudo isso ocorre porque o homem precisa estar com os outros para tornar-se humano e necessita, para se reconhecer como tal, ser visto, notado, e ver, sentir. E temos aí o teatro na sua função social fundamental.**

Saindo deste mergulho, que acaba no osso do teatro e voltando à Bahia e às suas matrizes, ao longo da trilha das operações de reler, e mais manter do que romper - para sobreviver de alguma maneira - estende-se a esteira de características de ser baiano: barroca, multissensorial, no sentido de se tocar e estar mais próximo, utilizando outros sentidos que não a visão - (Bião), oral e bem humorada; ou pelo menos assim querendo aparentar.

Segundo Bião poderíamos identificar pelo menos duas matrizes estéticas dominantes (relativas à localização); uma mais litorânea, abarcando o Recôncavo e Salvador; outra, do interior, com nuances entre as zonas de transição da mata, agreste e sertão. Uma azul, molhada, curvilínea, de sombra; outra amarela, seca, de sol e ângulos agudos. Estas as imagens imediatas que irrompem em mim e que vejo evocadas pelas pessoas da terra. Dentro destas correntes pululam muitas outras, como as influências ibéricas - (galegas, celtas, árabes, portuguesas e judaicas) e africanas; ou as ibéricas dentro do sertão, ligadas aos vaqueiros (cantares e códigos de honra).

Segundo ainda Bião, ao falar dos negros e índios (2000, 20)

Todas essas matrizes africanas se cruzariam no Brasil e, mais particularmente, na Bahia (...) - com as matrizes lingüísticas e religiosas nativas, notadamente tupi-guaranis, mas, complementarmente, gê-tapuias, contribuindo, ao longo do século XVIII, para a substituição da chamada língua geral (...) pelo português (...).

Vemos que além dessas matrizes, verdadeiras correntes aquáticas - dentro de um mar maior - serem compostas internamente por várias influências culturais, elas o fazem através de diversas camadas de *linguagens*; quais sejam; a música, as artes plásticas, a arquitetura, a religião, a língua, os gestos e danças, as atitudes cotidianas... Muitas delas influenciam nossa cultura através de todo o conjunto - como a africana, que permeia desde o que comemos e cheiramos, até o que dançamos, ritmamos, pensamos, sentimos e dizemos. Outras já não são tão pregnantes. Funcionam como especiarias. O que se percebe aí é a maneira como elas se mantiveram e pulsam. Mudam de rota quando há pedras, carregam plantas de outros tipos dentro de si e se misturam; construtos, baseados numa poética de vida que revela os gestos mínimos dos sujeitos, que as re-atualiza todos os dias.

A raiz individual de manutenção de uma matriz é a vontade do sujeito de pertencer a algum conjunto cultural e simbólico para poder ser. Pois estas matrizes estão, como tudo o mais, sendo a todo o momento reconstruídas pelos próprios sujeitos, a partir das referências espaciais de costume e geográficas, ao contarem suas histórias, ao agirem no dia a dia, ao se fantasiarem e viverem momentos míticos. Elas são continentes de pertencimento, concreto e simbólico. **Delinear-se ou ser delineado a partir de um mito, de uma história, de uma linha de passado é da ordem das matrizes.** Assim como elas

fornece pistas importantes para entender as formas de interagir, viver, fornecem também as explicações, os sentidos e as justificativas. Mesmo parecendo uma circularidade, funciona assim. Pois há sempre na circularidade um dado novo; uma novidade sempre se imiscuirá no horizonte de construções, tal como as máscaras baianas e seu processo de criação.

Algumas dessas matrizes podem ser percebidas dentro desses conjuntos - espetaculares - que têm vários estamentos simultâneos, como as manifestações festivas e religiosas; nestas, há a presença - em potência ou em realização - de várias estruturas e processos artísticos, tais como nós os classificamos; música e canto, literatura (língua) dança, teatro, artes visuais... E na esteira da música de Paulo Lima, quando ele fala da “*avidez de representação coletiva, ‘nossa’ através do espetacular (...)*” pode-se aventar a hipótese, consubstanciada por Jean-Marie Pradier, da importância fundamental do comportamento de representação e imitativo - e considerar, mesmo no conceito antropológico de representação - que para mim está contido no de Pradier - que performatizar ou buscar representar-se para o outro, seja enquanto sujeito, seja enquanto categoria - baiano, por exemplo - é poder se reconhecer enquanto alteridade e, por conseguinte, ter uma identidade, poder *ser*. Porque isso ainda é - e sempre será - fundamental. Identidade essa que é resultante da relação de um sujeito com o outro, ou de como você é visto/ percebido /integrado no seu universo local desde a mais tenra infância, por aqueles que lhe são significativos. **Estamos sempre em dedicatória para um outro.**

Ora, o movimento complexo que é indicado por Lima, Moura e Bião como o estruturador de um modo de ser baiano me é muito familiar na construção dos personagens e máscaras criados por nós, atores, diretores e músicos, dentro do nosso trabalho. Penso que esta dinâmica de **organizar, colar, aplainar, invadir-se, apagar, auto-referenciar-se, entre outras operações, mentais e corporais, pertence ao universo do que se recortou como característica do modo local de ser, mas pertenceu também a nossa forma de ser e de criar máscaras baianas. Ou seja, mais além dos tipos, temos as estruturas de pensamento e ação culturais ditas baianas presentes *nesta criação.***

Por exemplo, na primeira montagem, há uma cena entre um capoeirista e uma atriz, personagem cujo tema básico é a reiteração; a caricatura da “atriz”, bem como uma brincadeira com o professor e ator Armindo Bião, sobre as matrizes estéticas às quais o personagem em máscara do capoeirista - que está bêbado e responde com uma pergunta (Você tem cigarro aí?) À pergunta da Atriz: “*A que matriz estética você pertence?*”, numa clara referência ao nosso programa de pós-graduação e à teoria elaborada por Bião, da qual tanto a atriz Iara Villaça quanto eu somos próximas. Trata-se de um discurso tipicamente auto-referenciado, que tanto a platéia quanto o elenco têm grande prazer em criar e veicular. É como se todos nós, familiarmente, estivéssemos no palco, e assim fazendo puséssemos nossa platéia lá também.

O *estar no palco* também é um sinal dentro deste discurso. Na frase muito difundida “Baiano não nasce, estréia” encontramos uma das proximidades caras ao baiano e constituidoras dessa imagem. Que traz a afirmação sistemática do ser baiano, bem como de estar em destaque, sendo visto, atuando, no centro. Segundo Moura: “*Fizemo-nos profissionais e militantes de nosso anúncio de nós mesmos para o mundo, numa magnitude que intriga, irrita, apaixona, envolve, repugna... (...) e ainda: refiro-me então a uma atuação diferenciada.*” (2001, 14-16)

É mesmo de atuação que se trata. Os estrangeiros, que tanto nos louvam e admiram - através de relatos de viagens e em livros, ou nas suas artes - e talvez por isso tenhamos por eles um especial carinho - enfatizam as características espetaculares do nosso movimento, música, sensualidade. *Docemente constrangidos*, tendemos a concordar. Usamos como palco os teatros; mas também os shoppings, os candomblés, as festas, a rua e a casa, a família; contamos as histórias, as de todos os dias e as de dormir. O dia a dia. Em todo lugar é possível assistir formas de performance, com olhares, combinações corporais e jeitos de corpo que tiveram importância na construção de máscaras locais.

Em todo lugar podem ser vistas performances e situações nas quais o “baiano” se manifesta. Escolhi para esta pesquisa três *espaços* de atuação a serem representados no palco; a contemporaneidade, com seus cotidianos e situações espetaculares; as referências a

histórias e lendas populares e por fim as manifestações baianas que usam “máscaras”. Os dois primeiros nos eram próximos, familiares, no acesso e no uso nas improvisações; cada um dos artistas tinha seu material. O terceiro não era tão claro ou rápido. Tivemos de decifrá-lo.

2. Manifestações populares e sua relação com as máscaras.



Ana Sofia faz a Feiticeira. Esta máscara se inspira em várias máscaras encontradas nas manifestações populares baianas. Juazeiro, Agosto 2003, Foto: Andréa Viana.

Discorrerei sobre as manifestações populares e teatrais na Bahia *a partir do meu olhar sobre suas máscaras populares*; a seguir destacarei e discutirei o papel das máscaras nas manifestações populares baianas, especialmente as festivas. E indicarei o que, dentro destas manifestações, pôde ser considerado como inspiração para a criação de um trabalho

teatral com máscaras baianas.

As que tomamos como inspiração dentro do universo de “máscaras” populares baianas, chamadas pelos seus criadores de *caretas*, são encontradas em Sto. Amaro e Saubara, Mucugê, Praia do Forte, Cairu e Nilo Peçanha. Guardam um parentesco estético entre si³⁹. São sazonais, aparecendo no calendário de festas profanas ou religiosas; apresentam-se normalmente com corpo todo coberto por saias de folhas de bananeiras ou mato verde, blusas compridas e lençóis, ou pinturas de lama escura pelo corpo todo. São usadas normalmente por ocasião dos festejos populares nas ruas das suas cidades. As performances, que têm como ação principal a corrida, a perseguição aos passantes e os diálogos também ligados ao momento, podem também variar, mas pouco, como é o caso dos *caretas* batendo com vara nos seus colegas de performance ou em algum passante desavisado mas conhecido do sujeito mascarado.

No caso das de Praia do Forte, Sto. Amaro e Saubara, as *caretas* descem normalmente aos bandos, em uma algaravia impressionante; quando estão sozinhas, estão normalmente procurando o resto do grupo; nestas horas normalmente o estado de “carea” que implica em urgência e apavoramento desaparece. Pode-se ver então uma figura impressionante descendo a rua principal de Saubara, calmamente, numa espécie de intervalo de ação performática; e isso é aceito como normal para os transeuntes. Este estado, no entanto pode mudar, caso uma criança ou um bando delas passe pelo careta e o provoque o suficiente para que ele re-edite a performance e o estado de atemorizamento.

Nas localidades de Cairu e Nilo Peçanha o seu uso é mais concentrado num grande grupo, com mais de cinquenta pessoas, com búzios e enxadas, entoando um ritmo monocórdio ao som destes dois instrumentos, tocados por vários componentes. Dentro do grupo ocorrem as seqüências mais ou menos treinadas de movimentos, com uma dinâmica interna coreográfica simples, mas de belo efeito dentro do cortejo, servindo para mudar um pouco e ao mesmo tempo renovar o movimento e a cadência de todo o grupo. Fora o povo

³⁹ Diferentemente dos performers mascarados e fantasiados denominados de Capa-Bode e Cabeçorras, que são estruturas de formato e tamanho diferentes. Encontrados em Bom Jesus da Lapa e em Cachoeira, respectivamente.

que acompanha, junto.

A ação intensa, coletiva e objetiva dos caretas, especialmente os de Saubara, pode ensinar muito ao ator de teatro quanto ao tipo de estado requerido para portar uma máscara ou iniciar uma ação com uma delas. Mostra também, especialmente nas manifestações de Cairu e Nilo Peçanha, quanto o uso de som e ritmo é importante para o andamento harmonioso do conjunto.

Não temos uma tradição teatral de máscaras, conforme já foi dito. No entanto, sob diversos nomes e inseridas nas manifestações populares, temos uma enorme diversidade de formas espetaculares que poderíamos tomar como exemplos de máscaras brasileiras, ocorrendo em muitas regiões do Brasil e da Bahia.

Estamos acostumados a entender como máscara o objeto facial que cobre, integral ou parcialmente, a face de um *performer ou ator*; seja dentro de uma cena teatral ou numa manifestação festiva ou ritual. Mas, numa visão mais ampla, ao contemplarmos um pouco do panorama de manifestações populares brasileiras, podemos considerar também como máscaras os personagens do bumba-meu-boi, os Orixás com seus paramentos, as Caretas do carnaval, os Caboclos de Lança do Maracatu de Pernambuco e outras manifestações, encontradas especialmente do Nordeste do Brasil para cima; vamos também encontrar um rico universo de máscaras abstratas de beleza estonteante nas tradições indígenas de várias tribos brasileiras criadas para diversos fins; mortuário, de festa, de caça...

Ou seja, se não nos restringirmos à máscara como encobrimento facial, a sua imagem mais óbvia, e pudermos estendê-la para as representações fantásticas de animais, mulas, bois de bumba-meu-boi, demônios, Mandús e outras estruturas, estaremos mais próximos simultaneamente da visão do conjunto das manifestações populares brasileiras e da construção de um conceito de máscara brasileira. E por que poderíamos ou deveríamos fazer isso? Para que serve ampliar um tal conceito? No que consiste uma manifestação popular e qual sua relação com a máscara?

Em busca de um caminho para esta pergunta, podemos retomar o que Paul Zunthor, já em 1987, diz sobre a performance medieval:

“A performance não é divertimento a não ser em segunda instância; ela não tem nada de cômodo; ela é comunicação de vida, sem reserva. Ela preenche para o grupo a função do sonho para o indivíduo: liberação imaginária, realização lúdica de um desejo. Daí seu extraordinário poder na economia desta civilização”.⁴⁰

Eis aí uma definição que se aplica às manifestações populares baianas. Performances, coletivas e individuais, no palco das localidades, tendo como público maior seus conterrâneos, e utilizando todos os elementos cênicos, plásticos e sonoros disponíveis ou criados; enfim: dança, canto, música, texto, vestimentas e deslocamentos espaciais. Com o fim, íntimo e coletivo a um só tempo, de se reinventar, de se dizer a si e aos outros; de existir mais além do cotidiano; de ser uma realização lúdica de um sonho plural.

Dentro destas manifestações, há várias em que são utilizadas o que nos acostumamos a perceber como máscara⁴¹. Desde já, o que se considera aqui como máscara vai surgir sempre dentro de um contexto maior; é o universo, o mar da manifestação que a cria, acolhe, sustenta e dá sentido; e mesmo dentro do contexto visualmente individual de um *performer* ou ator, esta caracterização é estreitamente ligada ao resto; e pode ter sua ênfase num elemento que não seja o elemento da face ou mesmo no próprio corpo do executante. Este fluxo, que é a manifestação, se constitui num corpo coletivo, na melhor tradição do grotesco, do qual a máscara faz parte. No dizer de Mikail Bakhtin,

“Em oposição aos cânones modernos, o corpo grotesco não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites. Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre para o mundo exterior; isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo(...)⁴²

⁴⁰“La performance n’est divertissement que de façon seconde; elle n’est en rien commodité; elle est communication de vie, sans reserve. Elle remplit pour le groupe la fonction du rêve pour l’individu: libération imaginaire, réalisation ludique d’un désir. D’où son extraordinarie puissance dans l’économie de cette civilisation”. pg. 292.

⁴¹ A princípio, algo, mais ou menos próximo de uma cara ou face, mais ou menos humana ou animal, cobrindo o rosto. Acompanha, no caso baiano, o encobrimento do corpo com diversos materiais, como pano, palha, luvas, para evitar o reconhecimento do sujeito que a porta.

⁴² BAKHTIN, 1999, 23.

Então, em que estranha região desse mapa do corpo coletivo se localiza a máscara? Ou ainda; como as manifestações recriam um corpo coletivo fora dos padrões modernos de percepção? Ou ainda mais; por que a máscara aparece e como ela contribui para a criação e o sentido de uma manifestação?

No *Mandu*, nas *Caretas* de *Zambiapunga*, tudo está coberto, e o “corpo” muda todo. No *boi* do *Bumba meu Boi* também. Muitas vezes são dois embaixo do boi de pano. Nas *Burrinhas*, o rosto do que conduz está descoberto, mas é um outro ser que está ali, e a ilusão criada nos mostra um centauro plausível, ou mesmo um cavaleiro a *bordo* do seu animal. A figura do *boi* centraliza o *bumba-meu-boi* que, por sua vez, é a síntese de um conjunto inteiro de músicas, danças, evolução, roupas e história, pessoal e coletiva. Assim ocorre também com as *Burrinhas* e com os *Mortos-Vivos*, encontrados em Pernambuco e Bahia, até há bem pouco tempo; ou com as *Cabeçorras* e os *Bonecões*, encontrados em Recife e em Cachoeira, entre outros lugares. As *Caretas*, assim chamadas pelos próprios artistas e praticantes, encontradas na Bahia principalmente em Saubara, Santo Amaro, Nilo Peçanha e Cairu ocorrem dentro de uma procissão cantada e dançada, que sai no carnaval e também um dia antes de N. S. do Rosário ou de Finados, no dia 1o. de novembro. O *Mandu*, aparição das mais bizarras, presume-se que seja oriundo das tradições de candomblé; de fato, é impressionante a semelhança da conformação dos lençóis e o uso do balaio, semelhante ao vulto das *filhas de santo* que saem encobertas para se banharem nos rios, depois de passarem dias dentro da *camarinha*.

A cena das manifestações populares é quase sempre itinerante. A estrutura dos festejos demanda ir à platéia, que também é especial, por ser conhecida. O que há em comum entre estas estruturas de representação, entre o artista da cena e nós, simples mortais ?

Tanto no artista popular quanto no ator profissional a manifestação popular, assim como a máscara, se realiza no corpo em ação, a partir de estimulação do olhar de um coletivo e dos estados que aqueles *performers* experimentam no contexto. Trata-se da

recriação de um corpo individual, mas também da recriação e alegorização⁴³ de um corpo coletivo, com seus fluxos de acesso, saída e comunicação.

A performance coletiva que aglutina, dá sentido e organiza o imaginário social é realizada através da ação corporal; ação corporal essa muito mais próxima da referência do grotesco medieval do que do corpo de novela televisivo. E a máscara nisso tudo? Qual o seu papel?

Ainda citando Bakhtin, “*a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações de fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos; (...) está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos. Ou seja; os performers mascarados são um “concentrado” de características das manifestações que os sustentam. E a produção, tanto desses objetos-máscaras quanto dos seus corpos é definido por uma dinâmica próxima ao imaginário como sistema. Um corpo torcido que encontra seu correspondente num nariz curvo, por exemplo; isso pode ser visto quando um ator, que nunca viu ou conheceu um Pantaleão, máscara clássica da *Commedia dell’arte*, reconhece, corporalmente, a velhice e as corcundas e formas de andar mais ou menos tortas do personagem, através da vida que lhe dão os atores, tudo isso no seu corpo a partir de sua respiração e da visualização da máscara.*”

Há aí um funcionamento que considera as arestas, as curvas e pontuações; que consegue traduzi-los para uma voz, um corpo, um ritmo de personagens. Este funcionamento opera nas interfaces e considera o seu material de produção como algo que pode ser invadido, mexido, aplainado, enfatizado. Enfim, um “corpo” diverso, tanto conceitualmente - quando se trata do ser baiano - quanto carnalmente - quando se trata da criação de um corpo mascarado. As bases imaginárias nascem de gestos básicos, segundo Durand; o reflexo postural, o reflexo alimentar e o reflexo sexual. Cada um desses vai gerar gestos primordiais, de levantamento, abaixamento e ritmo, que vão gerar esquemas de ação e de compreensão e produção de imagens. Formação de sentido a partir do corpo.

⁴³ No sentido que lhe dá Gilbert Durand, no seu livro “A imaginação simbólica”.

Parece-me que o “ser baiano” se funda em algumas constelações simbólicas mais ou menos caras a um grande conjunto de pessoas e detêm algumas características poderosas ligadas aos gestos, esquemas e imagens associadas a esses. Afinal, a noção de ser um ‘baiano’ e a produção de personagens baianos têm em comum o uso de materiais inconscientes, corporais e imagéticos pelos seus sujeitos.

Focando a lente da nossa busca no ponto de vista do *performer* ou ator, o que lhe ocorre ao usar a máscara é uma mudança corporal importante, um engrandecimento físico; uma ação intensa no contexto de um jogo publicamente encenado. Um jogo corporal e imagético espetacular, fora dos padrões cotidianos das comunidades e realizado em dias especiais; sob o olhar vivificante do público e a partir da relação visceral com este. As principais características que pontuam estes elementos das manifestações populares como passíveis de serem considerados máscaras traduzíveis para o jogo teatral institucionalizado está na relação dos olhares e na ação que brota do corpo alterado, em função do ocultamento ou mudança deste rosto e deste corpo. Percebe-se então que mais do que um objeto, a máscara é um **operador de identidades corporais em processo**, pois constitui-se numa **rede** que se tece a partir de: a) um contexto (festa, manifestação) - b) um adensamento e um deslocamento corporal, de uma ação deslocada da face para o corpo - c) uma ação que se realiza em sintonia estreita com a reação do seu público. O *performer* é então, como o ator, também um receptor de estímulos que se traduzem em sensações e ações em simultaneidade, dentro do contexto volante da manifestação.

Assim, defendo que a máscara dentro das manifestações populares - mas também no teatro – funciona como um operador e um potencializador corporal; sua concretização se dá no bojo de um *cosmos* cujos vértices são o olhar do outro, a densificação corporal e a recepção dos estímulos para mudança de estados corporais tanto por parte do *performer* quanto por parte do seu público. Isso por sua vez vai gerar mais ação, mais estados alterados e assim temos a dinâmica da manifestação se revelando pela máscara. Suas criações plásticas, que incluem a *Careta* propriamente dita, muitas vezes enorme, bem como as vestimentas, podem ser inspiradas em fotos e imagens

contemporâneas, levando um toque da criação do artista. Essas figuras impressionantes, parodiando Cecília Meirelles, *cantam porque o instante existe, e a sua vida está completa*. Mesmo quando se vê uma pessoa ou um coletivo de pessoas portando os paramentos de algum ser ou personagem, este ser, ocultado pela roupa e/ou por uma máscara facial, pertence a um universo ao qual dá e a partir do qual toma sentido; e assim é com toda a tradição de manifestações populares e de máscaras. Sejam estas as da *Commedia dell'arte*, na Europa medieval, sejam as do Japão dos primórdios do teatro de máscaras. As máscaras que criamos não existiriam se não tivessem um universo, um contexto maior respaldando-as.

Milton Moura diz que “*as máscaras do carnaval nem sempre o foram. Quando uma festa popular tradicional decaía ou desaparecia, suas máscaras se refugiavam no Carnaval, passando a ser, neste sentido, carnavalescas.*”(2001, p.108). Ora, o que se depreende daí? Que as máscaras, como seres individuais, não se sustentavam isoladamente. Precisavam estar num fluxo, numa corrente, articular-se com contextos maiores. O seu expressar-se não se desvincula do seu modo de operar, no mais das vezes grotesco, dionisíaco. Nos locais em que mesmo as festividades mais populares, como o carnaval, parecem ter desaparecido, as máscaras se refugiaram onde? ...No teatro.

O que vemos nestes elementos das festas e manifestações é que eles desenham, para quem tiver olhos, nariz e ouvidos para perceber, um padrão possível de movimentos, tipos ou figuras arquetípicas do nosso imaginário comum. E em todas as tradições mascaradas das quais tenho notícia, tanto a máscara quanto a manifestação popular vivem da relação com aqueles que a vêem e acreditam nela, sejam adultos ou crianças, platéia teatral ou rua.

Verdadeiros universos multi-midiáticos, *locus* virtuais de redenção e de construção de nossa identidade cultural e individual, as nossas manifestações populares oferecem aos artistas e pesquisadores as **chaves** de sua ação cênica; nas suas *composições* de imagem, nas suas *formas de intervenção* no coletivo, no desenvolvimento das *ações* e nas *maneiras* de contar suas histórias; nas suas *articulações entre os sons*, as palavras, as músicas, os sentimentos e sentidos. Este andor, que dá de si como um banquete se dá aos esfomeados,

pode ser utilizado e re-inventado em outros contextos, como o teatral, por exemplo, a partir das comandas implícitas e explícitas dos elementos acima citados na sua evolução sempre recriada.

Diz Leda Martins que os africanos, transplantados à força para as Américas, tiveram seu corpo e seu corpus desterritorializados⁴⁴. Isso vale para todos nós, brasileiros, quando não nos reconhecemos neste outro da manifestação; tatuados que estamos no coração e na carne pelos modelos “modernos” e “individuais” dos americanos e europeus, nossos corpos são parte do mapa invisível da colonização, ainda viva em nós. Mas qualquer coisa acontece no *quando agora* em nós, brasileiros; cantando mandamos a tristeza embora. E neste contexto, viva a baianidade, nossa forma de nos re-inventarmos, e também de nos *enganarmos* a nós próprios. Mas que povo não se enfeita a si mesmo quando se representa? E assim tivemos que construir e construímos nossos corpos como lugar de encruzilhadas, nos quais as várias influências podem assomar, sendo devoradas e re-significadas; e essa é muitas vezes a única forma de nos mantermos como brasileiros.

Entender e enriquecer esta via de construção de identificações, num processo móvel, dentro de um funcionamento em que somos competentes, que é o do jogo, da música, do corpo e da ligação com a alegria e com o sagrado é, talvez, redescobrir, tanto em nível de conhecimento acadêmico como pessoal, uma nova maneira de construir-se e à sua sociedade. E tomar nossa condição de baianos como uma bandeira, uma alegoria ou um brasão, que nos diga e nos libere.

As nossas manifestações populares e suas máscaras, confeccionadas nos nossos corpos esquecidos, de papel e de sonhos, recriam o caminho que todas as máscaras e festejos, desde a aurora da história, percorrem sempre: inventar a passagem entre o mundo do cotidiano e do espetacular, revivendo mitos, universalizando tipos, situações, momentos culturais e questões, através do disfarce e da transformação. Sejamos pois a festa, modo privilegiado do nosso existir; e a partir dela façamos surgir a máscara, símbolo imenso deste viver.

⁴⁴ MARTINS, 1997.

3. Espetacularidade, teatralidade, cotidiano, estados



Iara Castro, *puxando* a Andada de Juazeiro, com a personagem de *D. Joana*. Neste momento, atacava a fotógrafa. Observe-se o nível de energia e de força que ela apresenta, com vistas a congregar as pessoas, ainda dispersas, em torno dela. Juazeiro, agosto de 2003. Foto: Andréa Viana.

O primado da espetacularidade, permeando a nossa época, é modelo direto e indireto das relações sociais e interpessoais no nosso mundo. O teatro é considerado um dos domínios da espetacularidade, e tomado como exemplo para análises e comparações em vários campos de conhecimento. No caso desse trabalho, é preciso discutir esse conceito, junto com outros, pois o que se criou aqui visa diretamente à vida teatral baiana. E parte também de eventos que poderiam ser considerados cotidianos, da teatralidade cotidiana, para serem transformados em espetáculos. Toma-se aqui como inspiração não apenas manifestações populares baianas, mas formas e procedimentos baianos que são considerados espetaculares, a depender dos contextos e platéias que os assistem.

Armindo Bião, no texto “Estética Performática e Cotidiano”, propõe, através de

tópicos, a indicação das características gerais das práticas espetaculares. A espetacularidade então remeteria “*a tudo aquilo que ultrapassa este universo rotineiro, realça os rituais e os encontros interpessoais extraordinários (...) extracotidianos.*” Essas práticas, para serem definidas como espetaculares, implicam sempre num reconhecimento. **Reconhecer é espetacularizar.** Reconhecer é aqui tomado como uma operação de **reflexão** ou estranhamento do que se vivencia, delimitando a partir daí limites entre cotidiano e extraordinário, teatral e espetacular. Para ele, parafraseando Victor Turner, “*a tensão essencial entre cenas rituais e rotina diária é a condição liminal, que caracteriza todas as práticas espetaculares, constituindo-se terreno propício para os conflitos que promovem e provocam a ação*”.

Assim, ao definir o cotidiano e o extraordinário, que remetem à teatralidade e à espetacularidade, o autor diz que “*os ritos e as rotinas do dia-a-dia desempenham-se em função de comportamentos esperados diante das mesmas circunstâncias ou de circunstâncias reconhecíveis pelo imaginário como algo já conhecido. Esses comportamentos são algo sobre o que não se pensa no momento em que acontecem.*”(1996, 14) No entanto, quando este ritmo da vida se interrompe por algum motivo, “*o conhecimento se revela de modo espetacular*”. E “*o conhecimento desse mecanismo se dá no momento espetacular em que se assume uma postura que possibilita a reflexão sobre os pequenos ritos do dia-a-dia.*” (1996, 14). A espetacularidade estará definida na sua relação com o que não o é, o cotidiano. E a condição dessa espetacularidade será dada a partir de uma quebra neste cotidiano. Seja a partir de um espetáculo profissional, seja de um rito, seja de eventos dentro do cotidiano que se ressaltam.⁴⁵

A teatralidade e o cotidiano (*locus preferencial desta*) são compreendidos a partir de um registro de estado mental e corporal mais ou menos automático. Segundo Bião é “*este conjunto de situações que se repetem, no qual as ações parecem estar em seus próprios*

⁴⁵ Na disciplina de Etnocologia, cursada durante o doutorado, Bião fez a distinção entre o substantivo, o adjetivo e o advérbio. Com isso querendo dizer que a prática teatral profissional é substantiva em relação à espetacularidade, pois a vida e essa prática estão juntas, ocupam um lugar central para o sujeito. No caso de ritos, como religião, o espetacular é a manifestação do rito, e é espetacular mas não define essencialmente esta prática, como as religiões afro-baianas, por exemplo. E por fim, a categoria de modo, ou adverbial, é aquela que, a depender de quem vê e de quem faz é espetacular ou não. Depende do modo... de ver e ser visto. Pode ocorrer no cotidiano.

limites e os conflitos entre a pessoa e alteridade se experimentam, (...) exprimem-se e expressam-se em rotinas e hábitos diários, repetitivos e repetidos, como num ensaio”.(1996, pg.13). Explico: a condição do cotidiano e da ação cotidiana é a do fazer automático, sem utilizar um nível de sensibilização e expressão típicas de uma representação cênica, por exemplo, que já seria da ordem da espetacularidade. E o extraordinário, pertencendo de certa forma ao âmbito da espetacularidade, vai se definir justamente pela **atenção** diferenciada que se dá ao evento ou ao modo como o corpo age.

Assim, ao definir ou redefinir *teatralidade e espetacularidade*, palavras que têm sua origem no teatro e no espetáculo, Bião abre a possibilidade do ‘espetacular’ ocorrer não apenas num palco, mas de se constituir a partir de outras variáveis; como, por exemplo, a possibilidade de algo cotidiano para nós ser espetacular para um estrangeiro. Isso abre para a criação da máscara uma via básica; na verdade, foi justamente neste desvão, neste deslizar, que elas provavelmente foram criadas. São seres de borda. Borda entre “mundos” que foram separados mais ou menos artificialmente, de forma rígida; e que atualmente são reconhecidos novamente como imbricados um no outro. Temos então aí as seguintes variáveis sobre as quais pensar: a questão do espetacular ter como uma das suas características importantes **uma mudança num estado “normal”**, bem como a possibilidade de uma reflexão, **um debruçar-se** sobre algo, um estranhamento. Isso pode ocorrer num exercício feito por um ator ou num gesto, exagerado, ou no deslocamento de um evento rotineiro para um espaço não rotineiro, por exemplo. Tudo isso pode **gerar uma atenção e um público** que verão isso como extraordinário, ou espetacular. E também o uso da máscara, bem como a máscara em termos plásticos personifica, ao concentrar características, exagerar formas ou enfatizar traços, esta característica da estranheza e do espetacular.

Se pensarmos no coletivo de uma comunidade, nos seus espetáculos e nas suas festas populares, podemos pensar em como estes eventos “espetaculares” são a resultante de um “pensamento” estético, produzido por muitas pessoas ao mesmo tempo, em forma de manifestação artística. Sobre o pensamento, diz Clifford Geertz:

“Com efeito, o pensamento como um ato aberto, público, que envolve a manipulação propositada de materiais objetivos, é provavelmente fundamental para os seres humanos; o

pensamento como um ato privado, oculto, sem recorrer a tais materiais, parece ser uma capacidade derivada, embora não inútil.” (1997, 90)

Esses tipos de evento (espetáculos e festas) servem a dois propósitos fundamentais, pois, ao quebrar a rotina, instauram a possibilidade de repensar sua alteridade e sua própria estrutura. Os momentos de quebra dentro da rotina de uma pessoa ou comunidade, como festas, ou ações não usuais, (BIÃO) seriam expressões necessárias de coexistência com a alteridade, com o diferente. E os “*rituais e os espetáculos*” seriam “*formas extraordinárias de realização dessa competência humana reflexiva.*”(1996, 15)

Ora, isso significa que o espetáculo e a cena, o ritual, a festa, são formas de *pensar*. De se pensar. Conjuntamente. Este pensamento que nos permite recriar-nos. Uma festa é uma forma de se pensar. É o próprio pensamento em movimento. É a consubstanciação de um acontecimento profundo, de uma mudança. Assim como uma pintura, uma dança, uma conversa, uma festa pode ser muitas vezes a única forma de tentarmos expressar uma mudança de **estado**, de tentarmos compartilhar uma comunhão de cuidados e sentidos. E neste momento abro aqui um espaço para falar sobre a noção de “estados”. Compreendo que ela seja fundamental para toda a discussão que se segue. O ator vai lidar com estados psicofísicos e também com emoções. Antonio Damásio vai dizer que:

O controle motor de uma seqüência de movimentos relacionados com a emoção não se situa no mesmo local que o controle de um ato voluntário. O movimento relacionado com a emoção é desencadeado em outra zona do cérebro, ainda que o palco do movimento (...) seja o mesmo. (2000, pg. 170)

O conceito de “estado” é muito utilizado entre os mestres de máscaras e também dentro das teorias etnocenológicas. Significa para os primeiros um tipo de afeto, emoção ou tonalidade emocional, visível no movimento, no corpo do sujeito, no nosso caso o ator. Este tônus é diferente do cotidiano, e normalmente é identificado com palavras como medo, raiva, alegria, amor e tristeza, entre outros. O estado, no teatro, passa a ser um instrumento de trabalho e uma noção necessária para a compreensão e possível controle de ações dentro da cênica. Isso porque o ator vai trabalhar com este material para a construção dos seus personagens.

No seu texto de comunicação no congresso da ABRACE de 1999, Bião coloca os estados como um dos pilares epistemológicos dos estudos cenológicos. "*O primeiro se refere aos **estados de consciência** (alterados, modificados ou não) e aos **estados do corpo** (técnicas cotidianas e extra-cotidianas).*"

A noção de estados de corpo e de consciência é algo que só se separa para detalhar melhor. Na prática, todos os estados são corporais, psicofísicos e compartilham de graus variados de consciência do sujeito quanto ao que se passa nele mesmo. No caso do teatro e mais ainda da máscara, a visualização do sujeito e a reação aos estados do ator mascarado são informações importantes dadas pelo público indiretamente, também através de suas reações.

Para começar, essa noção pressupõe várias ordens de identificação; vários pequenos e sutis "eus", funcionando mais ou menos conscientemente, e assumindo o leme momentâneo dos pensamentos e ações de forma mais ou menos explícita, o que serve muito à criação do ator.

Segundo Damásio, "*Os organismos vivos encontram-se em constante modificação, assumindo uma sucessão de "estados" definidos por padrões variados de atividades em curso em cada um dos seus componentes.*" (2000, p.113). Ou seja, as atividades corporais produzem estados - e estes podem produzir atividades corporais e emoções.

Pradier vai dizer que o "*controle das manifestações corporais das emoções retroatua sobre sua intensidade: num acesso de raiva, o livre movimento reforça o estado emocional.*"(1997, p.29). Já Ledoux vai afirmar que as emoções e seus sinais físicos correspondentes não são necessariamente conscientes, sendo no mais das vezes disparados sem que tenhamos noção disso. Os sentimentos só ocorreriam após a conscientização das emoções, que acontecem no corpo. Pradier, citando vários autores, vai apontar a importância estrutural dos comportamentos de imitação e representação, tanto nos animais quanto no animal homem, ré-situando estas práticas como pertencentes a um contexto evolutivo fundamental de sobrevivência.

Então, a importância para o ator de compreender, manipular e utilizar os estados / movimentos / emoções no seu trabalho cênico fica mais consubstanciada, ressaltando-se nesse contexto o aperfeiçoamento da percepção acerca de si e do seu corpo. A esse respeito, diz Carlo Ginzburg: "compreender menos, ser ingênuo, espantar-se, são reações que podem nos levar a enxergar mais, a apreender algo mais profundo, mais próximo da natureza". (2001, p.29). Estas palavras coincidem com as atitudes buscadas em muitos dos exercícios feitos, e podem conduzir a um estado de atenção receptiva importante para o ator.

Os estados corporais, reconhecidos, são como glicose no sangue – forma rápida de energia, porque eles não se perguntam; dão ao corpo uma diretriz de ação e sentimento que lhe permite ir utilizando grandes constelações cinéticas e de enredo, criando sugestões que o público pode ler e às quais pode responder. O que é útil quando se trata da máscara, pois ela, ao esconder o rosto, expõe as faltas possíveis do ator – que fica muito mais cobrado e exposto e sabe disso. Logo, ele não pode tentar simplesmente simular, com a face, emoções ou sentimentos; estes têm de estar vividos também no corpo, pois é aí que aparecerão. Ora, a face é um conjunto complexo de articulações de representação social, densamente controlado para servir aos propósitos sociais de aceitação, diálogo, controle e outros dentro do grupamento social. Suas combinações musculares de sensação e expressão dessa sensação são muito mais conscientizadas e controladas, muitas vezes, de forma racional, por um pensamento que se manifesta na maior parte das vezes como um pensamento interno verbalizado. No caso das máscaras, o pensamento desse tipo se desarticula. Em primeiro lugar porque o primeiro estímulo que o ator recebe é o da imagem da própria máscara, com a qual ele cria uma empatia mas não sabe bem o porque. Esta “empatia” normalmente vai provocar mudanças corporais nele. De estados e de sensações no corpo. Estes estados e sensações não funcionam para a construção da cena do ator se forem imediatamente traduzidos para um pensamento verbal. Eles obrigam o ator então a se manter “ignorante de si” durante um certo tempo, em que ele é submetido ao olhar da direção e do público. E é este olhar que o dirige. Esta sensação que a platéia lhe passa. Logo, a máscara torna inúteis para o trabalho do ator os pensamentos que ele possa querer se auto-impingir. E mais: ela, através da visão do diretor, determina que o ator vá seguindo

os movimentos que ele, meio sem querer, vai experimentando. O ator se sente à mercê de algo. Uma parte dele se desespera. Não pode usar os truques, pois eles ficam muito visíveis para o olhar que o dirige. Por outro lado, o fato do diretor pontuar onde está bom e onde não está vai criando, ainda que não perceptível inicialmente no ator, um tipo de consciência acerca do momento (entorno) em que ele está conseguindo algo que corresponde a um caminho de trabalho e do estado que ele experimenta então. O ator vai construindo uma rede de correlações entre seus atos e estados e o que funciona para a sua platéia. Este é o aprendizado da máscara.

Após esse momento, na medida em que alguns clarões de estados bem sucedidos, organizados cinética e imagetivamente vão sendo experimentados e re-experimentados, o ator vai podendo acrescentar a estes conjuntos mais significações, mais invenções. E assim o personagem vai se montando.

Este contexto dos estados pode ser entendido, para a construção do treinamento do ator em máscara, como o mapa indicativo dos estados a serem procurados pelos atores e diretor. Quando num texto teatral estão implícitas e explícitas as questões e situações a serem vividas e a forma como o sujeito age – fala e pensa – pois num bom texto tudo tem valor – para o ator que vai fazer a ação, o personagem ou a cena – principalmente para o ator que vai usar uma máscara – é importante que ele defina e detalhe para si, experimentando no seu corpo/voz os estados que estão ali sugeridos. Daí a importância da análise do texto, quando há um – pois este lhe dará o panorama de estados, sensações que deverão ser vividas e passadas. O que o texto e/ou a direção poderá passar para o ator vai enriquecer o panorama de estímulos e sensações com as quais ele poderá construir aquele momento, ação, ritmos e voz. Por sua vez, estas células-texto, verdadeiras células “totais” vão construindo conjuntos esteticamente coerentes que, uns com os outros, construirão o corpo e a forma de estar na “vida” de um personagem.

Descendo a um nível micro dessa reflexão, relacionado ao treinamento, à aprendizagem de competências e ao espetacular, podemos dizer que o cotidiano, ou a sua estrutura dentro de nós, de nossas percepções mais íntimas, é tributária de um estado

psicofísico ligado aos esquemas automáticos ou conscientizados de ação, pensamento ou movimento. O automático ocorre quando alguém, por exemplo, já aprendeu ou assimilou algo a tal ponto que isso se torna imperceptível, quer dizer, controlado por outras estruturas cerebrais que não as que sinalizam com uma sensação cotidiana de consciência. Aprendizados musculares, por exemplo, como andar de bicicleta, percorrer um caminho, responder de determinadas formas a determinadas situações. Ou estruturas muito arraigadas de nossa cultura dentro de nós. Ambos os tipos de ação não são lembrados durante sua execução, não ficam salientados numa memória extraordinária. São parte do cotidiano e como tal são arquivados, por assim dizer. **Quero aqui relacionar o cotidiano, o dia a dia e a teatralidade com um tipo de estado ligado ao automático, ao já aprendido e condicionado. E o espetacular, o extracotidiano e o extraordinário a um estado diferente, que justamente emerge na contraposição ao estado “normal” de “desatenção”.** A raiz do espetacular na sua forma mínima seria então, se pensarmos assim, **um tipo de estado que brota dentro do estado cotidiano; uma atenção não cotidiana voltada para alguma coisa.** Não esquecendo no entanto que o ato espetacular também é automatizado em algum momento pelo ator. Que tem por profissão “cotidianizar” o espetacular através da repetição e aprimoramento constantes. E que no entanto deve manter em si algo que possa sempre se surpreender, para que este estado de “automatização” não se dê de forma absoluta.

Deparar-se com o diferente e estranho gera sempre uma sensação de alerta, de atenção não usual. Porque de qualquer forma o diferente é também percebido como uma provável circunstância de agenciamento de uma dificuldade. Numa forma radical de pensar, tudo que não sou eu, tudo que é percebido pelo organismo como não fazendo parte de mim, vai gerar um tipo de atenção para registro e codificação. Uma questão de sobrevivência. **Então, se tomamos uma forma de fazer um exercício e fazemos o nosso corpo estranhá-la, estaremos colocando uma parte do nosso cérebro para pensar sobre ela como uma coisa estranha, não nossa. E como tal, não passível de uma assimilação usual e tampouco de uma classificação usual.**

Isso permite um olhar sobre o estranhado que pode ser útil para pensar sobre

coisas muito próximas. Um andar, por exemplo. Um andar baiano. Que efeito pode ter o uso de uma máscara facial, por exemplo, durante de um andar? Aumenta a possibilidade de estranhamento de duas formas, sobrepostas. Em primeiro lugar, por você ter sobre si uma face, que, digamos, não é a sua, e que já lhe coloca num lugar deslocado em relação ao que você sabe que os outros estão vendo. Em segundo lugar, porque o treinamento lhe exige que fique atento a todos os estímulos que chegam. São pelo menos duas vias definidas de estranhamento.

A máscara traz sua própria receita de estranhamento. Receita ligada à focagem do olhar, à ênfase nos estímulos e no trabalho físico, nas pausas entre ações e falas e na atenção aos estados psicofísicos, germes da ação cênica improvisada. E a circunstância a criar ou já dada também acrescenta atenção diferenciada, reflexão. Estas possibilidades se articulam para criar o corpo do ator que porta uma máscara, ou “em máscara”⁴⁶.

Ora, para que nos interessa esta reflexão? Acontece que para virmos a tratar da máscara criada por inspiração baiana, sabemos de antemão que esta máscara foi criada, plasticamente, a partir da vivência e visualização de movimentos, gestos, palavras e sentidos trazidos previamente pelos atores. Que esta visualização se deu também através do artista plástico que concretizou esta face em objeto e posteriormente através da experimentação dessa máscara nos atores, sob o olhar e opinião de todos.

Uma das coisas que acontecia muito com os atores era a alegria que sentiam ao imitarem uns aos outros, nas suas máscaras de origem. Era generalizada a prática de imitarem, antes ou durante pequenos intervalos entre uma cena e outra, os personagens dos outros, fazendo coisas semelhantes ou diferentes das da cena. Isso era como um reconhecimento dentro de si do que era do outro. E ao mesmo tempo daquilo que o outro tinha criado de baiano, de típico, dentro do trabalho. Esta prática foi importante para a criação dessas máscaras, pois funcionou sempre como uma forma múltipla e relaxada de estranhamento.

⁴⁶ Ver referência inicial sobre esta expressão, pg. 1

Então, como funciona nesse caso?

O próprio movimento, já em si estranhado⁴⁷, gerou por sua vez uma inspiração, que se expressou plasticamente em corpo e objeto-máscara; o objeto-máscara, por sua vez testado e modificado, pelas próprias comparações imagéticas dos companheiros, com o algo que eles tinham na idéia, foi refeito até obter um consenso coletivo de olhares; este consenso comparou novamente este objeto-máscara colocado na face com o movimento feito pelo ator; movimento este que provavelmente não era mais o mesmo que gerou a inspiração primeira da confecção; quando este objeto foi recolocado sobre o corpo que de alguma forma o inspirou, esta máscara por sua vez, através da sensação que provocou no ator e na sua platéia - neste caso, de atores colegas - produziu mais e mais estímulos e ações cênicas.

Essas são operações em que as oportunidades - para os atores - de se estranharem e reconhecerem algo do personagem que eles conhecem corporalmente - se multiplicam. É como se as possibilidades de sentir as comandas dos movimentos “usuais” do outro personagem vivido pelo colega se diversificassem, o que propicia uma miríade de sensações corporais e de reconhecimentos espetaculares dentro de cada um acerca dos personagens que criaram, uns e outros. **Um testar generalizado e simultâneo, no corpo de todos, das bordas e arestas, das possibilidades de interface, colagem e transformação. E isso cria e é, na prática, o grande corpo de criação, o grande lugar onde se dá a criação neste trabalho. Neste corpo criado, com estados e pungências corporais reconhecidas coletivamente pelo seu estranhamento. Os limites desse corpo coletivo são dados pelos estados e pelas concordâncias estéticas produzidas a cada vez.**

Cego de tanto ver a si mesmo, o processo de estranhamento dá ao ator a possibilidade de atentar para si e utilizar seu próprio material cultural, trazido desde a infância. E é sobre a infância e mais especificamente sobre a criança que iremos falar em

⁴⁷ Por exemplo: um movimento dele mesmo que o ator usasse: mas estando numa sala de ensaio, sob o olhar de outros, e com o objetivo de utilizar o gesto. Isso já cria uma possibilidade de estranhar-se.

seguida. O seu papel na manutenção da cena viva baiana dos folguedos populares de máscaras.

4. A criança, os limites, a cultura, as máscaras



Crianças do cais de Juazeiro, brincando com D. Joana (Iara Castro). Agosto 2003.
Fotos: Andréa Viana.

Falarei aqui da criança sobre dois pontos de vista. Sob o ponto de vista da evolução do sujeito e da sua percepção de si e também do papel das crianças na manutenção das nossas tradições populares e de máscaras. Os quatro temas são imbricados e, juntos, constroem-se, uns aos outros.

A importância dos limites começa cedo. A percepção inicial de si se dá através do reconhecimento, pelo sujeito, das suas fronteiras físicas e depois psíquicas. Segundo a psicologia, a criança se percebe como indivíduo ao descobrir as coisas que ela não consegue fazer ou ser. A experimentação dos seus limites, especialmente os físicos e sensoriais, é a principal atividade infantil nos primeiros anos de vida. Aos dois anos de idade, há o advento do “não”. Palavra totalmente abstrata, denota ausência, limite e

diferenciação. Assim a individualização psicológica se faz através da percepção dos limites entre o sujeito e o outro, o que é útil à sobrevivência; do reconhecimento dos seus diversos limites depende a sua capacidade de conseguir coisas do mundo e nele influir. Ou seja; para poder se reconhecer e ser reconhecido, para poder ser atendido em suas necessidades e desejos, o sujeito tem que ser capaz de conhecer seus limites, de dá-los a conhecer e de se comunicar. A capacidade de se fazer notar então se torna fundamental para a sobrevivência.



Cena das *Crianças* em brincadeira de imitar. Da esquerda para a direita: Mauricio (*Juca*) Tonny (*Vitinho*) Eugenia (*Marcinha*) Villaça (*Princesa*). Agosto 2003, Juazeiro.
Foto: Andréa Viana

As operações corporais - as que são feitas por crianças, para chamar a atenção; numa situação de perigo ou emoção forte; nas ações performáticas de rua, nas brigas pela sobrevivência e no teatro se assemelham em muitos pontos; adensar, destacar, ampliar, diminuir, recombina elementos; transformar, ré-significar. As transformações por sua vez se dão por adensamento, ampliação, recorte, combinação por semelhança ou por contraste e estranhamento. Ewald Hackler, no seu texto sobre os princípios do teatro épico, ao comentar o teatro de Brecht, discute os mecanismos deste teatro, conhecido por trazer o

estranhamento como recurso cênico. Ao se referir aos elementos cênicos, vai dizer que o teatro épico “*rejeita a natureza literária do teatro e traduz a realidade num sistema complexo de assemblagens, isto é, aglutinações de convenções cuja procedência é a mais diversa*”. (Hackler, 1999, pg.4). E ainda, ao comentar a não linearidade de desfechos; “*há sim, os hiatos inesperados entre as cenas e as mudanças bruscas, tanto ao nível do discurso quanto ao nível do ângulo de visão(...)*”.(1999, pg.8). Penso que é isso que acontece aqui em termos de individuação⁴⁸, mas também de criação. **As formas que o corpo utiliza para espetacularizar-se, com fitos diversos, também tomam muitas vezes este processo como um modelo possível.** Modelo esse semelhante ao que vemos quando se trata de imagens e constelações de imagens, como quer Durand.

É instrutivo ver como as operações relacionadas à prática cênica são muitas vezes semelhantes às maneiras de pensar, associar palavras, pensamentos e imagens. São ações, ao que tudo indica, praticadas, desde a tenra infância, com as mais diversas finalidades; poderíamos pensá-las como formas de uso do corpo e das imagens dentro de cada cultura? Como se acima e abaixo das formas específicas e tradicionais de uso do corpo estivessem ações /operações comuns a várias classes importantes de comportamento. Operações que vão desde a necessidade de chamar a atenção sobre si a realizar ações de uma forma mais suave, ou forte, ou combinada; e a necessidade de se representar e de se significar para si mesmo com algum nível de sentido.

A diferenciação entre cotidiano e extraordinário, espetacularidade e teatralidade é sempre contextualizada e se dará também no reconhecimento entre os limites e alteridades que compõem cada tipo de funcionamento desses. A capacidade de salientar, chamar a atenção para detalhes, enfim, de “vender seu peixe” (Bião) para sobreviver é uma das origens da teatralidade. E é nessa modalidade de comunicação, no *salientar-se*, através de várias estratégias, que se inserirão essas categorias. “*A teatralidade é, com efeito, o conjunto das convenções por sua vez sociais e societais, que definem a maneira de viver o cotidiano, de uma comunidade precisa.*” E o é também da espetacularidade, já que a

⁴⁸ Termo usado na psicologia para significar o processo através do qual o sujeito vai se percebendo como indivíduo, se diferenciando da mãe e do meio ambiente humano e natural, por exemplo.

espetacularidade nasce da teatralidade do dia a dia; mas, ao avultar-se, ao lançar mão do recurso de enfatizar, adensar ações, muda a sua qualidade de ser. Apesar da espetacularidade e da teatralidade nascerem num mesmo corpo, a mudança se mostra, em primeira instância, pela diferença de atenção, concentração e sensibilização para o que se está fazendo. Sim, porque para adensar, ampliar ou controlar ações com vistas a apresentá-las para outros, faz-se mister um domínio específico sobre o corpo e suas ações. E fazer disso uma profissão é diferente. E é este o corpo que nos interessa. O corpo do ator local, representando e recriando cenas e personagens do cotidiano ou do extraordinário baiano, a partir de suas vivências inclusive infantis.

O agenciamento da alteridade no sentido da individuação passa necessariamente por um nódulo de alerta e atenção que é também o nódulo de estado da espetacularidade. Então, quando o ator faz um exercício, mas há algo de diferente nele ou se introduz uma pequena novidade na comanda desse exercício, é possível produzir no ator este estado de alerta que o impede de cair no seu eu cotidiano. Em suma; **tanto o treinamento quanto a cena são formas de manter um nível de espetacularidade ou estranheza dentro do corpo e do pensamento do ator que lhe permitem refletir sobre o que antes era automático.** Seja esse automático um clichê teatral, um gesto seu usual ou a observação de algo muito familiar. Na verdade, a expressão do espetacular sob as diversas formas é a maneira ou o produto de um pensamento, de uma reflexão, que se dá sobre si mesma e sobre o outro. A própria expressão - seja ela dentro de um palco, ou na rua - é o pensamento vivo, a reflexão viva sobre si mesmo que alguém faz. **A cena, como a festa, é uma forma de se pensar. E o estado de estranhamento é o que coliga tanto o treinamento, como os exercícios e as cenas.** A máscara pode funcionar então como um instrumento por excelência de criação de estranheza, alerta e, conseqüentemente, espetacularidade e pensamento sobre uma comunidade. Pois o seu uso induz ao estranhamento corporal e o contexto em que é utilizada é sempre um contexto extraordinário; ou se torna, pela sua simples presença.

Abrindo aqui mais uma aparente digressão, **a máscara é também uma realização de desejo; tanto de um ponto de vista abstrato quanto do ponto de vista da realização,**

em objetos e corpos, de um querer coletivo que se constrói aos poucos, a partir de gerenciamentos de desejos e atos múltiplos. E sobre isso é interessante pensar sobre o desejo como um estado, psicossomático, que altera ou que em si é o sinal de uma alteração do estado “normal” em que o corpo/ organismo se encontra. *Desejar* nos coloca num estado específico, que admite ações outras, com outros tipos de estado, como um motivador de fundo, que se mantém, seja através das ativações que esse estado já deflagrou no corpo em associações motoras ou imaginárias, seja aparecendo mais conscientemente, em alguns momentos. Segundo o neurofisiólogo Jean-Didier Vincent, “*Tandis que la motivation suppose l’acte, le désir désigne un état interne, une tendance vécue par le sujet sans le conduire nécessairement à l’action.*»⁴⁹ (1986, 159). Esse estado se sobressai do normal. Sua sustentação, mais do que numa necessidade, se funda numa *ausência*, o que faz supor ter havido uma experiência de satisfação anterior, que deixou saudades, ficou marcada imaginariamente e pode desencadear associações diferentes. Sim, porque a criação de máscaras e personagens, o trabalho que isso dá e os esforços para colocar essa produção em contato com uma platéia têm que ser sustentados por um desejo. Que inicialmente pode ter a ver com o prazer auferido da visualização da máscara sendo utilizada por colegas que sabem utilizá-la; pelo prazer intrínseco de fazer os exercícios e provocar em si os estranhamentos de si mesmo que tanto prazer trazem para os atores, especificamente; e posteriormente, a alegria de reconhecer algo de comum e familiar em termos de nossa cultura, nossos eventos do dia a dia, e se reconhecer como capaz de produzir algo nesse sentido. Parece óbvia a enumeração desses desejos, mais ou menos compartilhados. Mas isso não lhes diminui em nada a importância, suas raízes no sujeito. De forma que eles compõem também a moldura de criação dessas máscaras.

Em termos de motivação para a criação deste tipo, é indispensável que o ambiente de todos os dias no treinamento possa ser o mais gentil e agradável possível entre os componentes. Sem isso, não há desejo que se sustente numa direção concreta de realização de um trabalho; ainda mais um como este, onde ninguém recebeu praticamente nada para

⁴⁹ “Já que a motivação supõe o ato, o desejo designa um estado interno, uma tendência vivenciada pelo sujeito sem leva-lo necessariamente à ação.”

trabalhar, antes da segunda etapa⁵⁰. **E este tipo de desejo é diretamente vinculado ao espetacular, pois tem no seu cerne a vontade de ser visto, vontade que vem da infância; e também é vinculado ao que estamos aqui analisando como processos que teriam relação com a baianidade, quais sejam as escolhas, os suavizados, os lados em que pessoas, atos e personagens podem se tocar, se colar, se transformar.**

Há também um tipo de espetacularidade, ou teatralidade extracotidiana que está ligada ao comportamento espetacular e às práticas espetaculares. Esta teatralidade extracotidiana seria composta por aqueles momentos de ritos, rotinas em que o conhecimento *se revela* de modo espetacular. Ou seja, quando desligamos o automático e assumimos uma postura que nos permite a *reflexão* sobre os ritos do dia a dia, quando algo de extraordinário ocorre. Quando, dentro da teatralidade cotidiana, a percepção dos seus rituais e ritmos se dá de forma reflexiva. Tanto quando um ator repensa o seu andar, numa situação de destaque em um exercício, quanto uma dona de casa, vendo pela “primeira vez” um aniversário de quinze anos que organizou, a partir do olhar de um outro ou dela mesma, se sentindo “outra”.

Isso tem relevância no nosso caso, pois os passos que a aprendizagem percorre para se transformar de uma coisa em outra interessam ao treinamento de um ator. Além disso, uma coisa se transforma em outra tendo em comum o olhar de uma direção, de uma platéia, real ou invisível; e este *olhar*, a depender da situação e contexto e também do treinamento do sujeito, é o que vai situar o acontecimento na esfera da teatralidade ou da espetacularidade. O olhar do outro tatua o corpo do ator baiano/criador. Considerando-se também que este corpo se cria e recria a partir da sua própria evocação dos olhares passados e imaginados. O olhar da platéia é fator de estranhamento, mas também de reconhecimento e instalação de corporeidade.

⁵⁰ Receberam por ocasião das viagens da segunda etapa, quando a Fundação Cultural do Estado da Bahia patrocinou a mostra, pagando o salário dos atores, produtores, músicos, programador visual e fotógrafa.

4.1. Ator, *performer*, criança.

Vários dos personagens criados foram inspirados nas manifestações com caretas e nos seus públicos, como é o caso do grupo de crianças e da lagartixa; no entanto, há várias diferenças entre o trabalho do ator com máscara e do *performer* da rua. O *performer* aprendeu seu papel normalmente observando desde a infância os caretas e sendo por eles interpelados; pode ser também filho de uma família na qual a tradição de fazer a festa e o cortejo seja forte, o que já o insere no universo espetacular e define o tipo de processo de aprendizagem. Por fim, há neles e naqueles que estudam ou acompanham a manifestação, via de regra, a articulação presente com a lembrança viva da sensação intensa que *experimentaram*, especialmente na infância. Essa vivência infantil, de verdadeira participação social e mágica vivida pela criança, parece marcar a vida de quantos por ela passaram. Ela, mais além de ser que uma recordação, funciona como um verdadeiro motor de significação íntimo dentro do sujeito para que este se conecte com o *performer*, com ele possa se identificar e depois exteriorizar isso de formas variadas.

Como pensar na transmissão dessa aprendizagem das formas teatrais espetaculares e qual sua importância neste trabalho?

Em todas as festas e formas teatrais espetaculares da nossa tradição baiana de máscaras, observei a presença ativa e participativa das crianças. Especialmente no interior, nas cidades menores, como Santo Amaro, Saubara, Mucugê e Cairu, as crianças são absolutamente fascinadas pelas *caretas* e por todo o contexto das festas e eventos. Acredito que a exposição delas aos festejos e aos *performers* garante a sua continuidade. A comunidade parece introduzir mais ou menos tacitamente a criança no mundo híbrido do fantástico que ela mesma, comunidade, cria. Eles são os herdeiros da tradição; aprendem dentro deste modelo que Betti 1 tão bem vai descrever na sua relação com a técnica não explicitada, mas vivenciada no contato com os mestres e a manifestação mesma. Diz ela, sobre o saber e transmissão desses mestres:

“Acervos técnicos acumulados em depósitos de preceitos que, amparados na memória longa da tradição, continuam sendo regularmente apreendidos, operados e transmitidos de

modo particular: oralmente, de maneira assistemática, e convalidados através da permanente verificação de sua potência em ato, na qualidade de seu efeito sobre a experiência em jogo.”(1999, 7).

A criança, nas comunidades, está exposta a este tipo de transmissão. Ao mesmo tempo em que teme as *caretas*, se identifica com elas. Ao usar a palavra *identificar quero me referir à experiência sensorial mesma de contato e mudança de estado corporal que uma criança experimenta e posteriormente induz em si mesma a partir da experiência de ser abordada por um Careta ou outra figura fantástica do nosso patrimônio cultural vivo*. Esta contextualização instantânea, este “viver”, através de um estado intenso de pavor e/ou admiração, uma interação com um ser saído dos sonhos mais obscuros, integra a criança no imaginário coletivo ao tempo em que a *arremessa*⁵¹ neste universo mágico, iniciando-o e inserindo-o como *parceiro* num jogo ao mesmo tempo teatral e vivencial. Esta experiência funda, ao meu ver, uma vivência integradora entre os mundos da fantasia e da realidade que pode definir no sujeito um desejo e uma motivação permanentes para as artes do espetáculo e para as vivências culturais de uma comunidade.

Funda também uma integração precoce e importante de dar e receber sentido como sujeito de uma comunidade, de uma cultura. Integração esta que parece faltar em crianças francesas ou mesmo a muitas de nossas crianças de classe média alta, por exemplo, que vivem as histórias de fadas e populares como um universo sem passagem para sua vida do dia a dia. **Em suma; assustar crianças e envolvê-las em jogos nas festas populares me parece a grande “pedagogia” coletiva de manutenção e enriquecimento de uma manifestação popular como as descritas acima**. Isso é muito importante, pois garante simultaneamente a continuidade da performance e institui uma possibilidade de “educação do sensível” na qual a ocorrência do sobrenatural e fantástico existe e começa a ser equacionada desde muito cedo. A possibilidade de também integrar seu corpo e suas crenças em outras atividades, como a religiosa ou a lúdica com o uso do corpo e do tempo de uma forma não cartesiana me parece poder ser muito fortalecida pela afluência, compartilhada pelos adultos mais próximos, de criaturas e ambiências absolutamente fora do normal.

⁵¹ Sim, arremessa. Esta a ação que me parece ser adequada para dar conta da tonalidade com que uma criança é abordada por uma aparição como essa.

Tanto na minha infância, assistindo ou tomando parte de festas populares, sendo assustada por *caretas* ou mesmo escutando lendas e histórias de assombração, quanto através da lembrança de outras pessoas com as quais conversei e tiveram esta vivência, é perceptível a importância da sensação de ser abordada por uma criatura “do outro mundo”, que lhe fala e lhe reconhece, conectando-a em dois universos ao mesmo tempo. Este tipo de experiência, a um só tempo íntima e coletiva, no meu entender ajuda a integrar psíquica e artisticamente um sujeito. E encontra similar na vivência de travar contato com a gente do circo ou com um ator ou bailarino no traje do seu personagem numa apresentação. Só que quando se está imerso num universo como o carnaval de Salvador, ou como a festa de Saubara, ou ainda numa procissão de Caretas em Cairu, isso é ainda mais forte, porque seu espaço cotidiano e íntimo é reavivado por esta aparição, com a cumplicidade geral dos pais.



D. Edith (Riomar) assistindo uma menina sob o olhar conivente da mãe. Valença, Julho de 2003, Andada.
Foto: Andréa Viana.

Nos circos e teatros, o espaço é extra-cotidiano, tanto pela configuração e cenário quanto pelo uso e pelas circunstâncias que o cercam, dentro de um limite físico e temporal. Porque o circo vai embora e o teatro se fecha. Na rua, o limite é temporal e ao mesmo tempo modal, pois as festas ocorrem em determinada época, e o espaço de todo dia é ré-

configurado de forma completamente diferente; quem participa sabe que aquele espaço, durante aquele período, foi um outro. Mas o espaço é o mesmo de todo o dia. E as pessoas são as mesmas, mas transformadas. E isso a criança de uma maneira mais ou menos fantasiosa, percebe. E o adulto que cresceu, mas não esqueceu, pois seus próprios pais o integraram neste mundo, continua a gostar de jogar e brincar. Ele aprendeu que tanto a rua quanto ele podem se constituir em espaços comuns e extraordinários; que o seu corpo pode ser um e *outros*; e que esta dimensão ocorre a depender de um outro funcionamento, pessoal e social, mais ou menos acordado entre as pessoas da sua comunidade. **Em suma, a porta entre o espetacular e o cotidiano é franqueada, desde muito cedo, dentro das comunidades baianas que exercitam sua identidade cultural nas suas formas teatrais espetaculares. Esta é a semente e a raiz da vitalidade cultural de nossas manifestações.**

Para o teatro e para a criança, o princípio é o jogo, e não o verbo⁵²; brincar e obter prazer disso, inerente não apenas ao humano e ao social. Segundo Johan Huizinga, o fenômeno do jogar é mais do que reflexo, psicológico ou fisiológico. É atividade que encerra sentido. Mas qual o seu sentido para o teatro profissional e a cena viva?

Segundo Armindo Bião, *“O elemento lúdico banha as articulações do corpo social. Os jogos dos papéis sociais no cotidiano e as cenas extra-cotidianas das relações sociais fazem a articulação entre os corpos humanos individuais e o corpo social”*. (1990B, 21) Esta noção de que um procedimento usual como o brincar, mais antigo do que a humanidade - possa modificar o corpo social a partir das suas articulações com o corpo de cada um é muito útil. Porque oferece várias saídas para a questão teatral nas suas imbricações com o cotidiano, com o espetacular e, mais ainda, com as diversas formas que os indivíduos têm de configurar o seu corpo de formas diversas (em grupo, imitando, experimentando maneiras diversas de estar).

Como se o brincar, pelo estado que induz e pela relação necessária entre indivíduos e imaginação com vistas à alegria, pudesse ser uma espécie de lubrificador, de solvente entre as pessoas para que elas possam estar mais juntas e mudarem de estado. Isso pode ser

⁵² “No princípio era o verbo”. Não se aplica a crianças nem a teatro de máscaras...

visto nas festas familiares, nas festas de rua e nos espetáculos, para os quais os sujeitos vão alegadamente para “se divertir”, saírem das suas rotinas e também para se sentirem diferentes do que são e se dissolverem na multidão; tanto do ponto de vista de se ocultarem quanto do ponto de vista de poderem ser outros.

Estes últimos propósitos são claramente referidos pelos *caretas* mascarados das festas do Acupe, Saubara, Cairú e Mucugê; e eram também as motivações dos *caretas* dos carnavais antigos de Salvador, quando perguntavam aos atemorizados foliões: “*Você me conhece?*” Repto usado no carnaval de 2003, pelo bloco “Os mascarados”, puxado pela cantora Margareth Menezes, e cujos *out-doors* salientavam as possibilidades de ser índio, odalisca, cigana, enfim, qualquer outra coisa que não a si mesmo, nos moldes cotidianos do ano todo. Naturalmente pode-se argumentar que estes também são moldes, inspirados inclusive nas décadas carnavalescas anteriores. Mas que são recriados pois conseguem dar conta de um desejo de ser um outro, de poder se fantasiar e fantasiar também. Assim, a busca de um estado comum de alegria, induzido na maior parte das vezes no nosso caso baiano por música e dança, composto por pessoas que participam e que assistem, congrega e aproxima rítmica, corporal e imaginariamente as pessoas.

Michel Maffesoli, ao falar da estética, vai falar do “estar junto”. E este estar junto recria um corpo coletivo, especialmente nos eventos festivos e extraordinários ao cotidiano, que tem sempre por característica a comunhão de estados diversos, a começar pela predisposição à alegria, reforçada por ações corporais conjuntas, tais como pular, dançar, cantar, brigar... E/ou se mostrar - ver e ser visto.

Nas crianças, é notório o tempo que dispendem em jogos dramáticos, nos quais são praticadas ações e trocas de personagens em jogos que, segundo os teóricos da psicologia do desenvolvimento, servem para constituir a personalidade e organizar-se socialmente. No jogo dramático infantil a criança não está tão interessada no resultado cênico e coletivo da sua ação, a não ser em relação à sua interação com as outras crianças e ao vivenciar do jogo e de suas emoções. Apesar disso, há a preocupação com o que o outro pensa e vê, principalmente no sentido de ser plausível para que a brincadeira não pare.

O adulto ator tem a preocupação estética com o resultado. No entanto, o prazer do jogar também está ali, ainda que modificado. No caso do adulto, ele já tem a consciência da coletividade, dos resultados esperados e dos efeitos que pode ou deseja causar. Sua reflexão acerca de sua prática é abstrata e visa um conjunto social também abstrato, ainda que, em última instância, este conceito de grupo social esteja fincado nas suas experiências primeiras com os seus companheiros de infância e figuras parentais. No entanto ele tem que fazer uma reflexão que é dispensável no caso da criança.

No caso de manifestações e festas baianas com a presença de máscaras, o fazer teatral e a criação daquelas está intimamente ligada às vivências infantis, que lhe garantem a continuidade. Os artistas populares, os ambientes e contextos festivos, existentes em profusão em todo o Estado podem servir, de forma mais ou menos direta, como inspiração para a vida e, no nosso caso, para a prática da arte cênica. É importante que comecemos a nos conscientizar e a nos reconhecer e criar a partir das nossas próprias formas mais ou menos tradicionais, mais ou menos sistematizadas de usar o corpo e de fazermos “teatro” e arte na nossa cultura. Nesse sentido, devemos pensar sobre as correlações entre o *performer* popular e o ator, quanto às formas de transmissão e motivação diversas. Este é o nosso substrato. É dele que podemos tirar o sustentáculo de uma arte baiana da cena.

O *performer* popular normalmente não faz do seu desempenho sua profissão, apesar de sua performance ser, para tantos quanto sobre isso se pronunciaram⁵³, uma atividade fundamental, verdadeira referência individual e social de identidade e de reconhecimento dentro do seu grupo familiar e comunitário. As aparições e performances variam, mas são esporádicas. A consciência do trabalho vocal e corporal por parte do performer obviamente existe. Mas a passagem deste saber no caso do *performer* popular se dá menos no sentido da fala articulada e consciente do que nos conselhos rápidos, na convivência continuada e não sistematizada nos moldes tradicionais e no exemplo prático diante dos mais novos. Pierre Verger, citando Herskovits⁵⁴, diz que uma estrutura cultural

⁵³ A esse respeito, ver: Bahia Singular e Plural. Série de vídeos produzidos pela TVE Bahia sobre cultura popular.

⁵⁴ Herskovits[2] in: VERGER, 2000, 86.

bem assimilada é, no mais das vezes, inconsciente. Esta é a forma predominante de transmissão destes saberes. Tanto em Saubara quanto em Cairu, a preparação para sair, que corresponderia no teatro ao momento prévio à apresentação, nas coxias, parece existir de uma forma ou outra no caso dos grupos de caretas. Eles se escondem, evitam via de regra a visão de si quando ainda não estão prontos. Guardam segredo e começam a gritar, bater em instrumentos e se agitar mesmo antes de saírem na rua. Ou seja, ainda que não com este nome, há um tipo de aquecimento coletivo prévio, que inclui o físico. O *performer* popular deseja antes de qualquer coisa brincar, ser prestigiado dentro da sua comunidade pela sua competência nos folguedos. Não chega a falar em viver disso, fazer disso uma profissão, e eventualmente se coloca numa posição “inferior” aos artistas que ele vê na televisão ou nas peças que chegam aos teatros institucionais de sua cidade. Neste nosso trabalho, por estarmos criando e lidando com eventos e histórias nossos, o fato dos atores, também baianos, poderem se reconhecer nos personagens que criaram e interpretaram e também poderem se reconhecer ou mesmo reconhecer personagens *próximos* no público que os acolhe, fez com que eles (os atores) se tornassem mais próximos às suas fontes culturais, mais conscientes do seu papel de agentes culturais e fortalecedores das nossas próprias manifestações e formas de ser.

Uma nova percepção de si e do seu trabalho foi relatada por todos os participantes desta pesquisa; do ponto de vista prático, o fato de terem continuado a fazer a peça mesmo na minha ausência, produzindo e se apresentando com seus personagens, me faz ver como eles “adotaram” as suas máscaras e as defendem; e nelas também reconhecem a si próprios, mas como sujeitos diversos do que antes eram. O fato de terem escutado relatos emocionados das diversas platéias acerca do quanto cada personagem daqueles lembrava ou suscitava algo em alguém, foi narrado por alguns deles como uma surpresa e uma experiência importante enquanto artistas e agentes culturais.



O personagem *Menino Formiga*, feito por Tonny, conversa com um popular, perto do porto de Valença. Ao perguntar a este sobre o seu “tio”, se ele estava na rodoviária, o velho confirma que sim, que ele se encontra lá. O velho entrou no jogo. Observe-se a semelhança entre eles. Porto de Valença, Julho de 2003. Foto: Andréa Viana.

Hoje eles se sentem não apenas atores, mas atores pertencentes a uma comunidade baiana, com responsabilidades acerca do desenvolvimento da sua arte dentro de si e da sua comunidade. E este é um objetivo de tese que foi alcançado, mesmo não sendo um objetivo acadêmico, mas cultural. E é também uma diferença entre os atores e os *performers*. Mas esta diferença e forma de encarar o artista popular mudou, pelo menos do lado dos atores. Em algum momento, ao experimentarem a rua, eles puderam fazer este conhecimento íntimo sobre o *performer* popular da sua terra, compreendendo o valor técnico e artístico dessas pessoas e podendo aprender e se integrar a estas expressões.

Em várias manifestações populares, os enredos, estórias e personagens movimentam-se de maneira a já terem um “estado” de energia específico alto, que combina ritmo respiratório e gestos relacionados aos ‘personagens’. Estes enredos já vêm, como nos grandes textos, carregados de “ações indicadas” ou “palavras” que, muitas vezes, através da repetição continuada durante os anos, num contexto significativo para os que executam e os que assistem, vão se modificando dentro do universo multifacetado da festa, desabrochando

em novas formas verbais, gestuais e sonoras de se recriar. Isso significa uma partitura complexa, reorganizada a cada momento por todo um coletivo que, mesmo sem o saber, está interconectado em recepção e ação.

Espero, nas páginas acima, ter começado a situar o leitor nas arestas e curvas das teorias e pensamentos que podem ajudar a compreender o nosso tema. E continuando, além da abstração ficcional hiper-real chamada Bahia, tenho também que dar conta de que sou - e somos todos - ao mesmo tempo - sujeitos individuais, íntimos e por isso mesmo também pertencendo a uma nação, um povo, uma ou mais culturas. E por isso também coletivos. Tudo isso se realiza e se desmancha nesta unicidade mais ou menos flutuante que me acostumei a chamar de “eu”, uma construção simbólica e material. Apesar dessa aparente fluidez, as pessoas são palpáveis; em carne, osso e poesia. Quem se relaciona são sempre *pessoas*, e não “culturas”. E é através delas que existe a cultura, o corpo, a Bahia ou o que for. No corpo, no pulsar do ator.

5. Corpos e máscaras; quem vê e faz o quê?



Riomar, como *D. Edith*, conversa na rua. Claudia, no papel de *Carlinha*, neta de *D. Edith*, abraça a moça, que sorrindo se deixa abraçar e tocar nas mãos e braço, aceitando a aproximação. Note-se a mão de Cláudia no ombro da menina, a posição do corpo dela junto à outra. Uma aproximação corporal característica da nossa gente baiana. *Nunca viu e já agarrou*. Andada de Valença, Julho de 2003. Foto: Andréa Viana.

Tomamos os *corpos* e as *máscaras* como temas centrais que balizam a escrita, a observação e a prática deste percurso de pesquisa. O corpo vem sendo aqui analisado através de aportes da Antropologia Cultural e Social, da Antropologia do Corpo e da Dança, bem como a partir dos referenciais da Etnocologia. Nesta parte da tese, discutiremos o conceito de corporeidade e de corpo a partir das contribuições de Michel Bernard, David Le Breton e Isabelle Launay, dentre outros. Esta discussão tem dois eixos: a questão da definição do que é corpo e sua utilidade para nós; a questão do corpo e da máscara e do corpo baiano na construção dessa máscara baiana. A primeira parte é importante porque é a partir do que nos pensamos como indivíduos ou totalidades que agimos no mundo e no palco. O segundo eixo reflete sobre as formas como, a partir da nossa experiência e aprendizado, construiu-se esta confluência entre cultura, corpo, baianidade e máscaras. Gostaria de começar com algumas perguntas. Elas constroem a escrita sobre o corpo. A primeira é: Que corpo baiano é esse?

Minha pergunta expressa o desejo de entender esse corpo. E sua resposta é parte da própria tese. Diz Gaston Bachelard, na sua *Poética do Espaço*, que a poesia é uma forma de tirar a linguagem e, logo, o sujeito, do automatismo.⁵⁵ Eu diria que a máscara é uma *poesia cênica* que faz o mesmo com o movimento automatizado.

Neste século que passou, muito se discutiu sobre o indivíduo, o seu corpo, e tanto um quanto o outro ficaram atrelados a uma idéia de concretude e de unidade individual que teve sua utilidade, em um dado momento histórico - que já dura séculos - em que afirmar o primado da racionalidade e do controle dos eventos e fatos era fundamental para o avanço de um conhecimento e de uma forma de vida que se delineava. A modernidade, para o que nos interessa aqui, vincula a noção de corpo à visão anatômica, funcional, de máquina, separada e dominando um mundo externo a ela, com o qual não teríamos muita ligação ou mistura⁵⁶. Esta concepção, que pode ser apreciada até hoje, no cotidiano de vários lugares nos quais as pessoas parecem continuar separadas de tudo que as cerca⁵⁷, no entanto vem sendo repensada e questionada por muitos estudiosos, em especial aqueles da Antropologia do Corpo e da Dança e pela filosofia mais recente.

O corpo, este “dado absoluto” que nos acostumamos a chamar de “meu” ou “eu”, varia de cultura para cultura ou inexistente simplesmente como tal em algumas das mais antigas civilizações. Em chinês, por exemplo, a palavra *corpo* não existe. Existe algo como “corpo em pé”, andando, triste, chorando. Mas o vocábulo solitário não existe⁵⁸. Em outras culturas a noção de corpo está ligada a árvores da floresta, por exemplo. Não há um corpo. Há uma família, um grupamento social, e este grupamento está diretamente vinculado a um tipo de árvore ou elemento, ou local. Existem também grupos que dividem este corpo individual de forma diversa. Por exemplo, não há uma palavra para pulso e outra para

⁵⁵ Bachelard, 2001.

⁵⁶ Sobre isso, ver: BROHM: 1985, 15; DARDY: 1985; LE BRETON: 1985. Entre outros.

⁵⁷ Na França, por exemplo, onde ela é pensada na universidade e pouco mudada no dia a dia.

⁵⁸ Quando estive em Paris, fiz uma comunicação teórico-prática sobre teatro de rua e estética, no Instituto de Urbanismo de Paris, o IUP, a convite. Nesta aula, havia alunos de todas as procedências, inclusive vários chineses. Na hora de orientar um exercício de concentração e segmentação corporais houve algumas ordens interessantes de problemas. Um dos chineses entrou em estado de meditação e ficou muito bem, quase fora do ar. Um outro não conseguiu entender o que lhe pedia, principalmente com relação às partes do corpo. Este depois me explicou que não existia a palavra “corpo” na língua chinesa. Que ele pôde entender quando começamos a nos movimentar, a fazer coisas. Aí ele “entendeu”. Michel Bernard também cita isso.

antebraço⁵⁹. O “braço” vai do cotovelo até a mão, sem divisões lingüísticas. Como disse Carlos Drummond de Andrade, o mundo não é o que pensamos.

Ora, então a noção de corpo não é universal, nem atemporal, nem permanente, nem mesmo segura. Ela se articula com as necessidades sociais, políticas e de poder de uma época, de um grupo, de uma comunidade. Diz Michel Bernard:⁶⁰

«O vocábulo ‘corpo’ é, com efeito, um signo lingüístico que, diferentemente dos outros, engaja a priori e radicalmente o modo existencial de sua enunciação: escolhê-lo como enunciado é consentir implicitamente com uma maneira de perceber, de se exprimir, de agir, de pensar e, claro, de falar que baliza de qualquer forma e caracteriza o meio ambiente de uma cultura e de um campo de possibilidades abertas aos indivíduos que lhe buscam. Esta maneira consiste, ao ocorrer, a submeter todas estas funções à visão identificatória, cognitiva, de troca e de controle, enfim, de coordenação inerente a sua intencionalidade significativa.»

Ou seja; a palavra em si já se apresenta como resolvida. Dizer é estar já penetrado por uma significação que, ao contrário do que pensamos, não é universal e talvez sequer nos sirva a nós, baianos. Essa reflexão traz consequências importantes para o trabalho e para a identidade de cada um de nós. Consequências que vão desde uma corriqueira auto-desvalorização perante os modelos estéticos sempre oferecidos pela mídia durante anos de permanente colonização até a limitação de uso de nossas próprias potencialidades “nativas”, desestimuladas que são por nós mesmos em detrimento de um padrão assumido imaginariamente de melhor ou pior. O racismo é a expressão disso. E com ele todos os modos de uso de corpo e de pensamento que um outro sujeito, tido como diferente, superior ou inferior a nós, traz de bagagem. Parece simples, mas é crucial. Trata-se de nos deslocarmos, por exemplo, da posição de turistas baianos privilegiados *assistindo* o “espetáculo” da cultura baiana para descobrirmos e utilizarmos o que, em nós, é advindo daí. O inverso desse espelho é nos deslocarmos do nosso sentimento de inferioridade diante de um estrangeiro louro e branco, por exemplo. No caso das artes cênicas, este viés se manifesta na supervalorização das técnicas e modos de treinamento estrangeiros e na

⁵⁹ Andréé Gral, em aula nos seminários sobre Antropologia da Dança, em St. Denis.

⁶⁰ Le vocable “le corps” est, em effet, un signe linguistique qui, à la différence des autres, engage *a priori* et radicalement le mode existentiel de son énonciateur : le choisir comme énoncé, c’est consentir implicitement à une manière de percevoir, d’exprimer, d’agir, de penser et, bien entendu, de parler qui balise en quelque sorte et caractérise l’environnement d’une culture et le champ des possibilités offertes aux individus qui s’en réclament. Cette manière consiste, en l’occurrence, à soumettre toutes ces fonctions à la visée identificatoire, cognitive, d’échange et de contrôle, bref de maîtrise inhérente à l’intentionnalité signifiant (Bernard, 2001, 18).

desvalorização e no não entendimento ou no desinteresse acerca das nossas próprias possibilidades ou usos.

Nós, baianos, somos formados acadêmica e cenicamente na tradição ocidental européia, predominantemente francesa, inglesa e alemã, em regime de admiração mais ou menos respeitosa. Por ela, aprendemos, querendo ou não, que somos indivíduos, separados dos reinos animal e mineral; aprendemos a dividir o corpo de tal ou qual forma e a usar esse corpo de determinadas maneiras. Aprendemos também a evitar a atenção sobre suas outras potencialidades, aprendemos a não ver, a esquecer e a reprimir sensações, estados e movimentos a ele ligados. E ainda aprendemos que somos “exóticos”, nativos ou “primitivos”.

No entanto, nossa matriz africana, estandarte de fundo junto com tantas outras, como a indígena, por exemplo, nos traz, querendo ou não, uma outra forma de encarar o corpo, mais plural, diluída, relacional, menos punitiva, articulada com outros deuses e com nossos próprios desejos mais terrenos, de baixo ventre. E então? Como ficamos? Como se estrutura o corpo do baiano, do ator?

Por um lado, ele só pode se permitir “ler” o que o “alfabeto” da tradição ocidental lhe franqueia. Por outro, *o seu próprio corpo lhe escapa*, de várias formas, e ultrapassa aquele que o pensa. O sujeito que é pensado por ele, *corpo*, é maior e não pode ser desconsiderado por um ator. E, é claro, ele é alfabetizado em várias linguagens corporais complexas, mas não tem disso consciência ou lhe presta atenção. Especialmente se a proposta é, como no caso, a de mergulhar nesse caldo de culturas, a atenção a estes fenômenos tem que mudar.

Entendo corporeidade como o processo de *construir* um «corpo»; dar-lhe visibilidade, sentido e poder representá-lo para si e para outros a partir dessa criação. Diz David Le Breton: “*La seule réalité du corps est d’ordre symbolique; l’existence humaine*

n'a pas d'autres horizons".⁶¹ Esse corpo não precisa e no nosso caso não pode ser visto como um todo único. A emergência da máscara, já levantada aqui, na manifestação popular, já aponta para isso. A discussão do corpo grotesco, a sua forma de operar, que é a da máscara e da dinâmica da festa, também aponta para um corpo dissolvido, com saídas e entradas e possibilidades de transformação.

A ênfase no corpo e na máscara se dá por ser no corpo do sujeito que se inscreve o treinamento e a sua expressão deste treinamento. O corpo simples, puro e único não existe. Pois, mais além de ser um corpo individual, percebemos que o treinamento com máscaras dentro da comunidade teatral demanda uma reflexão acerca da idéia comum de corpo individual que se tem, advinda da tradição ocidental européia e do senso comum. Lembremo-nos o quanto a construção da individualidade corporal pode vir a ser um caminho custoso e construído na primeira infância, no âmbito comunicacional da criança e dos seus parentes ou outros sujeitos significativos. A formatação do corpo é imaginária e cultural.

O corpo da máscara, tanto quanto uma cena ou uma manifestação popular, é, antes de mais nada, o de uma **corporeidade coletivizada**. Em rede e em processo. O outro, a quem me dirijo⁶², não cabe dentro do seu corpo. E também não cabe dentro do meu. Não cabem no nosso parco entendimento, e já estão lá, um no outro. Este é o tônus da máscara ao tomar o ator, pela primeira vez, e depois e sempre. De repente, e já lá. Este estado em processo só pode se dar num corpo disposto a se deixar transformar, invadir, compartilhar. Não dono de si.

Parto do princípio que o nosso corpo, mais além da representação orgânica e física com a qual estamos acostumados, é construído por cada um a partir dos ditames *a priori* já dados pela sua cultura. Cultura esta que se materializa, numa primeira instância, no grupo familiar mais próximo ao sujeito. A cultura é então íntima, e assim se organiza dentro

⁶¹ “A única realidade do corpo é de ordem simbólica; a existência humana não tem outros horizontes.” Pg. 110, David Le Breton, 1986.

⁶² A quem eu me dirijo. De quem eu espero ou desejo algo. Um outro que eu ame. Ou alguém na platéia. Ou um estímulo, uma lembrança. O outro que é percebido como não eu.

de cada um, numa primeira aproximação. Além disso, a nossa cultura nos brinda com modos de uso corporais em que o conceito de corpo como algo único se esfacela diante do vivido. O carnaval, as festas, os relacionamentos e as soluções de conflito, a forma de criar nas artes cênicas aponta para uma vivência de corporeidade que implode a pequena caixa solitária e realista que estamos acostumados a pensar como “corpo” e parece tão “bem” servir ao europeu, por exemplo. E o questionamento desse conceito no meu caso vem justamente a partir da prática cênica. Nesta prática, quando alguém “se torna” um buraco, quando imita um colega ou um personagem que nasceu de um outro companheiro, estes limites corporais começam a se transmutar. A possibilidade de respirar junto e de errar uma frase porque o outro adiantou um gesto ou texto me parece indicar o quanto a cena é um *corpo em piscina*, o quanto existe um “corpo cênico” ainda que nós, *cegos de tanto* vê-lo, não o percebamos. Um pensamento rizomático, talvez. Somos partes de uma célula nos pensando indivíduos? Mesmo esta imagem é pobre para dar conta do que o simbólico e suas significações podem nos fornecer para nos recriarmos.

A partir das discussões sobre o corpo empreendidas por Gilles Deleuze, do “corpo sem órgãos”, bem como pensando (Michel Bernard) sobre a estrutura da criação artística como algo que se dá em rede, articulando fragmentos e sentidos, sempre numa rede que escapa e transcende o indivíduo, pensar-se-ia a corporeidade como uma categoria menos crivada de sentidos viciados no jogo de poder ocidental a priori. Este conceito de corporeidade surge, me parece, como um polemizador, um alerta por ausência de consenso. Segundo Bernard, “*Como jogo quiasmático instável de forças intensivas ou de vetores heterogêneos*”.⁶³

Ou seja, como algo da ordem de operações e camadas, geridas e sentidas mais ou menos em rede, principalmente no que tange ao universo da criação artística. Em vez de atuar sobre um *algo*, pensar o corpo do artista como “*A modulação temporal e rítmica de microdiferenças ou de ligeiras distorções que afetam os operadores da pragmática corporal.*”⁶⁴. **Trata-se mesmo da ordem de experimentar as sensações e permitir-se senti-las num outro tempo; este outro tempo é na verdade o nódulo do sujeito, o que o torna**

⁶³ “*comme jeu chiasmatisque instable de forces intensives ou de vecteurs hétérogènes*” (2001, 21)

⁶⁴ “*la modulation temporelle et rythmique de microdifférences ou de légères distorsions qui affectent les opérateurs de la pragmatique corporelle*” (Bernard, 2001, 23)

em si. E o que também lhe permite, ao tomar consciência disso, de criar novas coerências internas, novos “sujeitos”, personagens.



O vento e Seu Gervásio. *Ritmos* diferentes se combinando. Portas entre o fantástico e o “humano”, abertas através do ritmo. Juazeiro, agosto 2003. Foto: Andréa Viana.

Os pulsos, expressos pelas pausas, formas de falar, tons de voz, maneiras de mexer ao ritmo da sua música interna... **Tudo depende da velocidade com que a pessoa se escolhe de ser na hora.** Expressar-se em várias possibilidades sensoriais estabelecendo pontes entre elas. Isso depende muito do tempo entre dois movimentos, pensamentos, imagens. Considero que a introdução das incertezas e contingências, o que estas palavras introduzem especialmente no conceito de corpo é a noção de poder *ter um tempo*. Então, mesmo sabendo que um corpo individual existe, que a pele existe e demarca estas fronteiras, as quais atendem por nomes, podemos também, tanto quanto esta vivência “comum”, aportar à nossa sensibilidade o que o nosso fazer artístico de forma intensa nos coloca: o corpo é um construto poético, metafórico, e esta poesia e metáfora pode se realizar e se realiza carnalmente, em ritmos e num caminho muito nosso.

Trafego então numa via sinuosa, da qual dou ciência aos que me lêem. Utilizo - e continuarei utilizando - o vocábulo *corpo* para denominar, num primeiro momento de imagem, aquilo que é inevitável que seja tomado de começo; a representação da entidade concreta que temos, antes de pensar, como sendo alguém. O óbvio, do qual acredito não consigamos escapar. Tomo este ponto como de partida para a minha estratégia de aproximação, tanto na escrita da tese quanto no fazer prático. Ao continuar discorrendo, permito-me ir, suavemente, alargando e espalhando ou deslocando esta representação da palavra a partir das situações específicas que podem ser experimentadas na vivência teatral, especialmente com máscaras.

Sendo assim, concordo com Michel Bernard sobre o risco e a carga inerente à palavra *corpo*. Mas, baianamente, escolho ir fazendo aproximações graduais e suaves na criação do campo de significação que acredito que realmente importe aqui. Como bom francês, Bernard contrapõe a palavra *corpo* à palavra *corporeidade*. No entanto, este segundo conceito ainda não se firma o suficiente para que possamos abandonar o primeiro sem saudade. Este segundo está em processo, como uma bandeira de luta, uma outra notícia. Assim sendo, o que ocorre comigo é que prefiro partir do lugar em que todos estão, a princípio, e ir construindo aos poucos o percurso na direção do que seria esta “corporeidade”, no nosso caso.

Tomo do autor citado justamente a dinâmica de transitoriedade contida no conceito de corporeidade; a possibilidade de experimentar um outro tempo e uma não nomeação imediata para as sensações que a percepção e a articulação coletivas podem trazer. **Um corpo em trânsito e em transe.** Neste sentido, percebo o quanto a nossa criação de máscaras fez isso. Fomos sentindo e fazendo, misturando-nos, entrando e saindo de nós mesmos, nos surpreendendo, tanto enquanto práticas corporais quanto como metáfora possível de coisas inexistentes, e depois nos articulando e nomeando o que ocorria, quando isso era possível.

Isso se deu nas esferas da criação plástica, da criação sonora (o texto e as canções aí incluídos) e na criação de personagens e de cenas. Se os sujeitos da pesquisa não tivessem de alguma forma criado uma outra corporeidade, e se esta corporeidade não fosse algo que guarda traços reconhecíveis de nossa cultura, estas máscaras e cenas não poderiam ter

existido. Logo, tento dar conta do trajeto nosso, particular, que nos levou de uma idéia inicial de “corpo” para, a partir de um processo de criação cênica, irmos, conjuntamente, mais ou menos conscientemente, experimentando e criando corporeidades que funcionaram como o substrato imaginativo que nos permitiu sermos diversos de “nós mesmos”.

Há uma história infantil na coleção “Taba”⁶⁵, lançada na década de 80 no Brasil, que se intitulava: *As casas que fugiram de casa*. Contava a história de um português que ia embora para Portugal e deixava sua casa muito saudosa. As suas vizinhas casas então lhe sugeriam que o seguisse. Como ela lhes perguntasse de que forma o faria, elas lhe diziam: “pule a janela e caia no chão”. Penso que foi isso que fizemos com o que achávamos que éramos nós e o nosso corpo. Tal como a casa que fugiu de casa, pulamos a janela e fomos para o chão, para a rua, sermos outros.

Digo então que nesta pesquisa há, primeiro, bases relacionadas ao conceito de “corpo” como estamos habituados a conhecer: o outro, o sujeito, o colega, que vemos, pegamos, tem finitude; temos julgamentos sobre o que ele tem e “é” e o que parece precisar corporalmente, em termos de trabalho. Em segundo, que há, a partir dessas bases, o movimento de *transbordamento* em relação aos parâmetros mais estritos ditados pela ideologia, veiculada tanto pelo senso comum da mídia quanto pelo do sistema judaico-cristão e europeu, que preconizam o corpo único, um corpo-máquina, narciso ou mártir; transbordamentos estes visualizados na forma como nos organizamos nas festas, como decidimos nossas vidas a partir da afetividade, muitas vezes sem lógica explícita, pela maneira como cultuamos deuses de diversas procedências, teoricamente incompatíveis num universo lógico e coerente.⁶⁶ Num nível menos visível, na forma como nos mexemos, falamos, e como percebemos ou não esses traços do nosso estilo e como os utilizamos. E, em terceiro lugar, pelo fato de sermos atores e artistas da cena, este “corpo” inicial, com o qual chegamos aos

⁶⁵ Coleção Taba. Abril Cultural, Victor Civita. Divisão Fascículos. São Paulo, 1983. Coleção com disco de vinil compacto, com história criada por escritores e teatrólogos. Música criada por compositores convidados. No encarte ainda vinha, além do disco, a história ilustrada a cores e um roteiro, elaborado pela Casa do Vento Forte, para brincar a partir do tema.

⁶⁶ Sobre isso, ao falar do sincretismo, vai dizer Moura: “assim é que os perfis de alguns santos católicos e de alguns orixás são interfaciados de modo a estreitar a relação do fiel com uma e outra entidade. O sincretismo está na ordem da experiência íntima e/ou comunitária, não das instituições: neste último, no máximo se chega a um respeito diplomático. É o crente que promove, na sua experiência, a interface em que os perfis se associam e, de certa forma, se mesclam.” 2001, 258/259.

ensaios e que nos acostumamos a chamar de “eu” é o lugar do trabalho, da metáfora, da coletivização, da dissolução e da transformação. Este corpo “inicial” deve se transformar em muitos outros “iniciados”; através do treinamento e da reflexão sobre o que já traz, tornar-se instrumento e material de trabalho, especialmente a partir das comandas da máscara. Todos esses corpos coabitam, mais ou menos pacificamente, dentro desse *nós*. Pois cada um deles tem, para ser “ativado” suas chaves internas, através dos estados, dos gestos, dos sons e imagens. A partitura e mapa único que o ator constrói para ter à mão, rapidamente, um ou outro construto-personagem. Entre o primeiro, o segundo e o terceiro construto, e permeando todos eles, temos o ambiente cultural, este também pouco coerente em termos lógicos e muito polimorfo, concretizando-se nas ações diversas e nos modos de proceder dentro da sociedade. Sim, porque apesar de tudo, é preciso um tipo de regularidade e “coerência” nas ações do dia a dia para que possamos compartilhar da vida em grupo.

Então, o nosso corpo, a nossa corporeidade e mesmo um personagem criado com o uso da máscara seria uma *criação corporal* aqui entendida como imaginária numa primeira aproximação e também *coletiva*; no entanto, simultaneamente este imaginar é eminentemente carnal, já que é construído no corpo a partir dos estímulos que ele recebe e das suas sensações. Estes estímulos por sua vez dependem do índice de refinamento da própria percepção corporal do sujeito, que se subordina às condicionantes culturais às quais ele está submetido, saiba ou não. As grades da cultura estão tatuadas no dia a dia do corpo do indivíduo.

Uma outra consideração importante para a cênica é que a possibilidade de traduzir e expressar este imaginar corporal em termos de ação é também função das mesmas condicionantes que restringem e direcionam a percepção. Este é um processo que ocorre na simultaneidade. No caso do ator, a própria construção de uma corporeidade é sua ferramenta de trabalho para construir outras corporeidades, mas também outras estruturas de recepção perceptiva; e eventualmente destruindo as anteriores⁶⁷. E também, claro, para reconhecer

⁶⁷ A psicologia da aprendizagem nos diz que, dado um comportamento qualquer, por exemplo, andar de bicicleta com rodinhas; este comportamento terá mais facilidade de ser substituído por um outro bem semelhante a ele, como andar de bicicleta, por exemplo, do que correr. Quando um comportamento não é utilizado, ele não se

qual dessas, via de regra a mais antiga, é a que ele nomeia com seu nome de batismo... Para ele, a criação ou treinamento em disciplinas corporais expressivas funciona como um construto imaginário naturalmente ancorado na sua consciência enquanto indivíduo fulano de tal. *Um gesto é uma percepção e uma percepção é um gesto*⁶⁸. E mais: O contexto é **dentro** do gesto; O gesto é a carne da memória e a memória é a carne do gesto.

Daí a importância de delinear os limites das várias construções “metafórico-corporais”; saber onde se está, o que é de *quem*, inclusive para misturar. E este “saber” é sensorial. É uma notícia, muitas vezes sem palavras, que o corpo-sujeito, aquele que no fundo está construindo algo no momento, reconhece e dá a si mesmo. Para Gilles Deleuze, o corpo sem órgãos de Antonin Artaud corresponde a uma revolta contra a classificação por órgãos. Afinal, o que é um órgão? Como ele se define? E o que é uma articulação? Porque ela aparece como tal?

As articulações dividem, articulam o corpo. **Dizem onde ele começa um movimento, como ele pode ou não ser...feito. Será?** Mas o que é finalmente uma articulação senão uma designação também cultural? Um corpo não é jamais apenas um organismo.

A organização (moderna, social, de trabalho) impôs o órgão. Foi esta organização que criou os organismos. Então pensar o corpo como organismo significa aceitar uma categorização, um modo de ler o corpo, um organizar deste continente. No entanto, a arte vai organizar o seu “continente” de outra maneira. O corpo da arte não tem que ter órgãos para serem acreditados, como os santos nos altares.⁶⁹

O corpo é também uma prática e deriva dela. Ou seja, quem vai constituir este mapa, esta imagem e mesmo este fazer corporal é uma prática com outras ordens e metáforas. Então; quem vai organizar este extrato corporal?

perde necessariamente. Ele só se perderá se for paulatinamente sendo “substituído” por outro com cadeias de características próximas às suas.

⁶⁸ Isabelle Launay, em aula, nos seminários de St. Denis.

⁶⁹ Por exemplo; quem definiu o fígado como tal? Ou o sistema nervoso? Ou o circulatório? Por que o recorte viso-funcional se deu? Claro que razões de ordem anatômica e fisiológica existiram. Mas o quanto dessas razões por sua vez se fundaram na ficção e na significação dos médicos da época?

Pensando na nossa terra e nas suas múltiplas práticas culturais e corporais, o que as organiza? Há um conjunto de generalidades que possa ser construído a esse respeito? A forma como olhamos, como pausamos entre um gesto e outro, como nos aproximamos uns dos outros, como entramos nas danças, como manifestamos desgosto e alegria; algo que todos nós somos capazes de reconhecer nos outros e em nós, muitas vezes entre as “frases” corporais. Formas de reagir, de falar.

Deleuze propõe três categorias: O organismo, mas em processo; o signo; a subjetivação; ou a idéia que o corpo é a expressão de um sujeito. Deve-se guardar um pouco de cada uma dessas categorias para que o corpo possa se re-instrumentalizar. Então a formação social, a forma da cultura lhe permitir a expressão é organizar, catalizar o regime de intensidade, a força do desejo... através do corpo e das suas expressões. O corpo do ator/bailarino não é um organismo que funciona. É um corpo a construir, sem parar de se fazer. *O nosso corpo a gente inventa... Pra se distrair.*⁷⁰ Se não temos o organicismo como modo de gestão do corpo, como modo de construção de um pensamento sobre o corpo, o que usar então?

Para Deleuze, um pouco de tudo acima. A sensação. E o que ela traz imediatamente. Mas para nós, não tão imediatamente assim. O corpo seria então uma totalidade não extratificada de nossos afetos. Abaixo do desejo haveria a sensibilidade; um modo de articulação entre a sensorialidade e o imaginário. E cada prática, cada modo de uso do corpo vai desenvolver uma proposta metodológica de trabalho, um modo de gerir e construir um corpo a partir do que se lhe é proposto.

De forma que a máscara é um desses modos. E a máscara baiana um modo dentro de um modo/ contexto. Também. E foi usada no nosso caso de forma que os atores conseguissem se articular com o que, neles, era também do *outro* que eles imitavam/inventavam. E que eles transformaram e fizeram seu. E do que era deles e que eles

⁷⁰ Parodiando Cazuza, que cantava: “O nosso amor a gente inventa...pra se distrair...”.

não consideravam antes. Operações de inverter a atenção; de inverter o valor dado ao que se vive.

Enfim; acreditando que o corpo, mais além dos seus limites corporais e orgânicos, dados por toda uma tradição ocidental, anatomizada e médica, é metaforizado e criado por cada um e pelas coletividades de acordo com suas necessidades, consideramos que a criação, empreendida num processo teatral, se encontra no bojo da compreensão do corpo como constituível a partir de metáforas, e da máscara como uma estrutura física e metaforizante privilegiada para a construção e a compreensão dos corpos individuais, coletivos e emblemáticos de uma dada comunidade cultural, no caso a baiana; na sua complexidade de serem várias culturas enfeixadas sob um mesmo qualificativo.

Mas o que é a metáfora neste caso? No teatro e na sua prática, é comum o uso do “como”, do como se fosse. Andar no chão como se pisasse em ovos, imaginar-se um animal... O treinamento teatral é repleto de imagens propiciadoras de estados e corporeidades alteradas. No nosso caso, há duas coisas a considerar: em primeiro, os tipos de corpos e imagens que nossa cultura, tradicional ou contemporânea, longínqua ou próxima, nos inspira. Em segundo, como compreender em que lugar quisemos chegar e como inventamos procedimentos e máscaras que pudessem dar conta disso.

A partir desse momento, dirijo a discussão para alguns pontos importantes. Apesar de ainda estar criando o campo de significações que o tema corpo e corporeidade traz, busco introduzir algumas questões que dizem respeito a esse processo particular. Interessa discutir a maneira como a transmissão de uma competência corporal se faz. E a maneira como uma **competência corporal culturalmente consolidada pode ser conscientizada e utilizada na criação teatral de máscaras. Quais são as condições que fazem com que cada um perceba ou se construa a si mesmo? Como cada indivíduo se apropria das suas condições ou do uso de si mesmo dentro de si?** Estas questões norteiam o que se segue. A seguir, levanto algumas afirmações iniciais, que ancoram as idéias que se articularão.

Parto da premissa já discutida acima de que o corpo tem vários corpos em si, vários construtos, memorizados e passíveis de serem disponibilizados a um dado momento, a depender das condições internas ou externas de sua ativação. São já os modos de uso do corpo apreendidos no tempo dentro do contexto cultural do sujeito. Sejam estes modos mais ou menos recentes, mais ou menos consolidados.

No caso do treinamento de máscaras, há a necessidade da receptividade corporal para criar outras coerências corporais. Um corpo, para ver o outro, precisa ter em si *olhos corporais*. Estes se traduzem pelos “buracos” abertos pelos estados sensoriais e perceptivos de escuta, de silêncio, movimentos em uníssono, respiração compartilhada, tempo entre um e outro para poder receber e dar. A máscara, ao ser utilizada pelo ator, radicaliza esta necessidade e densifica a consciência das faltas quando o ator não tem ainda uma recepção afinada.

Daí a importância da construção e desconstrução corporal em diversos níveis. Essa desconstrução se dá através do estranhamento e da reflexão, ao utilizar-se o corpo, por exemplo, de uma forma ligeiramente diferente da usual num exercício. Essa prática da construção e desconstrução permite o tipo de imitação, desejan⁷¹, que direciona as escolhas corporais, as escolhas do que vai ser mostrado corporalmente. **E o desejo, ele é organizado a partir de agora também a partir do desejo do diretor, dos colegas.** Um novo reconhecer-se, que se manifesta através do resultado corporal do corpo mascarado, no enquadre de uma cena, de uma história; história esta que, no nosso caso, o corpo mesmo indicou criando enredos, vozes e sons. Esta consciência se dá a partir da reação dos que assistem e dirigem. E sua utilização também passa por esta via, digamos assim, pública. Este corpo é uma “casa da Mãe Joana”. Um lugar de *entra e sai*, no qual com o tempo o dono da casa vai percebendo e articulando os novos mapas apontados pelos outros “habitantes” mais ou menos “de dentro”, criando uma lógica de funcionamento e de percursos que vai sendo percebida com o tempo.

⁷¹ Sim, desejan^{te}. Porque as escolhas sobre o que ver ou não, o que se tem vontade de imitar ou não estão atravessadas por este estado, este impulso que chamamos desejo.

A apropriação se dá neste transcurso. Na aprendizagem, na imitação; e no caso de nossa experiência, buscamos sempre refletir depois conversando sobre o ocorrido. Normalmente o ator falava das suas sensações e isso fez com que ele, no decorrer dos processos e escutando aos outros, fosse articulando os estados experimentados com aquilo que foi apontado pelas pessoas durante o processo ou depois, verbalmente. Então, esta apropriação se deu a partir de uma relação de aprendizagem que incluiu sensações e linguagem de palavras. Com o diretor, consigo mesmo, com os colegas. É importante que quem esteja de fora possa pontuar, de maneiras diversas, tanto as condições que o ator oferece de trabalho quanto a forma que ele traz de utilizar. Bem como, através de exercícios e sugestões diversas, conseguir-se que o ator vá podendo utilizar suas competências corporais numa direção comum de construção.

A questão da atuação do professor ou diretor, formas de reprimir ou dos limites por ele dados ao ator/ aluno é que, mesmo quando ele é um mestre, vai colocar algo no corpo do aluno em termos de sua vontade. E esta vontade produz algo, que é bom para que o aluno mude algo em si; mas a maneira pela qual isso ocorre pode vir a ser em alguns momentos ou mesmo todo tempo da mesma ordem que a de uma outra de repressão. Ou seja; não há inocência, há escolhas. Enquadres e molduras de onde se vêem as coisas dessa ou daquela maneira. A liberdade consiste em poder refletir sobre, com calma.

Nessa pesquisa, os personagens vieram antes das máscaras. Eles estavam aqui e ali. Os atores trouxeram, a partir de seus corpos e através das histórias improvisadas e compartilhadas de todos, o desejo e a gestualidade iniciais. Mas foi com as máscaras, inventadas para eles, que estes personagens tomaram força e consistência. E com os exercícios que aprontavam os atores para o trabalho com máscaras. Tive que inventar e adaptar exercícios rastreando dificuldades e necessidades que nasciam no dia a dia. Nos problemas de concentração, de falta de preparo físico de alguns atores, nas minhas expectativas de visualizar coisas em cena que pareciam requerer um tipo de competência física e de presença cênica. Ou seja, o que era criado e executado passava pela imagem não explicitada (mas muitas vezes metaforizada) do que eu esperava ver em cena.

Por *corpo*, e neste caso estamos pensando no indivíduo, entendemos também o conjunto (em processo) das sensações, percepções e desejos do ator enquanto personagem e enquanto sujeito que de alguma forma “comanda” ou observa de dentro o processo que o seu personagem desenvolve num dado instante. Georges Laparède afirma, em seu livro sobre estados alterados de consciência que, mesmo em situações de grande alteração do estado físico e mental, há o relato de que um pequeno “eu” parece restar, observando.

Quanto às metáforas e instruções imaginativas usadas pelo ator e pelo diretor, elas incidem em várias ordens da construção do personagem. No propiciar de estados psicofísicos – seja através da evocação do contexto e motivações dos personagens ou da peça; ou seja, através de sugestões que possam ser traduzidas mais rapidamente para uma construção corporal. Personagens que têm vários braços, ou que ocupam todo o espaço cênico com diversas ordens corporais - seja de energia seja de voz - e evocam estruturas ‘corporais’ diferentes daquelas visíveis no dia a dia. Lucia Calamaro vai apontar para a necessidade de situar “*as relações entre o corpo ‘normativo’ e o corpo ‘real’, entre os modelos corporais e sua incidência na conformação e manutenção de uma corporalidade **social**, composta por postura, tonicidade, concentração de expressividade em determinadas partes e o conjunto das ‘técnicas do corpo’*.(...)”⁷².

Numa outra camada de reflexão, temos as cenas. Elas vieram dos personagens e das suas articulações entre si. São corpos ou corporeidades maiores, com funcionamento diferente do personagem, mas criadas por eles e criando-os. Na medida em que um personagem tinha tal ou qual voz, apresentava-se como alguém que vinha de tal ou qual contexto, este contexto dizia sobre os movimentos, motivações e fornecia indicações diversas sobre o que ele podia fazer, pensar e desejar. Numa construção em que no mínimo dois lados participavam; a direção e o ator.

Acho que um dos melhores lugares para se perceber a estrutura de um corpo coletivo, com seus canais e com lógica própria é a criação sonora das cenas. Seus sons, ruídos e pausas fornecem um material *de osso* para o pensamento sobre a corporeidade criada. As

⁷² CALAMARO: 1996, 3.

pausas, os ritmos criados pelas falas, sons e harmonias explicitam e unem as diversas influências culturais, de estado e de movimentação. Este conjunto, inventado aos poucos pelas intervenções mais ou menos imperceptíveis de cada um dentro de um conjunto maior, qual seja uma cena e maior ainda, qual seja a peça inteira, revela os processos de criação que as geraram.

A partir de uma consonância de ritmos e respirações, de motivações e estados, os artistas, trabalhando a partir da grade dos personagens, das suas pausas, junto com os músicos, criando os sons que ampliavam a respiração da cena, ligavam um diálogo ao outro, enfatizavam um ou outro estado; e o que se via era a cena como uma corporeidade especial. Observe-se o que diz Stanislas Georges Paczynski sobre o ritmo, ao falar do ritmo e do gesto na história humana dos instrumentos de percussão: *“O ´ritmo do outro` permitia a tomada de consciência fundamental de seu próprio ritmo. A comunicação podia então se estabelecer. Este ritmo dos gestos e o ritmo dos sons emitidos são a base da troca”*.⁷³ **Ele coloca a tomada de consciência de si mesmo ocorrendo através do ritmo do outro. E é a partir da compreensão desse ritmo diverso e da provável percepção e adaptação a ele que pode ocorrer a comunicação.** Seja esta cotidiana, musical, seja de diálogo, seja teatral. Como quando estamos conversando com alguém e não há espaço no corpo e na fala do outro para sermos escutados, por exemplo. Esta percepção, assim como a percepção do inverso, não se dá apenas racionalmente, mas corporalmente, sendo a música um espaço mais explícito para se notar isso e as sonoridades nascendo muito em função dessa capacidade humana de se perceber como diverso a partir de um outro ritmo que não o seu.

O sonoro gerencia muito da nossa vida do dia a dia e muito das nossas manifestações populares. É um ponto interessante a partir do qual se pode dedilhar, como quem dedilha um boneco de cordão, todos os elementos que compõem a cena. Desde os estados, personagens, até as formas de falar e os textos criados.

⁷³ “Le ´rythme de l’autre´ permettrait la prise de conscience fondamentale de son propre rythme. La communication peut alors s’établir. Ce rythme des gestes et le rythme des sons émis sont à la base de l’échange. 1988, pg 19.

As cenas eram verdadeiras janelas imaginativas. Como lembranças, flashes de situações em que os personagens estivessem. Foram articuladas enquanto espetáculo também sob critérios de praticidade - entrada e saída de atores - mas dentro disso buscava-se um sentido, que se deu muito mais na direção de trabalhar sonoridades e estados com os atores e o público do que uma narrativa.

As cenas, por sua vez, têm diversos modos de serem olhadas. Quanto à sua estruturação interna e como se ligavam entre si; quanto à forma como os personagens definiam as histórias e dinâmicas, não apenas como personagens, mas como agentes que traziam elementos de nossa cultura ou de um processo de treinamento corporal muito especial. Quanto à forma como os diversos tipos de sonoridade, sendo inventados de todos os lados, traziam a presença da cultura e ao mesmo tempo unificavam textos, sensações, sentidos. Neste aspecto, os personagens são matrizes organizativas com vários extratos⁷⁴, pois denotam as operações diversas empreendidas para se chegar ao singelo desenho de sua dinâmica e sua história.

Enfim, este corpo não é inocente, sozinho, nem é o que parece.

5.1. Os afetos e a imitação prestigiosa. Imitar, representar

Emergindo um pouco do corpo e da corporeidade, tomemos o liame entre o individual, o social e o afetivo, na direção dos usos do corpo. O criador dos pensamentos sobre o modo de usos do corpo é Marcel Mauss. Ele funda, com seu pensamento, bases para as reflexões sobre o corpo e a cultura, tanto na Antropologia como na Sociologia, na Psicologia e nas Artes. Para ele, as técnicas do corpo serão “*As formas pelas quais os homens, em cada sociedade, de uma forma tradicional, sabem se servir dos seus corpos.*»⁷⁵ Sua abordagem é fundante para nós, pois lidamos com construções advindas de **modos de uso dos corpos** de uma ou mais culturas, aqui denominadas baianas.

⁷⁴ É como diz Graziela Rodrigues no seu livro. De que os personagens, principalmente os inspirados em tipos populares se constituem em grades, redes que já trazem e dão materiais e bases de trabalho ao artista.

⁷⁵ MAUSS, 2003, 365. “*As formas pelas quais os homens, em cada sociedade, de uma forma tradicional, sabem se servir dos seus corpos.*».

Há duas coisas que gostaria de pinçar do pensamento dele e retomar, no que tange à aprendizagem; uma é a vinculação das aprendizagens dessas formas tradicionais de usar o corpo ao automatismo, a uma não consciência; outra é o conceito de imitação prestigiosa, com o componente afetual. Sabe-se que ações muito executadas, com uma razoável complexidade, mas alto envolvimento corporal como andar, dirigir, andar de bicicleta, por exemplo, são ações que depois de algum tempo passam para o comando do cerebelo, que é uma espécie de automatizador, dentro da explicação da biologia para reduzir a energia dispendida pelo córtex frontal e aumentar a velocidade e a eficácia da ação. Pelo menos esta é a explicação - bastante funcionalista - dada para a mudança de controle dessas ações para o cerebelo, automatizadas. Uma enorme quantidade de ações está estruturada dessa forma. O nosso nível de atenção sobre elas é mínimo, elas se fazem “sozinhas”. O nosso trabalho, neste caso, consistiu em refletir sobre estas cadeias “normais” de ações, utilizando, ao mesmo tempo, as estruturas de ação dadas pela cultura, que estão abaixo dessas, ou seja, os modos de uso. “Poetizar”, através da máscara como instrumento de treinamento, o pensamento corporal da nossa cultura.

Todas as ações, mesmo uma aparente ação “sem emoções”, como andar em direção a um ponto de ônibus, por exemplo, vai estar carregada de afetos, imagens, lembranças. São aprendidas sempre articuladas a um querer, a uma motivação.

O que Mauss vai chamar de “imitação prestigiosa” é a imitação, pela criança ou indivíduo, dos atos e pessoas nas quais ele tem confiança ou que sobre ele exercem alguma autoridade. Ao falar sobre isso, ele estabelece a relação indissociável entre cultura, sujeito individual e biológico. Diz ele; “*C’est précisément dans cette notion de prestige de la personne qui fait l’acte ordonné, autorisé, prouvé, par rapport à l’individu imitateur, que se trouve tout l’élément social. Dans l’acte imitateur qui suit se trouvent tout l’élément psychologique et l’élément biologique.* »⁷⁶

⁷⁶ “É precisamente nesta noção de prestígio da pessoa que faz o ato ordenado, autorizado, provado, em relação ao indivíduo imitador que se encontra todo o elemento social. No ato imitador que segue encontram-se o elemento psicológico e o elemento biológico. MAUSS, 2003, 369.

O fato é que uma técnica corporal, dentro do universo do tradicional é algo difícil de desaprender; e também se aprende lentamente e sem perceber. Dentre uma infinidade de formas de andar, dobrar uma mão ou reagir a algo, grupos e comunidades elegem gestos. Por imitação, por eliminação de incentivos da parte daqueles que são imitados, admirados. Enfim, dos mestres ou modelos. Todo o aprendizado está carregado afetivamente. Ele não é neutro. Quem aprende algo, o faz imerso em todo um contexto humano a partir de uma motivação pessoal e social de inserção, aceitação e busca de identidade própria e coletiva.

Imitar é ainda a predisposição ativa a uma comunicação. O desejo de fazer algo que alguém está fazendo indica um desejo de querer conquistar uma “coisa qualquer” no outro; uma predisposição ao outro e ao seu corpo, e a possibilidade de se comunicar a partir do outro fica mais concreta do que nunca. Imitar é querer ser o outro, é experimentar o outro por sua própria vontade. *É um tipo de amor que pode dar certo.* É entrar na linguagem dele, respirar e ritmar-se por ele, é predispor-se a entendê-lo e claro, abrir a porta de poder ser entendido, por ele e por outros, como semelhante por ele.

O ato de representar algo ou alguém demonstra no sujeito de maneira concreta a disposição para receber e ser recebido. Um diretor pode observar com que nível de energia um ator se entrega ao processo de imitar o seu colega num exercício, o quanto ele busca seguir algo. Para criar, é preciso antes receber, imitar, repetir. Como diz Manoel de Barros; *repetir até ficar diferente; repetir é um dom de estilo.* E uma experiência inevitável para o trabalho do ator. Ainda mais que aqui a representação é inicialmente uma imitação recriada, *levada a sério*⁷⁷; e que pode dar conta da identidade pessoal e cultural.

Ao brincarmos de reis, fingirmos e reproduzirmos histórias, cantos, dramas e corpos, estamos nos reinventando e permitindo que os nossos personagens e pessoas que imitamos nos dêem, a partir da imitação dos seus corpos, as chaves para o destravamento dos nossos próprios ‘clichês’ corporais e culturais.

⁷⁷ Levada a sério. Aqui significa atentar especialmente para algo. No caso, algo da nossa cultura, que nunca atentamos ou levamos a sério, qual seja, os jeitos de corpo dos nossos conterrâneos ... e nossos.

Naturalmente, o representar, em diversas acepções, interessa-nos nesta pesquisa. Compreendemo-lo como uma ação, atitude ou posição que, tomada diante de algo ou de alguém denota ou simboliza algo do sujeito para este outro. Seja este outro um pai, uma platéia, uma sociedade ou ele mesmo. A representação no espetacular, seja em teatro ou em outro contexto exige algum nível de consciência acerca do que se está fazendo, já que o fazer visa a um fim, qual seja o de ser notado, por exemplo.

Considerando o acima exposto, a palavra representação toma assim os seguintes sentidos; representação-cena; representação-identidade individual; representação /conceito antropológico; representação-comportamento animal básico. Todas essas conotações não estão distantes uma das outras. Antes se tocam, pois o ato de se mostrar, aumentar-se e colocar-se em evidência, percebido no reino animal, pode ser considerado uma raiz do comportamento teatral; assim também se dá com a representação de si para um outro significativo, como o que um filho pensa sobre o que a mãe acha ou vê nele; a representação que os grupos sociais fazem de si, inclusive descendo ao nível do individual, criando identidades e identificações. Logo, tanto a representação quanto a identidade e a alteridade não existem fora do âmbito do simbolizar e do comunicar-se.

Há um outro argumento para juntarmos sem maiores cerimônias estes significados: Durand vai postular, junto com Bachelard que *“a imaginação é dinamismo organizador e este (...) é fator de homogeneidade na representação”*.⁷⁸ Isso significa que a “deformação” criativa do processo de imaginar aplicada às imagens é um fundamento da vida psíquica, podendo-se deduzir daí **que isso se aplique a percepções também, já que estas também são da ordem da criação ao se realizarem**⁷⁹. E mais, por ser *“a representação (simbólica) metafórica em todos os níveis, no nível da representação todas as metáforas se equivalem”*⁸⁰ enquanto modo de operar.

⁷⁸ 1997, 30.

⁷⁹ É preciso varrer da mente a idéia, tida normalmente com as imagens, de que a percepção - visual, por exemplo, é uma espécie de “máquina fotográfica” de uma “realidade”. Toda a percepção é criação, afeto e pensamento também. Mais sobre isso em ARNHEIM, 1980.

⁸⁰ Durand, 1997, .30..

Se considerarmos que todas as *representações*, levantadas inicialmente, implicam em simbolização para diversos fins articulados uns com os outros, e aceitarmos a tese de Durand, podemos percorrer seu modo de operar pressupondo uma similaridade entre seus diversos funcionamentos em diferentes contextos. De fato, todos os sentidos dados à palavra representação são, por sua vez, também abstratos, tanto quanto ela; e servem para localizar idéias e simbolismos em diversas áreas de conhecimento. Mas todos eles compartilham de um estado, que nos sugere uma imagem ou uma imagem gestual: um estado que se apresenta, de maneira firme, diante do nosso olhar, com a intenção de se fazer notar de determinado modo. Algo que nos é colocado por alguém, com uma forma, para que possamos nisso reconhecer prioritariamente um sentido, uma significação. Este, ao meu ver, o lastro comum da representação.

A partir das competências e recortes de cada uma dessas áreas é que se criam as especificidades úteis. Essas especificidades servem para dar conta de coisas que ocorrem e da função do imaginário nestas coisas; como o fato das máscaras funcionarem bem com um traço animal; ou de nós, que as confeccionamos, vermos nelas esse traço; para dar conta do olhar materno sobre um filho e as conseqüências - muitas vezes permanentes - desse olhar; para entender os grupos sociais e sua necessidade de se afirmarem de uma determinada forma e não de outra - e por isso até morrerem. E por aí vai.

O mundo das imagens - e da imaginação - é muito mais presente e importante do que se gosta de pensar. E o funcionamento das imagens articula nossos desejos e práticas simbólicas, a partir do seu funcionamento próprio. Gaston Bachelard, ao falar do lar, na casa, na *Poética do Espaço* demonstra como o espaço da casa é muito mais a imaginação e o que ela produz do que o espaço físico simplesmente⁸¹. Assim também vai ser o corpo do personagem; um lugar de imaginarização, um corpo construído numa dinâmica de imagens compartilhadas.

Quanto à imitação, este é um procedimento indispensável à sobrevivência da

⁸¹ Ao falar sobre os armários, ele diz por exemplo, que um armário vazio é algo que ninguém imagina. É preciso um esforço racional para imaginarmos, ao pensarmos em nossa casa, um armário vazio.

espécie. Segundo Pradier⁸² e segundo também a Psicologia da Aprendizagem, ao vermos alguém fazendo algo, automaticamente os músculos que fariam parte daquela ação são ativados de forma distinta. Isso quer dizer que o simples ver pode ativar a musculatura corporal que reage à ação vista, sem que necessariamente o sujeito tenha uma consciência clara disso. A máscara, ao ser vista e respirada por um ator que se disponha a fazê-la, também ativa o corpo dele, ainda que de forma diferente, indireta. É como se o corpo pudesse supor quais seriam os grupamentos a serem ativados a partir daquele semblante. Se pensarmos que todo o pensamento nasce no domínio sensório-motor, não há porque se espantar com isso. Voltando à imitação prestigiosa, imitamos aqueles que amamos, aqueles que nos cercam; imitamos para aprender e para sermos aceitos e iguais aos que amamos ou tememos.

A repetição é uma função da imitação. Não há aprendizagem sem algum grau de imitação, de repetição. E essa repetição traz sempre uma criação em si. De acordo com Jean Piaget, todas as vezes que nos deparamos com algo novo, tentamos primeiro enfrentá-lo com algum esquema que já existe em nós. E como nada é exatamente igual, há sempre uma novidade implícita na repetição. Na medida em que repetimos, estamos fortalecendo caminhos sinápticos e aumentando a descarga de neuro-transmissores naquele circuito. Estamos construindo circuitos, organizando novas vias associativas. O treinamento físico do ator é esse. E sempre associado com as imagens e o detalhamento das emoções que deseja mostrar. Isso implica numa coligação entre as partes do cérebro que tratam de seqüências musculares e corporais, das partes que lidam com a emoção e também da análise e reflexão sobre ambas as ações. Porque nem sempre a atividade física precisa ser associada às emoções, nem operar sobre sua conscientização e mudança. Mas se existe um profissional que tem que pensar sobre isso, este é o ator. Pois **é sobre este tecido entre seqüências físicas articuladas com estados e com a intenção de ser visto por um público que o trabalho do teatro se constrói.**

⁸² Em experimentos com pessoas que apenas “pensaram” em movimentos e foram monitoradas com eletrodos no corpo, os músculos que responderiam a estes esforços se ativaram eletricamente de maneira distinta. “A percepção de corpos em movimento induz uma espécie de eco de variações tônicas sutis nos observadores, que respondem aos movimentos percebidos com seu próprio corpo.” Pradier, Jean-Marie, In: BARBA, Eugenio. A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral. São Paulo: HUCITEC/UNICAMP, 1995, p. 215.

5.2. Desejo e recepção

Pensemos na criança, e pensemos também no ator. O ator, para atuar e criar personagens, para adquirir ou utilizar técnicas corporais novas ou já conhecidas precisa *querer* imitar e *poder* imitar. Para imitar, fazer no seu corpo, este tem que ser receptivo. Ora, o que significa receptivo? Isso tem pelo menos dois sentidos em relação à motivação: o primeiro é de que alguém entra num estado de recepção para o outro, motivado pelo desejo de ser reconhecido (no caso da criança), parecido, amado. Pelo outro ou pela comunidade. Ou pelo público (no caso do ator). No ator há também o prazer intrínseco de ser *outro*, de experimentar ser um outro. O segundo sentido é o prazer muscular de dominar e exprimir-se de outras formas, de poder ver o mundo de outra janela.

E quando o material que o ator utiliza é o seu, de sua cultura e técnicas de corpo específicas? O gesto e a percepção que temos de nós é o outro que nos dá. De alguma forma, a busca do ator é conhecer cada vez mais os elementos seus que, combinados com o que ele recebe, podem ser utilizados como material de trabalho teatral. E quanto ao *poder* imitar, isso vai ser função da recepção e também da possibilidade de realizar exercícios e treinamentos que possam “pensar” esta corporeidade, bem como treinar aptidões físicas relacionadas ao que o ator deseje ou precise fazer. Eugenio Barba, sobre o significado e importância dos exercícios, diz o seguinte: “*os exercícios são pequenos labirintos que o corpo-mente do ator pode percorrer e re-percorrer para incorporar um modo de pensar paradoxal, a fim de distanciar-se do próprio agir cotidiano e entrar no campo do agir extra-cotidiano do palco.*”⁸³ O exercício é o treino de pensamento corporal do ator. Nesta pesquisa, tudo se voltava para a particularidade de ter que olhar a si mesmo enquanto sujeito cultural, buscando estranhar suas próprias complexidades culturais, com vistas a utilizá-las na criação de personagens que, por sua vez, poderão servir para outros atores, como pontos de partida de tipos baianos.

Falemos do caso de uma dificuldade. No caso das máscaras da Sereia e do Menino, que pode ser vista na cena da primeira montagem, com esta sereia, feita por uma das nossas

⁸³ BARBA: 1998, 31.

atrizes, aconteceu o seguinte: este personagem, em um dado momento durante o treinamento, *perdia* à atriz uma competência de quadris e força muscular que ela não tinha⁸⁴. Isso, de certa forma, desmotivou-a a continuar trabalhando com ele. Neste caso, nós, percebendo o que o “personagem *perdia*”, teríamos que buscar exercícios que pudessem fortalecer os movimentos e intenções do personagem. Primeiramente num nível de força muscular e depois seguindo as “sugestões” que o próprio personagem desse. Para que as sugestões fossem adiante, teríamos talvez que ter tido uma disponibilidade de tempo e uma compreensão do processo da atriz que eu não tinha na época.

Um outro material comum no teatro é o texto, a fábula. Isso é também contexto. Alguém imitável também traz em si o contexto que o faz. E o personagem criado cria falas. No caso do ator, os contextos, ele também os cria ou os recebe como estímulo de criação. Então, temos um ator, pertencente (enquanto sujeito da Silva) a seu contexto de origem; temos os contextos imaginários provocados pelos diversos treinamentos e suas demandas, aprendidos e assimilados de forma diversa dos modos da infância, por exemplo; e temos, nesta pesquisa, a demanda de utilizar estas técnicas de corpo pessoais/culturais deliberadamente, largamente, para criar outros corpos; de tipos ditos baianos, mas ao mesmo tempo não realísticos. E aí entra a máscara. Este instrumento virtual de reorganização corporal para o ator. Ela traz mais uma técnica de corpo. Mas é uma técnica que pode se acoplar às técnicas que o sujeito já traz. Uma rede precisa de uso corporal em cena. Que se articula e sobrepõe ao mesmo tempo às outras técnicas já existentes. Eis aí o enquadre que me interessa. A máscara é um recurso poderoso de estranhamento que, lançado sobre uma corporeidade automatizada, pode jogar luz e compreensão sobre como as articulações do conjunto social agem sobre a corporeidade individual sem destruir os vértices que definem esta corporeidade; e vice-versa.

⁸⁴ Os movimentos que ela mesma tentava fazer a partir dos estados da personagem, não conseguia. Aí, *perdia* o estado do personagem. Talvez naquele momento aquilo fosse impossível para o seu ritmo de vida. Este personagem não aparece na segunda montagem.

5.3. O corpo que é olhado. Que se dirige ao outro.

No caso do espetáculo, estar diante do outro em representação. Um corpo que *quer* e que tem a consciência de estar diante dos outros. Mas estar como? Porque diante do outro todos somos desde sempre e todos estamos. Estar com um outro rosto; e buscar no corpo o que este “rosto” encontra como corpo seu dentro do corpo do ator.

O ator mascarado permite-se “abrigar” um corpo que é além do seu saber normal. Ele passa, neste sentido, por uma reconstrução corporal que é ditada a partir do olhar do outro e a partir das sensações que lhe aportam ao corpo. Sensações estas que aparecem a partir de metáforas que o diretor pode colocar, corporais e ligadas a representações corporais; e às suas próprias sensações corporais, muitas vezes não representadas por imagens. De fato, muitas vezes estas sensações vão diretamente ao movimento, à ação. E são atravessadas por exigências de olhar o público, suas reações, e o que o diretor diz ao ator em movimento.

O treinamento de máscaras é a construção de um outro corpo dentro do corpo do ator. Este novo “corpo” é construído num ambiente de confiança entre diretor e ator, a partir das sensações que uma máscara ou outra, um personagem ou outro lhe evocam. O ator fica entregue ao olhar do outro, às suas sensações sem nome, e à relação entre o que estas reações sem nome provocam no seu corpo, o seu público e o seu sentir. Ele sabe, depois de algum tempo, que não vai poder “planejar”; como está na epígrafe, e poderia ser dito por um ator portando máscaras; *“a gente nunca sabe nada do que vai acontecer, nada”*. Assim, o controle do córtex frontal sai da área da consciência e do pensamento que nos acostumamos a pensar como sendo “o” pensamento. Entra em cena um tipo de pensamento corporal que é ancorado numa instância presente, baseada na conscientização de quais estados trazem quais ações e sensações.

Na verdade, percebe-se que para cada tipo de ocasião e construção simbólica há um tipo de corpo diferente - coletivo e dissolvido, no carnaval, grotesco, ao imaginar e criar personagens fantásticos e individuais, todos com tonalidades diversas de concentração e de estados corporais - que vão ser convocados a aparecer no trabalho do ator.

Tomando a observação dos fenômenos relacionados ao uso do corpo nas manifestações populares, cotidiano e práticas cênicas profissionalizantes, especificamente em Salvador, e nas cidades em que foram observadas manifestações populares com máscara, percebe-se que o agrupamento de pessoas em torno de ação comum, ritmo e música, as congrega num “estar junto” (Maffesoli) que modifica as reações individuais cotidianas e abre possibilidades de comunicação entre os participantes e entre estes e seu público; no momento de iniciar uma coreografia, por exemplo, ou de mudar o ritmo e a música. A possibilidade de compartilhar espaços, cheiros, música, ação e o prazer de estar fazendo o mesmo gesto sob observação de vários olhos muda a estrutura corporal normal, ainda que o sujeito não tenha uma consciência clara disso. Se assim não fosse, como seria possível o carnaval e seu grau de aglomeração e de harmonia?

5.4. O olhar do público e seu papel na constituição dessa corporeidade

Tomemos este corpo “baiano”, que se define como *logo aí*. Por ser tão próximo a nós e por carregar em si, no seu instante de movimento, as chaves e perguntas de sua própria condição plural. Pensá-lo é vê-lo em ação, banhado e recortado pelas suas determinações. É como se a resposta ao tipo de corpo que queremos descobrir ou inventar cientificamente estivesse na sua própria ação. Então, a forma de perguntar é a forma de ver e vice versa; e a forma de ver depende do modo como está o corpo daquele que vê. Tomar consciência disso é básico. O que queremos descobrir é conseguido quando alteramos o nosso próprio estado de observação para ver quais condicionantes estão implicadas na ação cênica com máscaras, por exemplo. E isso vale tanto para a construção de um personagem baiano quanto para a escrita de uma tese. De um corpo para o outro corpo. No que o meu corpo de observador se reconhece ou se estranha, na relação com este que eu observo e me observa também, a depender da circunstância. Este corpo é “logo aí”, pois é no momento mesmo em que performatiza que se podem perceber também suas condicionantes culturais, individuais e corporais. Culturais porque trazem no cerne, na “carne do espírito”, como quer Jean-Marie Pradier, seus traços, gestos, história. Individuais (psicológicas) no sentido de que sofrem a influência do que o ator ou sujeito é ou pensa ser; e por fim corporais

(físicas), de novo, num circuito que conduz a uma compreensão de desenho intrigante, porque o corpo, apesar de mim, apesar de nós, escolhe e deseja. Seja talvez este o *outro* mais desconhecido ainda, o outro que não se explica e no fazer é que se pensa. Como diz Caetano Veloso em “Cantiga de Boi”, no CD Noites do Norte: “*Abra a cabeça do boi: / Por trás do CD um moço/ neste cabra uma serpente / Cobra lá dentro do osso*”. E o quanto isso nos é próximo, o quanto nos é familiar sermos habitados por tantos extratos do vivo... E o quanto pode ser estranho para um estrangeiro imaginar este tipo de identidade múltipla para si, por exemplo. Porque quando o ator escolhe passar o pandeiro pelo corpo, como fez Tonny Ferreira ao construir o personagem do *Vento*, não é bem o “ele” de todo dia o que escolheu. É o corpo que escolhe. Mas um corpo que foi visto e pontuado por um outro, desde sempre. Yoshi Oida, ao falar da especificidade do trabalho do ator e de como desenvolver ações no tempo e no espaço, diz:

Outra maneira de prosseguir é perguntar ao corpo como ele quer desenvolver a ação. Talvez o movimento aumente, ou se dirija a uma outra parte do corpo. O importante aqui é perguntar ao corpo aonde ele quer ir depois. Não se trata de uma decisão intelectual na qual o cérebro diz ao corpo aonde ele tem que ir, mas é uma questão de ouvir a noção de tempo do próprio corpo. (2001, 64)

Ora, são dimensões diferentes vivenciadas simultânea e diversamente pelo mesmo sujeito, num só momento, que aqui se destrincham para melhor entender o fenômeno. Porque a “cultura”, inscrita e *sendo* o corpo mesmo do ator - se define também muito por estes “tempos” (de fala, de pausa, de música) e certamente está também definindo, desde antes, a forma do gesto, a escolha do uso corporal, sempre dentro de variados pulsos. Segundo Clifford Geertz, no livro *Interpretação das Culturas*:

Não dirigido por padrões culturais - sistemas organizados de símbolos significantes - o comportamento do homem seria virtualmente ingovernável, um simples caos de atos sem sentido e de explosões emocionais, e sua experiência não teria praticamente qualquer forma. A cultura, a totalidade acumulada de tais padrões, não é apenas um ornamento da existência humana, mas uma condição essencial para ela - a principal base de sua especificidade.(1989, 58)

A cultura não é algo que se acrescenta. É algo que constitui a humanidade do homem. Tanto no nível coletivo quanto no individual. É também a personificação abstrata do olhar do coletivo. E mais. “*Entre o que o nosso corpo nos diz e o que devemos saber a*

fim de funcionar, há um vácuo que nós mesmos devemos preencher e nós o preenchemos com a informação (ou desinformação) fornecida pela nossa cultura”.(Geertz: 1989, 62). Ora, se há esse vazio, pontuado inclusive por outros campos de conhecimento, este lugar de incompletude de alguma forma nos constitui, porque é na *falta* que nos movimentamos; no que buscamos, necessitamos, no que não temos ou ignoramos. E este movimento, que podemos perceber também como desejo de ser e entender o que somos, é o movimento de constituição da identidade corporal e individual. Por isso afirmamos que este individual é uma entre outras construções relativas à identidade mesma, que começa no corpo, na infância, nessa cultura. E que eventualmente pode mudar a sua representação, para si e para o outro, e que depende visceralmente, desde o começo de cada sujeito, **do olhar do outro, do que o outro vê, relata e percebe em cada um de nós**. E aí, acolho a definição da essencialidade do teatro de Pradier, muito próxima à definição de performance de Zunthor, quando diz: “*A relação viva, orgânica, carnal e imediata entre duas pessoas reunidas em um lugar, sem serem mediadas por mecanismo de nenhum tipo, com o propósito de viver, em tempo real, um acontecimento total*”. (1997, pg.7).

O que há em comum entre o teatro e a formação do sujeito, desde a mais tenra idade? É que, assim como o teatro, o ser humano vai se formar na relação com outrem; que o assiste, mas cujo assistir muda aquele que está sendo assistido.

Jean Piaget vai também enfatizar a primazia do sensório motor sobre o mental e lingüístico. Se encararmos o pensamento como algo que precisa do diálogo não apenas com as coisas, mas com seu corpo e sensações e com a atenção do outro, podemos encontrar mais uma raiz poderosa no entendimento da teatralidade e da formação do ser a partir da troca cultural. Ou seja; o ser visto, o trocar a partir daí está na raiz da constituição do ser humano. O que a atividade teatral vai fazer é intensificar e visibilizar esta grade de relação fundamental para a constituição do ser. E fundamental, no caso do teatro e mais ainda da máscara, para a construção do personagem. Pois o teatro é algo que é da ordem do ver. Espaço para ser visto. Mas não apenas. O ator e o público precisam de todos os seus sentidos para atuar e interagir. Para mudar de estado.



D.Juju e Valadão (Villaça e Assunção). Observe-se a interação visual intensa com a platéia. Neste momento, Valadão converge a atenção da cena para alguém da platéia, com quem fala. Sem quarta parede. Valença, julho de 2003. Foto: Andréa Viana.

Segundo Georges Lapassade, a platéia que vai ao teatro já o faz porque deseja mudar algo no seu estado cotidiano. Alguns mais radicais, como Maurice Durozier, ator do Théâtre du Soleil, acham que o teatro serve para mudar o espírito das pessoas. Que se não o fizer, não pode ser chamado de teatro.⁸⁵

Por que é indispensável que haja uma platéia para o ator, mesmo que seja a da televisão? E por que, mesmo ao gravar uma cena, é preciso que alguém veja, diga, escute, assista, reaja? Ambas as ações derivam do cerne do humano; do ser percebido; do se sentir em relação; e de formar-se como pessoa, inclusive acerca do que pensa e sente de si mesmo a partir do que o outro lhe traz. E da possibilidade de mudar a partir do outro. Estados e interação. E o que pode ser mais importante do que viver uma relação assim? Isso é o que podemos chamar de um acontecimento total. E ocorre quando algo se comunica, muda, quebra, move-se no interior desta coletividade que é o um e um outro/ outros.

⁸⁵ Em conversa com a autora, em 1985.

Voltando ao individual, este está presente; e mais, sendo constituído como tal, no caldo da cultura respectiva; no nosso caso, guardamos a consciência normal do estar ali, ainda que os momentos de criação cênica sejam trabalhados dentro de estados não cotidianos, levando a um ligeiro descenso do nosso “eu normal”. E por fim esse “outro corporal”, descrito por Oida que, ao agir em direção a um gesto, imagem ou movimento toma a dianteira do processo e leva/utiliza o sujeito como um todo, surpreendendo-o.

Daí que temos que considerar nessa tese o corpo determinado pelo uso da máscara, da cultura e da história individual; do fato do treinamento dos atores e bailarinos dever incentivar este “corpo não racional”. Porque no nosso trabalho o ator deve se apropriar do seu cotidiano, do que ele vê e ouve todo dia, ou daquilo que ele já qualificou como lendas ou histórias, enfim, daquilo que já foi para o controle do automático e reintegrá-lo de novo, em um contexto teatral. Para isso ele tem que poder espetacularizar, espantar-se *com método* diante do antes conhecido. A máscara, bem entendido, na sua demanda específica de criação de um tipo de estrutura corporal condicionada, organiza isso a partir de seus parâmetros de ação. E isso está diretamente relacionado com os estados que suportam ou dão o tom dos fenômenos da teatralidade e da espetacularidade.

No caso do ator com máscara, isso se evidencia ainda mais, porque esta dimensão de ter um público acaba por se introjetar, criando uma espécie de “eu auxiliar”, que, diferentemente de um censor, deve poder avaliar objetivamente a ação cênica durante sua ocorrência. E é claro que isso é percebido pelo ator como um certo tipo de sensação ou estado. **O ator é alguém que se alfabetiza em códigos corporais ligados a estados e sensações.** Como se dá esta alfabetização na máscara no que tange à instalação de um público dentro de si?

Para vários autores, o uso da máscara demanda certo “fluir”, uma sensação de, estando dentro, ao mesmo tempo podermos nos observar como se de fora estivéssemos. “*Aquilo que o ator vê com os seus próprios olhos é a ‘visão subjetiva’.* A imagem do ator refletida aos olhos do espectador é uma *‘visão objetivada.’*”⁸⁶ O ator deve ver a si mesmo,

⁸⁶ Giroux, 1991, p.121.

colocando-se mentalmente no lugar do público. A isso Bião chama “reflexividade”⁸⁷. A reflexividade é necessariamente espetacular, pois demanda um olhar externo, conectando a ação e o corpo cênico do ator com outros corpos/sujeitos. Logo, desde que ele possa imaginar-se visto, isso produzirá mudanças corporais nele.

A existência do público (ou sua existência virtual) produz no ator, entre outras coisas, os gestos amplos e a visão *objetivada*. Logo, o **público** (ou a produção imaginária estimulada por sua existência) é uma dimensão que se corporifica no ator e produz “tempo”, no sentido de *partiturar* a relação com o espaço cênico e com o outro. O ator, em cena, é o personagem e é também quem se observa⁸⁸. Essa capacidade de se dividir, (ou de multiplicar-se) é reconhecida tanto por Milena Salvini⁸⁹, ao discorrer sobre as emoções simultâneas no *Kathakali* a partir da maquiagem facial, quanto por Bião na observação sobre a teatralidade e a capacidade humana de, no dia a dia, expressar sentimentos ou traços diversos *ao mesmo tempo*. Diz ele: “*As pessoas não apenas portam máscaras sucessivas, como Maffesoli indicou, mas portam também simultaneamente diferentes máscaras.*”⁹⁰ Mnouchkine vai interpretar essa sensação afirmando que só se pode passar por um estado a cada vez, mas de forma rápida e sucessiva, o que poderia dar a impressão de serem simultâneos. Para ela, “*É preciso estar absolutamente presente para poder atuar. Não representamos duas emoções de vez; nós as representamos talvez extremamente rápido, mas uma após a outra. Eis aí o presente.*”⁹¹ Sobre isso considero que o pensamento corporal, mesmo admitindo vários simultâneos, se ele está sendo conduzido pelo corpo na acepção de Oida, este define quais as prioridades físicas em termos de quais partes do corpo iniciam o gesto, que músculos são mais conscientes em um dado momento - o que colabora para a limpeza e justeza do gesto que vemos num ator concentrado,

⁸⁷ Bião vai colocar que “a expressão da consciência do ator, sobre o jogo que ele está em vias de representar, constitui a “reflexividade”, a capacidade de refletir sobre sua própria ação, enquanto ela ocorre.” Bião, 1990, p. 144.

⁸⁸ Um caso pitoresco: George Bigot, então ator do Théâtre du Soleil me contou que, na trilogia de Shakespeare ele fazia Ricardo. Na hora de morrer, ele tinha fios vermelhos de lã atados aos caninos, que deviam ser colocados para fora quando ele estivesse morrendo. Um belo dia, ele engoliu a ponta desses fios. Enquanto falava e morria, pensava ao mesmo tempo como faria para trazer de volta os fios de dentro da garganta. Fevereiro, Salvador, 1986.

⁸⁹ Salvini faz referência à capacidade de expressar simultaneamente, ou quase, dois estados contraditórios, como a ternura e a violência, por exemplo. Salvini, In: Aslan, 1985, p.99.

⁹⁰ Bião, 1987, p.25

⁹¹ Mnouchkine, In: Feral: 1995,.45.

diferentemente de um ator em que duas ordens diversas de reflexão estão lutando entre si. Então, há vários personagens; mas a expressão do que está ocorrendo se dá através do corpo, este corpo a um só tempo concreto e metafórico que, estando num estado de concentração específico, prioriza no instante o que, quanto e como vai ser movimentado. E neste caso esse pensamento é resultante da articulação dos vários ‘corpos’ treinados do ator.

A capacidade de sermos “mais de um” não é novidade, nem no dia a dia. É a **conscientização e o aprendizado** desta capacidade de reconhecer e trabalhar os estados de consciência múltiplos que preside o domínio da espetacularidade. A máscara é um “aguçador” de “estado”, muitas vezes descrito como de “bem estar”⁹² podendo ir até a sensação de estar “possuído” de maneira fluida por um *outro* que conduz a ação, sem que o pensamento dito “racional” a determine. No uso da máscara no treinamento do ator, a exigência e a intensidade destes estados parece aumentar, porque a máscara põe a nu o corpo do ator quando não está “funcionando” como deveria. Além dessa multiplicidade ser importante para a compreensão das diversas ações e operações físicas e mentais na atuação teatral, ela é importante também se conscientizada como instrumento de trabalho. Esta a diferença fundamental da criança e do adulto; pensar sobre; debruçar-se; fazer daquilo algo útil para uma coletividade. Dar-se conta do corpo coletivo.

⁹² Referida tanto em Zeami quanto em Bião.

6. Máscaras



Riomar Lopes, fazendo a *Feiticeira*. Primeira montagem, nov. 2002, Salvador, Teatro Xisto Bahia.
Foto: Andréa Viana.

Neste item, abordarei de forma mais explícita aquilo que é o nosso assunto todo o tempo. Neste momento, que é quase uma pausa para respirar, abordo o tema de um ângulo mais objetivo e descritivo, com vistas a situar o leitor que com pouca familiaridade com máscaras e fornecer-lhe alguns pontos de apoio. A razão por não tê-lo colocado no início do capítulo é que considero que seu conteúdo pode ser mais bem compreendido após os assuntos anteriores, pelo menos no que tange à minha forma de construir o assunto e seus decorrentes recortes.

Máscaras existem desde a aurora dos tempos. Com funções diversas, dentro de rituais de caça, religião, festas, cura, folguedo. Estabelecendo comunicações entre mundos distintos, deslocando pensamentos, assustando, transgredindo, quebrando convenções,

ênfatizando aspectos inesperados, desvelando processos ocultos ao cobrir elementos explícitos.

Ao pensarmos na palavra, a imagem que chega à maioria das pessoas é a das máscaras como objetos faciais, muitas vezes destacadas no fundo branco de um espaço de museu, em suspenso, no tempo, no espaço. Separadas de seu próprio chão, carne e sangue, são como espíritos sem descanso.

As evocações se sucedem quase de imediato. As suas figuras nos impressionam, mais ou menos vivamente, provocando reações internas físicas de mudança de sentimento, de respiração, de lembranças, de estado. Outros por ela se apaixonam quando a vêem em alguém, sendo corporificada, absurda na sua impossibilidade de ser tão real; rindo do certo e do errado, do possível e do impossível; mesclando e adensando saídas e bordas entre corpos, sensações e pessoas, porta-vozes e rainhas do grotesco. Aí começo meu percurso de conceituação desta palavra que, antes de mais nada, opera e desliza com a vida.

Segundo Alain Gauvreau: *“Le masque est un objet surajouté au corps et plus précisément conçu pour s’adapter au visage. Il s’accompagne le plus souvent d’un déguisement complet.”*⁹³ O seu uso, especialmente em sociedades tradicionais, é muitas vezes restrito, ora regido por leis religiosas ora por costumes relativos à transmissão do saber sobre elas, seja este saber concernente à sua fabricação, seja concernente ao seu uso. Este uso pode ser ditado pela religião ou pelos costumes, ficando então condicionado aos espaços, ocasiões e períodos dos rituais. Também ocorre nas festas, quando pode também estar sob as regras da própria festa, esta podendo ser mais ou menos flexível, a depender da aceitação do evento como mais ou menos comercial ou apresentável. Encontram-se máscaras articuladas a ritos funerários, ritos de passagem de uma estação para outra, ou a eventos nos quais elas já aparecem. Segundo ainda Gauvreau, a sua aparição está ligada à música, ao canto e à palavra que as sustenta na sua dança ou performance. Os tipos de uso coletivo de máscara variam assim de acordo com variadas condições.

⁹³ GAUVREAU, 1980, 9. «A máscara é um objeto sobreposto ao corpo e mais precisamente concebido para se adaptar ao rosto. Ela se acompanha frequentemente de uma complementação de figurino completa.»

Em toda a literatura sobre máscaras, principalmente dentro do contexto de uma cultura ou comunidade, é sempre enfatizada a necessidade de existir um público para que a sua existência faça sentido, se complete. Para todas as etnias e comunidades nas quais existiu ou existe ainda, a máscara parece fazer parte de um papel social maior, que inclui a passagem de mensagens profundas da comunidade a ela atribuídas. É também consensual que as máscaras demandam e dão ao sujeito que as porta uma potência maior, elas exigem dele um desdobramento, seja para amedrontar, para se dissimular ou para passar uma lição, por exemplo. Ela concretiza e articula diversas ordens de significação do vivido, como por exemplo, junções entre os reinos animal, vegetal e mineral, funcionando como um lugar de encruzilhadas simbólicas e de adensamento de significações coletivas para a comunidade que ela representa ao existir.

As máscaras e seus complementos podem ser feitos de diversos materiais. Ouro, turquesa, ferro, bronze, barro, pedra, couro, madeira. Folhas e fibras vegetais, carapaças de tartaruga, linhas, bordados, pinturas, papel machê entre outros, são elementos encontrados, tanto no objeto mais ou menos identificado como máscara como nos seus complementos, importantes na composição do todo.

Em termos de representação, há diversas ordens de coisas que, a depender da cultura e sociedade, buscam ser simbolizadas. Enquanto encontraremos na sociedade contemporânea máscaras de borracha imitando os rostos de políticos, podemos encontrar, entre os *Dogons*, tribo da África, máscaras montadas de formas completamente diversas, tomando grande parte do corpo, com características altamente abstratas que, segundo Simone GRUNER, “*ne cherche pas `a représenter le réel, il ne décrit pas les émotions particulières, il ne recherche pas le pittoresque, il ne raconte pas une histoire.*”⁹⁴(1979, 12) **Ou seja, há máscaras que buscam expressar sensações, estados e totalidades vivenciais que de uma civilização para outra não são sequer imaginadas**⁹⁵. Máscaras que, por suas

⁹⁴ “*Não busca representar o real, não descreve emoções particulares, não busca o pitoresco, nem conta uma história.*”

⁹⁵ Claro. São as sensibilidades de cada cultura. Na cultura japonesa, por exemplo, há uma história super-popular que se intitula: *O homem que fazia as árvores florirem*. Esta temática, sendo lá tão popular e tão especialmente

comunidades, não são pensadas fora de seu conjunto maior, como o corpo para determinadas tribos tem relação com a floresta e não com a concretude física individual. Talvez elas representem as energias primordiais, impessoais. Segundo a autora citada acima, seria pela dança e ritmos coletivos que elas conseguiriam alcançar tanta força para dar conta de comunicar as sensações sem palavras como é o caso da relação de alguns povos com a natureza.⁹⁶ Há máscaras de beleza estonteante e que poderiam ser consideradas abstratas⁹⁷, como são as dos esquimós, ou as máscaras mortuárias dos índios brasileiros. Suas operações de pensamento corporal aparecem na sua confecção. Rostos deslocados dentro de rostos, traços e mesmo adendos a braços, compõem uma singularidade que perturba o olhar e o corpo de quem vê ao tempo em que revela, na intimidade dessa perturbação, um tipo de pensamento sobre si enquanto comunidade que talvez seja impossível de ser apreendido de outra maneira.



Máscara esquimó do Alaska. Madeira pintada. Sem indicação de fotógrafo.⁹⁸

delicada, diz bem das diferenças e encantos que podem florescer em cada civilização e serem representados por... máscaras, por exemplo.

⁹⁶ Idem, 98.

⁹⁷ Cada vez mais eu me pergunto: até onde vai a abstração? Onde “termina” ou começa algo assim? Daí o uso do “poderiam ser”.

⁹⁸ GRUNER, 1979, s.p.

Ao vermos uma máscara dessas, não há como não pensarmos: as máscaras são “extratos de corporeidade” reorganizados para o “ver”, em cujas operações materiais o próprio corpo pode se achar, se perder ou se reconhecer. São artefatos de pensamento corporal colocados *fora* para serem repensados *dentro*, sem necessariamente haver a interferência da racionalidade.



Máscara indígena pendurada em exposição na Mostra Brasil + 500, Ibirapuera, Oca, 2000.⁹⁹

Em alguns países, a máscara vai estar relacionada a peças e a narrativas míticas da cultura e unidades nacionais, como é o caso de Java, por exemplo, onde as máscaras e as marionetes estão inseridas nos repertórios de epopéias hindus misturadas à história local. Nestes casos, podemos dizer que ela cumpre esta função de ponte entre dois mundos, de passagem e ligação, tão cara a Bakhtin. Em outras, como nas do Tibete, elas representam divindades; e, no seu jogo, cada movimento e gesto corresponde a uma significação já

⁹⁹ A ver: catálogo - ARTES INDÍGENAS - Mostra do Redescobrimento /Brasil 500 é mais -São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000. e de ARTE POPULAR - Mostra do Redescobrimento /Brasil 500 é mais -São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

estabelecida pela tradição. Sem contar com as festividades relacionadas a colheitas e outros atos agrários, à caça com acompanhamento de tambores, bem como à evocação da chuva, entre tantas outras.¹⁰⁰ Na antiguidade, as festas de Dionísio, as Bacanais e saturnais eram acompanhadas por máscaras. E na Idade Média na Europa havia as festas dos Doidos, das Rainhas por um dia, festas de Reis e a da Terça Gorda, ou carnaval.¹⁰¹ Sem falar nas Atelanas, e na tradição da Commedia dell'Arte, tão cara à Europa, e tão importante para o teatro de máscaras contemporâneo ocidental.

Quanto a nós, enquanto baianos, temos, como já foi levantado no início desse capítulo, as nossas “máscaras” populares. Elas são encontradas nas manifestações populares das localidades já referidas, por ocasião das festas diversas da tradição. Continuam a ser inventadas e a se multiplicarem na contemporaneidade, pois nada impede um popular baiano, no ano de 2004, de confeccionar sua “careta” e com ela sair em Cairu, um dia antes da festa de N. S. do Rosário; ou de um cidadão de Mucugê fazer o mesmo e se acoplar ao Macutunzezé, folguedo inventado há alguns anos por uma pessoa ainda viva, seu Aloísio Paraguassu, natural de Mucugê. O que os diferencia é a liberdade que sua comunidade lhes dá de brincar, participar. Participação incentivada por todos.

Apesar de não parecer à primeira vista, as máscaras criadas na nossa pesquisa foram inspiradas nas tradições locais de máscaras. Principalmente em algumas das suas características “de fundo”, por assim dizer. Apesar de não terem a princípio uma semelhança física imediata com as máscaras das manifestações - foram tomadas as suas ações e estados motivantes. Como no caso da Lagartixa, que nasce do medo das crianças de Saubara, assim como da performance assustadora de seus bandos de *caretas*; o Vento - que nasce do percurso rítmico de um pandeiro sobre o corpo do ator - e a Feiticeira - que nasceu dos movimentos vistos e imaginados de todas as nossas benzedeadas, parteiras, mães de santo e congêneres. Essas histórias carregam ações cênicas e estados, eles também inspiradores. Isso gera nos atores estados muito semelhantes aos vistos na rua, por ocasião das chegadas dos coletivos de caretas.

¹⁰⁰ África, América do Norte.

¹⁰¹ GRUNER, 1979, pgs. 18 e 35, entre outros autores.

Uma outra característica forte em comum com as máscaras populares é a liberdade e o clima de brincadeira com que criamos as nossas máscaras e improvisações dentro do experimento e nas apresentações, dentro e fora das coxias; em consonância com a liberdade dos *performers* populares e das suas comunidades; também seguimos a nossa tradição baiana, ao tratarmos sempre com cuidado e com muito trabalho as estruturas sonoras que as acompanharam, fosse no palco, nos ensaios e treinos ou na rua; por fim, a aparência física de algumas delas, já citadas, guarda o traço do sobrenatural ou apavorante, especialmente as fantásticas. O uso do corpo e a forma de treinar os atores neste uso e neste *imaginar* para criar conjuntos atuantes também segue a idéia de corpo coletivo, receptivo e articulado, sem o qual nenhuma festa na Bahia poderia ocorrer.

Nossa forma de uso e de engajamento corporais nas festas é francamente diferente da forma individualizada do europeu, por exemplo; e foi cultivada através dos exercícios, marcações de cena e mesmo escolhas estéticas feitas em diversos momentos para nossas mostras e andadas.

O uso de materiais como folhas de bananeira ou máscaras faciais estranhas ou encobertas por panos também evoca outras criaturas que se vêem nas manifestações. No nosso caso, estas semelhanças foram surgindo em parte por causa da praticidade - as folhas de bananeira foram as da minha casa - as palhas Riomar tinha em casa e a máscara do Vento e da Lagartixa foram feitas em função e com a participação dos atores. Mas o imaginário deles de qualquer forma é baiano. As máscaras de seres humanos, no entanto, são influenciadas pela tradição da *Commedia dell'arte* e pelos estudos e treinos feitos com este tipo de máscara, inicialmente gentilmente cedidos por Bião. Nas manifestações populares mascaradas baianas não há a ocorrência de caretas ou máscaras que guardem muito das feições humanas, nos moldes de uma máscara da *Commedia*, por exemplo. São elas seres estranhos, monstruosos, fantásticos.

Quanto ao que chamamos de fantástico aqui, especificamente em relação às máscaras de *criaturas fantásticas*, esta nomeação, à falta de melhor palavra, qualifica tanto

as “criaturas” mascaradas vistas nas manifestações populares baianas quanto os personagens criados pelo meu grupo de pesquisa e suas correspondentes máscaras. São espetaculares, antropomorfas, animais e sobrenaturais, muitas vezes a um só tempo. A cultura baiana, contemporânea e referida em bibliografias, tanto quanto me foi dado conhecer no que tange a máscaras - não criou nenhuma máscara “de gente”. A vertente é sempre de seres com corpos deformados (como o Mandú, por exemplo) as “Caretas” de Saubara, Acupe, Praia do Forte e os demônios de Mucugê; com suas estruturas corporais enormes, feitas em pano e em papelão; das carrancas com bocas, chifres e olhos nos lugares mais diversos, com seus corpos cobertos de lama e folhas; ou mesmo no uso de máscaras carnavalescas atuais, de borracha, que são imagens monstruosas. Estas últimas, contemporâneas, se encaixam bem no imaginário já criado das localidades onde já ocorrem manifestações de máscaras. Ou seja: diante do que é criado pelos *performers*, as máscaras de material sintético não destoam esteticamente.

Quanto às máscaras de tipos humanos baianos, inspiradas plasticamente na *Commedia dell’arte*, foram também inspiradas nas lembranças de infância, visuais e de escolha dos atores. Percebemos que elas correspondiam muitas vezes a pessoas que assistiram e vivem nas localidades baianas visitadas, conforme se pode ver nas fotos das viagens; criamos máscaras de crianças, especificamente daquelas que correm atrás e também das caretas dessas localidades. E relacionamos umas com as outras, como ocorre nas ruas, em que o mágico e o cotidiano dialogam e se nutrem mutuamente.

O **som** é crucial para a máscara, ao que tudo indica, nas tradições em que elas ainda sobrevivem, e se reveste de caráter especial quando se trata da Bahia. Território reconhecidamente de excelência em termos de criação musical, não há a presença de máscaras populares nas ocasiões em que aparecem sem estarem acompanhadas, no mínimo, por algum tipo de ritmo, como é o caso de Nilo Peçanha e Cairu. Ou no carnaval, em que a música é permanente e variável, mas a presença das máscaras muito mais rarefeitas, devido à proibição oficial de uso.

O papel do som na atividade de portar uma máscara organiza o conjunto, a sua

respiração, define as pausas e ritmos, tanto dos cantos quanto dos corpos. Os silêncios e as pausas são ocasião para que os conjuntos se retomem ou comecem novas ações, por exemplo, e isso não é diferente no teatro. No caso do teatro, as sonoridades, além de acompanharem um personagem, podem ter sido inspiradas nele e também organizar a cena toda, como fizeram na nossa pesquisa.

O ouvido joga um papel fundamental neste contexto. Quando falamos *ouvido*, queremos nos referir à “escuta”, bem definida por Alfred Tomatis no seu livro “L’oreille et la voix”. Nesta obra ele fundamenta, com dados neurológicos e vivenciais, a larguíssima influência que tem o ouvido, especialmente o ouvido interno, na organização corporal a partir dos sons. Tanto em termos de postura e equilíbrio quanto em termos do reconhecimento dos tipos de sons e das articulações com o controle dos batimentos cardíacos, imagens e lembranças. Se considerarmos este dado dentro da cultura baiana, veremos a importância dos sons e ritmos tradicionais na constituição do corpo baiano, especialmente o do *performer* e o do ator. Nas manifestações culturais e mesmo nas formas de dança e divertimento mais usuais, o sujeito baiano recebe e organiza constantemente seu corpo a partir dessas comandas auditivas e corporais. Para o ator que busca conhecer-se para utilizar seu próprio material, em articulação com o material absorvido do outro por imitação e repetição, o reconhecimento e trabalho corporal aliado à questão do som e da dança é uma necessidade; nesse caso, muitas das ações desenvolvidas foram a partir dos sons e músicas baianas. E isso é um traço comum subjacente ao processo de criação de máscaras. O ritmo corporal definido pelos sons e músicas tradicionais, o ritmo da voz definido pelo corpo da máscara e definindo este corpo individual e coletivo, numa troca que não tem fim. Diz Sara Lopes, e vale a pena a longa citação:

É pela vocalidade poética que os signos se tornam coisas. Porque as palavras não são as coisas; são representações convencionadas, abstrações. **A coisa da palavra falada são as formas dos sons.** Então, a vocalidade poética questiona os signos e os repete até as coisas fazerem sentido. Por isso ela não tem um fim em si mesma. Nela, o revestimento constituído por um texto se rompe e, pelas aberturas, um outro discurso é proposto. Um discurso que, de maneira específica, marcada e diferente a cada tempo e lugar, transgride os esquemas discursivos comuns: nas vibrações de uma voz se desenrola um fio que liga, às palavras, os sinais vindos da experiência. O que permanece, como força referencial, põe em destaque o contato entre os sujeitos corporalmente presentes: o que tem a voz e o que a recebe. Os valores que a vocalidade poética torna relevantes fundamentam-se sobre as

qualidades da voz, sobre a técnica vocal do ator ou cantor, tanto ou mais que sobre o conteúdo da mensagem.¹⁰²

Lopes coloca a própria fala com a sua dimensão de *coisa sonora*. O sentido que o som tem e dá, **mais abaixo** do pensamento das palavras como significado. O sentido que ele traz de *ser corpo*, imediato e base das palavras. As palavras também podendo então pertencer a este universo dos sons e com ele compartilhar encaminhamentos dentro das cenas, dos pulsos, do corpo de cada um e de todos. Poder escutar mais abaixo das palavras os seus sons deu à nossa pesquisa um caminho importante para organizar a cena e os personagens, para entender a presença sonora baiana em nós e em nossa criação.

Então; considerando as manifestações estudadas, vivenciadas e assistidas, conservamos delas no trabalho esta possibilidade de modo de uso do corpo de figuras e conjuntos de aparências fantásticas, monstruosas; o uso de elementos do cotidiano das festividades no figurino e nos movimentos; o tipo de energia e de ação vista e sentida nas aparições públicas; o uso do aterrorizamento como uma das formas de ação cênica; o uso do corpo, do som e do coletivo nas criações de exercícios e cenas. Considero que conservamos, mais do que os traços externos, a topografia do rio que corre dentro de nós.

6.1. Máscaras no Teatro

Neste trabalho, interessa-nos pensar na máscara usada no teatro, e mais especialmente, nas máscaras faciais¹⁰³, criadas a partir das manifestações culturais baianas e do cotidiano e histórias da sua gente dentro desse trabalho. A ênfase desta tese é o treinamento e a criação de máscaras e de corpos a partir das vivências dos atores locais. Interessa discutir nesta parte o que estaremos chamando de máscara, o que descobrimos sobre elas do mestrado até aqui.

Não é possível dizer de uma só vez o que esta palavra significa. Nascida, como

¹⁰² LOPES, 2004, 11. Negrito meu.

¹⁰³ Apesar de terem elementos fora da face que as constituem, como é o caso da Feiticeira e do Vento.

nasce, sempre de um coletivo que de alguma forma a determina e que ela representa, a máscara é sempre *vária*, apesar de condensada em um objeto ou conjunto plasticamente confeccionado. No entanto, ela é a ponta de um iceberg, a bacia, a água e a lua; o gesto corporificado de condensar tudo em um só lugar; a sabedoria de, não tendo o poder de possuir algo, inventar este algo, seja um objeto, movimento, música, história ou desejo. A máscara nasce de um desejo de transcendência, de transposição de limites e ao mesmo tempo de renúncia a uma concretude imediata. Sua poética se concretiza no deslocamento que ela simboliza e constrói dentro dessa *falta*, desse desejo nunca concretizado e por isso mesmo alcançado na cena. Ela mesma sendo, paradoxalmente, uma prova material desta transcendência, em potência ou em ato.

A máscara é também e principalmente aqui, a ação do corpo de quem a porta. Ator, *performer* popular, criança. E este corpo nunca é um só, mesmo quando vemos apenas uma pessoa. Porque ele é também a ponta de uma conjunção entre o que o motivou dentro de sua cultura, sua ação física e o outro que o assiste e com ele divide no mínimo a respiração e os ritmos do momento. Logo, a máscara é uma resultante em rede, em tempos e espaços simultâneos e não simultâneos, de uma conjunção entre um corpo coletivo e cultural, um corpo íntimo, e um terceiro conjunto, o da platéia, que a vê e pela qual também é constituída. E isso vale para as máscaras teatrais e populares também.

Na literatura estudada, ela cumpre inúmeras funções, a depender da época, do lugar e do uso. Há teatros tradicionais que usam máscaras, como é o caso do teatro da Opera de Bali. São considerados, pelos que os executam, mais do que uma performance “teatral”. Pois suas peças sempre implicam em dança e música também. Segundo Erhard Stiefel, nas tradições orientais, a máscara e o seu jogo estão muito mais dentro de uma categoria de dança do que de teatro como nós o compreendemos¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Em conversa comigo, março de 2004, Paris, na Cartoucherie. Erhard disse que nas tradições, aquele que utiliza a máscara “dança” com ela. É considerado dançarino. Na verdade, o termo teatro é utilizado pelos europeus - franceses, italianos, alemães, ingleses, belgas - para designar algo que, para aqueles que fazem, tem outra significação.

6.1.1.O jogo da máscara

Após algum tempo de treinamento, entrar no trabalho da máscara é entrar numa constelação de estados físicos e imagens que já lhe colocam num ponto de atenção e consciência específico. Seja para agir cenicamente, seja para manter o personagem e o corpo extra-cotidiano. Este trabalho é o jogo teatral. Esta expressão, muito utilizada por Jacques Lecoq, se refere ao jogo do ator com a máscara. Nos treinamentos ocidentais aos quais tive acesso, há máscaras chamadas neutras, larvárias e expressivas. Cada tipo desses cumpre uma função de exercitamento de determinadas competências físicas e imaginativas para o ator. A máscara coloca para o ator uma série de condicionantes que inicialmente podem ser sentidas como restrições físicas. Estas condicionantes, no caso da colocação facial são, resumidamente falando, da ordem de peso, rigidez, calor, dificuldade de visão e de falar. Há máscaras javanesas, por exemplo, que são sustentadas com os dentes: estas máscaras são leves. Outras grandes máscaras dessa tradição, chamadas *Kolan*, do Rei e da Rainha, interditam praticamente todo o movimento. Já a máscara do Arlequim, da *Commedia dell'arte*, permite cabriolas e cambalhotas¹⁰⁵. Há máscaras inteiras com a mandíbula articulada, como algumas máscaras japonesas. Há máscaras inteiras que não falam e que o coro fala ou canta por elas. Algum tipo de restrição e limite vai ocorrer também com nossas *cabeçorras*, chamadas também de *caretas*, presentes nas festas de Cairú e de Saubara. Nestas, a proporção do olho, boca e nariz escapa totalmente à medida corporal do seu portador. Tudo isso vai colocando o ator dentro de uma “forma”, de uma moldura corporal que o ancora, permitindo-lhe rearticular seu corpo cotidiano de forma não automatizada, após algum tempo de experimentação e sofrimentos.

A essas particularidades são acrescentadas, num treinamento de máscaras como os que eu tive acesso, as demandas de olhar com precisão e foco para o colega, o público ou para qualquer outra coisa; olhar com toda a cabeça ou com o nariz; conscientizar e segmentar as diversas partes do corpo propostas a partir de diversas ordens de exercício, com vistas a conscientizar o corpo e torná-lo um instrumento atento de trabalho; mobilizar o corpo todo para receber diversas ordens de estímulos (ruídos, cheiros, imagens), no intuito de ativar

¹⁰⁵ (Ver: Gauvreau, 13)

partes do corpo que a visualização da máscara indique ou compor, a partir desses estímulos, seqüências e motivações cênicas para ações.

A recepção aos estímulos é condição prévia para o uso da máscara. Esta recepção pode começar com a alteração da respiração comum pela respiração que uma máscara lhe induz, por exemplo. E o ator deve estar pronto a se deixar influenciar, sem preconceitos, pelas sugestões aportadas a partir da visualização ou da respiração proposta a partir de uma máscara. Cada tipo de estímulo vai provocar uma ação mais ou menos consciente, a depender de como cada sentido é estruturado e se relaciona com os outros sentidos dentro do ator. De qualquer modo, o ator tem que gerenciar isso pensando no olhar do público, no corpo aumentado, na frontalidade. O personagem, especialmente o oriundo de uma máscara, é uma rota metafórica, mas ao mesmo tempo intensamente física, de caminho do ator.

A máscara é de certa forma para o corpo do ator o que são as marionetes para o ator que as sustenta. Os estímulos da mão do ator fazem o corpo do boneco se mover, mas estas mãos ou corpo são determinados pelo que ocorre com o boneco, pelo que ele já sugeriu desde antes. Os estímulos da face da máscara evocam no ator músculos, lembranças e emoções que, por sua vez, evocam movimentos, respirações e coerências no seu corpo e na sua construção.

O que interessa é aquilo que se revela no corpo do ator e que, depois de iniciado, vem a dar num personagem que pode portar uma máscara, da qual aquele corpo, por exemplo, é a expressão. Ou ao inverso, com uma máscara já testada e aprovada, um ator vir e colocar um corpo “novo” também possível, para aquela máscara. É nos seus movimentos em cena que ela se atualiza, se concretiza. Há pontos importantes dentro desse processo. A seguir, trataremos alguns dos principais: o movimento do ator com máscara, as pausas, os *estados* (ou tipos de consciência requeridos na cena pelo uso da máscara e pela prática do ator) e o papel do improviso no treinamento com máscaras.

Um “re-condicionamento”, estimulado a partir da visão de si com a máscara¹⁰⁶, ou a partir do olhar do público e do diretor/ orientador e, no caso do treinamento, das imagens que aquele que dirige faz chegar ao ator, através da sua forma de orientar, dentro de uma situação cênica dada, constitui o exercício do “jogo” teatral mascarado.

6.1.2. A face, o movimento, os limites, o outro, as pausas, o espaço

O “jogo” teatral mascarado consiste num condicionamento corporal especial, detonado a partir da sensação de si com a máscara a partir do olhar externo (do público e do diretor/ orientador) e das imagens que esta circunstância traz para o ator¹⁰⁷. Os movimentos feitos inicialmente não são muito conscientes. Os movimentos vão, à medida que o ator avança no treinamento com elas, sejam neutras ou expressivas, sendo incorporados e apreendidos, numa memória não racional, a partir de uma resultante cênica rápida e eficaz, seja para “derrubar” o ator, seja para levá-lo mais adiante. O papel do movimento ampliado e não realista, neste tipo de teatro, tem o caráter de necessidade. A combinação face-movimento parece ser essencial para a percepção de presença de vida, pois a atenção à face é sempre uma prioridade humana¹⁰⁸. Ao ocultar o rosto, a mudança desta referência, que é básica, desloca a atenção do espectador para o corpo, desvelando os pontos em que este está menos ativado ou consciente.

Máscaras parecem estar sempre trafegando entre os limites. O que é compreensível, já que elas condensam características de várias ordens e provocam, a partir dessa condensação, plástica em primeira instância, estímulos diversos para diversos sentidos;

¹⁰⁶ O uso do espelho, referido por Johnstone e usado pelo *Théâtre du Soleil*, é o exemplo mais radical - e talvez perigoso - deste tipo de estímulo.

¹⁰⁷ Para Jacques Lecoq os exercícios do ator não são os relaxamentos e outras técnicas, normalmente usadas no teatro. Para ele, o exercício básico do ator é o jogo teatral, principalmente na situação de improvisação, e que a máscara o fortalece. Já Ariane Mnouchkine é ainda mais radical. Para ela o exercício da máscara é a disciplina de base do treinamento do seu teatro. No entanto, na nossa terra, que não tem tradição de máscaras teatrais, considero indispensável os exercícios preliminares.

¹⁰⁸ Bebês com dias de nascidos reconhecem, entre diversas configurações de face apresentadas a eles, com olhos, bocas e nariz misturados, aquelas que representam estados emocionais humanos. Sabemos disso porque eles reagem fazendo a mesma expressão diante da figura do rosto. e não precisa ser um rosto de verdade, basta um desenho simples.

cinestésicos, auditivos e espaciais, tocando a imaginação de cada um e articulando todos num sonho comum a partir do visto. Uma sensação sentida pelo ator concentrado a partir da visualização de uma máscara pode repercutir nele através de uma expressão facial, que pode se transformar mais abaixo do corpo na criação de um movimento, ou num tom de voz, ou na lembrança de um perfume que por sua vez vai trazer uma pungência, que vai definir uma respiração, que pode definir uma fala, que por sua vez definiria uma forma de se movimentar...e assim por diante. **A máscara é um carrossel de passagens sensoriais entre as diversas instâncias de órgãos dos sentidos.**

O limite entre o material de couro e a pele, por exemplo; a imobilidade da máscara e a mobilidade do corpo; a exageração física, que pode procurar nos animais a agilidade requerida para a performance; ao se instaurar nas bordas entre um real e um imaginário, a máscara abre a associação - ainda que não explicitada - entre os sentidos físicos e a imaginação; com monstros, animais e formas animadas. O deslocamento visual que ela provoca cria também uma possibilidade de deslizamento entre mundos estéticos diversos.

Segundo vários teóricos e práticos do teatro de máscaras, a relação da máscara com o movimento do colo e do pescoço é básica para a criação da ilusão de veracidade na cena. “*Nós ‘lemos’ o corpo e, especialmente, a relação cabeça-colo, mas a vivenciamos como lendo a máscara*”.¹⁰⁹ Bião enfatizou a necessidade da máscara “*olhar com toda a cabeça*”¹¹⁰. Assim como este movimento, outros, tais como manter a máscara de frente ou de perfil para o público, são praticamente convenções de uso. Hottier¹¹¹, ao descrever seu trabalho com uma máscara de Pantaleão, afirma que só conseguiu a chave do personagem quando imaginou que ao nariz da máscara correspondia uma curvatura do corpo para a frente, criando assim um paralelo de proporções entre a máscara e o corpo. É como se as áreas de movimentação e os segmentos do corpo cotidiano “dessem lugar” a uma nova “cartografia”, ditada pela experiência do jogo mascarado.

¹⁰⁹ Johnstone, Aslan, González, Bião, Mnouckhine, entre muitos outros.

¹¹⁰ Várias vezes durante o primeiro semestre da turma da disciplina Técnicas de Corpo para a Cena IV, em 1997, o prof. Bião colocou que a máscara deve “olhar com toda a cabeça”. Isto condiz com a questão da ampliação e também com a noção colocada acima sobre as estruturas de face, pescoço e colo.

¹¹¹ Hottier, In: Aslan, 1985, pp.235-239.

O movimento do ator é determinado pela interação com o público. Esta interação é indispensável, tanto no caso da máscara neutra quanto no da expressiva, a reação deve incluir qualquer estímulo advindo do outro. A relação **olhar o outro - receber - agir** é constitutiva na criação do jogo mascarado. Na prática, o ator não se mantém em cena sem que esteja interagindo com o seu público e seus colegas. Especialmente tratando-se de improvisação.

As máscaras da *Commedia dell'Arte* são um grande exemplo desse princípio. Na máscara neutra¹¹² (que tem, entre outros objetivos, o de servir de transição para a máscara expressiva), as etapas de olhar – mover-se – olhar – agir - olhar - falar são muito claramente definidas; mais visíveis e simples do que nas expressivas, que utilizam estas mesmas diretrizes básicas. E, como no começo do trabalho, as etapas são mais lentas, percebemos a configuração estrutural subjacente da sua pedagogia¹¹³. A pausa que é pedida, no início de qualquer movimentação da máscara neutra determina um ritmo no movimento geral do exercício que colabora tanto no deslocamento do cotidiano dentro do movimento como na conscientização progressiva e não traumática de um “novo corpo de movimentos” a ser criado a partir dessas comandas.

De fato, a questão da pausa é crucial no jogo mascarado. A necessidade de “pausas”, via de regra mínimas, é consensual entre Bião, Lecoq, Venício, González e Mnouchkine¹¹⁴, ainda que venha a ser buscada de formas diversas por cada um. O movimento parece só poder ser percebido se contrastado no espaço com um tipo de imobilidade que a fixidez da máscara ajuda a fortalecer. Além desse contraste, o pausar cria uma noção de início e término de movimento. Cria a possibilidade de, antes de iniciar o movimento, desenhar o seu inverso para poder começar, ainda que seja minimamente, no corpo e na imaginação de quem vê. Como se para andar para frente fosse necessário andar para trás antes, para aumentar o efeito e a força de ir para frente. A pausa funciona assim como um demarcador de pontos no

¹¹² A máscara neutra é uma máscara facial inteira, criada por Jacques Lecoq em meados da década de 40. Esta máscara foi inspirada na chamada “máscara nobre”, de Dasté, que por sua vez foi inspirada nas máscaras do nô. Pretende ter uma expressão neutra. A máscara facial expressiva é toda a máscara cênica que tem uma expressão definida. Nesta qualificação estão incluídas as máscaras larvares de Lecoq e as meias-máscaras da *Commedia dell'Arte*.

¹¹³ Isso foi perceptível tanto nas orientações de máscara neutra assistidas de Bião, em 1998 quanto nas de Mário González, em 2003.

¹¹⁴ Também no grupo de teatro Moitará, de Venício e Érica.

desenho cênico de movimentos. Funciona também como um lugar onde tudo pode se encontrar e ser encontrado, mesmo que sejam micro-pausas: o ator pode se encontrar consigo e com sua respiração, o conjunto da cena pode se encontrar nos silêncios que antecedem novas ações, a trilha sonora e os ritmos podem se encontrar e partirem juntos em criação a partir dos nódulos de silêncio e ritmo que são as pausas. Estas podem se dar antes de uma fala, e marcarão sempre uma suspensão antes de um movimento, bem como uma suspensão no seu final. Seja esta célula grande ou pequena, imersa em outras maiores marcadas, por sua vez, em ritmos diversos mais combinados entre si.

O espaço cênico é, simultaneamente, o território e o substrato através do qual a ação teatral e o tempo da cena são construídos; este espaço, mesmo existindo fisicamente, se realiza de verdade no corpo do ator em ação. Yoshi Oida, ao falar sobre o palco, diz que em japonês palco e corpo tem a mesma raiz de ideograma. Ou seja, o palco é um corpo que só ocorre a partir do corpo do ator. Vamos encontrar em Jacques Lecoq a mesma idéia, quando ele realiza os exercícios de espaço em que um contrabalança o outro quando entra. Inclusive uma das bases do exercício do Coro de González¹¹⁵ é essa idéia.¹¹⁶ A ação teatral por sua vez se constitui no imaginário do ator e do público e este imaginário compartilhado é que vai constituir o verdadeiro espaço cênico. O espaço teatral então é algo que se constrói na relação com o corpo dos atores, seu ritmo, o espaço físico e o público, que tem seu ritmo também. Isto quando o ator consegue inscrever no espaço uma imagem do seu corpo que produza sentido(s). Para isso, parece necessário ter um estado específico, conseguido pelo descondicionamento do corpo cotidiano na relação que o ator estabeleceu com o que ele imagina ser com a máscara e através da reação do público.

O tempo se traduz cenicamente em espaço e vice-versa. Espaço latente de espera, quando o ator está na imobilidade; espaço corporal, quando o ator se movimenta. Espaço de criação de um corpo coletivo, a partir de ritmos coincidentes dentro de uma cena. Espaço de reafirmação cultural quando, a partir de harmonias, melodias e ritmos tradicionais, a cena toda se mexe e evolui, dentro das linhas sonoras propostas. Isso pode ser visto no Nö, por exemplo,

¹¹⁵ Coro: exercício de máscara neutra, feito dentro de um círculo, no qual os atores todos sempre se mexem em consonância com o movimento do protagonista.

¹¹⁶ Um exercício realizado dentro de dois círculos concêntricos, em que todos mexem a partir de cada um.

a partir dos tambores e vozes do coro e dos músicos. E pode ser visto nas cenas de palhaço também, assim como nos teatros de máscara tradicionais feitos nas ruas, porque tanto a sensação de tempo quanto a sensação de espaço são vividas no corpo. Bião, a partir de Gonzalez¹¹⁷, vai estabelecer a regra dos três segundos, a qual reza que o ator deve esperar três segundos após cada indicação ou estímulo dados pela direção. Mnouchkine, assim como George Bigot e Maurice Durozier, demandavam na sua orientação que o ator se movesse ou falasse por vez. “Fale e então mova-se, ou mova-se e então fale. Não os dois ao mesmo tempo.”¹¹⁸ Essas indicações também produzem pausa, ou dito de outro modo, um “lapso” espacializado no corpo do ator em cena. Giroux, citando Zeami, sobre “o espírito na qualidade de semente”, diz:

“Mover o espírito aos dez décimos, mover o corpo aos sete décimos”. Se o corpo se move aos sete décimos, os três décimos restantes constituem um intervalo sustentado pelo espírito que se torna, então, a semente que, por sua vez, fará nascer o efeito do movimento.¹¹⁹

Ainda segundo Zeami,¹²⁰ é no “*grau da não consciência, por uma atitude mental na qual vosso espírito se oculta de vós mesmos, que deveis operar a ligação entre o que precede e o que segue os intervalos da não interpretação.*”¹²¹

Vemos nessas citações a questão de uma espécie de “consciência concentrada”, que seria a condição para a fluidez do trabalho - e a noção da pausa, operando simultaneamente no espaço do corpo e da cena e relacionada ao estado.

Tudo conspira e é necessário para a formação dessa rede, pois este tecido vivo, que se compõe dos olhares, movimentos e pausas dentro de um estado específico é o

¹¹⁷ Gonzalez, ator latino-americano e um dos fundadores do Théâtre du Soleil, estudou com Lecoq e posteriormente, ao sair do Théâtre, continuou trabalhando com máscaras neutras e expressivas. Bião foi aluno deste ator e trabalhou com ele durante dois anos em Paris.

¹¹⁸ Frase sempre dita durante o treinamento ministrado por Maurice Durozier e George Bigot na Oficina de Salvador, na FGM, em 1985.

¹¹⁹ Giroux: 1991, p.120.

¹²⁰ A parte onde este termo aparece é aí. No entanto, esta ‘condição’ parece estar relacionada ao elemento de representação “do osso” (espírito) e ao estilo despojado, que se consegue após se haver automatizado os exercícios, conseguindo o ‘bem estar’. Este estilo de representação ocorreria, segundo Giroux, (...) “no nível do subconsciente” 1991, 125.

¹²¹ Giroux: 1991, 121.

jogo cênico da máscara. Enfim: essa confluência força o movimento do ator a se amplificar, recria ritmos, posturas e cadências inusitados, espetacularizando assim a ação¹²². Então, o que é esta ação espetacular, cênica? Esta é, a princípio, aquela ação que ocorre em cena, no espaço do teatro ou considerado como tal. Mas nem todas as ações aí realizadas parecem ser fortes o bastante para assim serem nomeadas. Mnouchkine, ao falar sobre a distinção entre a ação comum e aquela que ela buscava nos atores, respondeu¹²³: “*Uma ação só é uma ação (cênica) quando tem um estado extremo*”. Penso que, se tomarmos como baliza de conceituação a platéia, uma ação cênica é aquela que, durante sua realização, (e às vezes, depois) não permite àquele que a presencia tirar os olhos ou a atenção dela. Assim, ação cênica é aqui considerada como aquele gesto, movimento ou intenção, fisicamente visível, que, realizada pelo ator com estado extremo numa situação teatral, prende o olhar e a atenção daquele que a vê de maneira irresistível. Sobre a ação cênica, que Eugenio Barba vai chamar de “ação física”, ele diz algo parecido e bem objetivo: “*Uma verdadeira ‘ação’ produz uma mudança de tensão em todo o (...) corpo e conseqüentemente uma mudança na percepção do espectador.*”¹²⁴ Esta atenção concentrada, traduzida em termos de tónus corporal, que altera o estado do espectador provocando-lhe uma emoção é um dos objetivos do teatro. Sobre a emoção no teatro, diz Ariane: “*A emoção virá ela mesma por um encontro entre o signo justo e a recepção do espectador.*”¹²⁵ A emoção não se programa e, segundo a diretora, não é meio de trabalho ou de avaliação do ator. “*É a resultante de um encontro que tem lugar entre o ator e o espectador*”.¹²⁶ Vemos mais uma vez como a produção de um estado, e mesmo de uma emoção neste caso da ação cênica é sempre da ordem de um coletivo e não se define a não ser nesta imbricação.

6.2. O treinamento da máscara

Como é feito o treinamento de máscaras? Nos teatros tradicionais, por exemplo?
Qual a sua forma de transmissão, seus exercícios? O treinamento da máscara é feito, nos

¹²² Ainda que possa haver inspiração nos temas cotidianos, como é o caso da *Commedia dell’Arte*, estes não são tratados absolutamente de forma cotidiana.

¹²³ Oficina do Theatre du Soleil, Rio de Janeiro, junho de 1993.

¹²⁴ Barba, 1998, 30.

¹²⁵ Féral, 1995, p.14.

¹²⁶ Idem, idem.

teatros tradicionais, como o Nô e a Opera de Bali, por exemplo, desde a infância. A criança, inserida na comunidade artística, ou filha das famílias tradicionais do teatro, vai aprendendo no tempo os segredos e técnicas daquele teatro específico, por imitação. Algo como a Capoeira e as escolas de samba e Candomblés¹²⁷ no Brasil. O teatro profissional no Brasil não tem esta tradição. Ele é aprendido na sua maior parte nas escolas de teatro ou dentro de um ou outro grupo teatral que consiga sobreviver. Mas normalmente a entrada num grupo desses se dá quando você já é adulto.

Ou seja: se você não é nascido em uma das cidades de tradição de Caretas, ou numa família cujos membros pertençam a esta tradição, e mesmo sendo, muitas vezes você não tem a prática de usar uma careta. Tendo, você a usa nos moldes tradicionais: nas ocasiões festivas, há uma preparação, confecção de máscaras e a saída na rua, com um ensaio eventual, como se dá em Cairu, por exemplo, em que os caretas saem na noite anterior à madrugada do evento sem máscaras, tocando as enxadas. Ou seja: o treinamento continuado, com vistas a uma profissionalização, só de alguns anos para cá, e acredito, graças à difusão do Bahia Singular e Plural é que vem ocorrendo com alguns grupos, como é o caso do Zambiapunga, de Nilo Peçanha e Nego Fugido¹²⁸.

Ocorre também que, mesmo quando o sujeito tem uma prática popular, nem sempre ela é aproveitada no dia a dia do seu grupo ou da Escola de Teatro, por exemplo. E as disciplinas da Escola, tanto da UFBA quanto das particulares porventura existentes não enfatizam as práticas populares de maneira a inseri-las como linguagem teatral passível de inserção importante no currículo. Não as transcodificam, por assim dizer. Então, mesmo que estas disciplinas sejam oferecidas como optativas, são vistas como acessórias tanto pelos alunos como pelos professores, não havendo um trabalho - indispensável - de uso e recriação das virtudes dessas tradições no dia a dia do treinamento teatral. Nas montagens, isso já se apresenta diferentemente. Mas mesmo nestas o uso dessa cultura, desta fisicalidade baiana se dá muito espontaneisticamente, com o ator/ atriz utilizando, para

¹²⁷ Um tocador de atabaque, por exemplo, começa novinho, numa estrutura informal de aprendizagem, que inclui estar próximo aos mais velhos nos dias de festa e ir, aos poucos, tocando dentro das festas, dentro das aulas de dança afro-baianas, por exemplo.

¹²⁸ Ver os vídeos do Bahia Singular e Plural.

compor personagens, dos seus dotes pessoais, normalmente pouco transformados para a cena. O que quero dizer com isso é que uma competência como uma seqüência de Ogum, por exemplo, ela vai entrar na peça praticamente como ela foi ensinada na aula de dança ou no Terreiro. Não tive acesso, apesar de procurar, a muita pesquisa¹²⁹ sistemática acerca de como uma seqüência como esta, por exemplo, pode ser desdobrada, deformada, mixada ou transformada¹³⁰. O que nela tem pontes com os gestos cotidianos daquele baiano. O que nela pode ser diferente, usado em outros contextos ou mesmo o que naquela tradição alimenta, a partir dos seus estados e contextos míticos diversos, um treinamento ou uma cena baiana. Como os europeus fizeram com o palhaço, por exemplo. Uma tradição de circo, uma das poucas que lhes sobraram. Eles repensaram esta tradição, dando-lhes outras significações, outras vias, como fez Jacques Lecoq com a proposta da máscara do Clown. Este tipo de debruçar-se, de repensar-se me parece faltar aqui. Certamente pelo menos no que tange às máscaras.

Em suma: não temos tradição de máscaras teatrais, então não temos treinamento. No entanto, em vários lugares, há uma tradição de treinamento. Seja o treinamento já referido, iniciado desde a mais tenra idade, seja o treinamento acadêmico, como é o caso da França, mais especialmente Paris. Vou falar um pouco sobre estes treinamentos, aos quais tive acesso, e suas contribuições e diferenças.

Quatro foram os treinamentos aos quais tive acesso: o do Théâtre du Soleil, com Georges Bigot e Maurice Durozier, em 1985, e posteriormente com Ariane Mnouckine, em 1993. Um segundo treinamento, em mais três oportunidades, foi o treinamento com Bião, que foi aluno de González durante um ano, em Paris. Este treinamento ocorreu nas disciplinas de Técnicas para a Cena IV, em 1998, nos ensaios do Isto é bom, primeira versão, e por fim durante alguns dias, na Escola da Sitorne, por ocasião da montagem do

¹²⁹ Sendo necessariamente injusta com os ausentes, cito alguns; a Profa. Dra. Suzana Martins tem tese publicada sobre a dança de Iemanjá. A professora Rita Rodrigues, coordenadora de pesquisa da Escola de Dança da Funceb tem um acervo de vídeos, eventos e experiência prática consistente. Há muitos professores bons, como Edileusa, Joselito, Silvia, Rosângela, Isaura Oliveira (EUA), King, Armando Pekenó (França) Sandra (dissertação sobre Capoeira no PPGAC) entre muitos outros que, nas suas obras e aulas pensam e refletem sobre a linguagem da dança baiana e da sua fisicalidade. No entanto, resultados publicados sobre explorações nesta área infelizmente são escassos.

¹³⁰ Sei que há muitas pessoas, verdadeiros mestres, que conhecem estes códigos profundamente. Mas o material de pesquisa e seus resultados nestes termos eu também não tenho notícia deles.

espetáculo com máscaras da escola SITORNE. O terceiro treinamento foi com o Grupo Moitará com Venicio e Erica, atores do Rio de Janeiro que dirigem o grupo Moitará, no ECUM de 2002, em Belo Horizonte. O quarto foi o de Mário González, no *Conservatoire* de Paris, nos meses de novembro de 2003 e de janeiro/fevereiro de 2004. Todos tiveram oficinas, dois deles sendo encaminhados para montagens. Cada um desses treinamentos trouxe características importantes. Estas características podem ser cotejadas a partir da comparação dos quatro anexos denominados Diagrama de Trabalho e encontrados no final da tese, sobre as quatro respectivas oficinas. Nestes anexos, analiso os pontos relevantes das oficinas com maior duração e estruturadas em sistema de treinamento. Não analiso as montagens do *Isto é Bom de Bião* nem o seu estágio da Sitorne¹³¹.

Em comum, com todos eles, encontro o uso de sistemas de pausar entre uma ação e outra. Todos buscam conseguir o estado de atenção concentrada e relaxada. Os treinamentos de Bião e do Moitará são os únicos em que exercícios de segmentação são feitos, o que considero fundamental no caso brasileiro. São feitos também exercícios de escuta e estimulação para estímulos externos. No caso do Moitará, há exercícios de esquete físico e prontidão, bem como de uma pré-interpretação que considero também importantes para brasileiros. Nos outros dois, os mestres não parecem julgar necessário qualquer aquecimento físico ou trabalho de segmentação ou consciência corporal, apesar de saber que eles dão importância a isso. Apenas não trabalham com esquete nestas ocasiões. Acredito que no *Conservatoire* os alunos já possam vir de aulas como Dança ou canto, por exemplo, e estão com o corpo trabalhado. No *Théâtre du Soleil*, não havia nas oficinas estas preparações. Acredito, pelos relatos escritos sobre montagens, que esquentamentos físicos sejam utilizados no *Théâtre du Soleil* a depender das montagens a serem feitas. Todos trabalham com a constante indicação do olhar e focagem, da cabeça como acompanhando o foco. Quanto ao corpo, as sugestões são feitas metaforicamente, indiretamente também pelos quatro sistemas. As indicações de Ariane são talvez as mais precisas quando se trata da máscara expressiva, já que a neutra ela não trabalha. Mário

¹³¹ Na primeira montagem, houve uma cena de máscaras com poucos ensaios para sua realização. Na segunda montagem, não acompanhei. Na oficina da Sitorne, não acompanhei todos os dias, e as informações sobre máscaras obtidas nesta oficina não diferiram das obtidas na primeira disciplina, assistida no Mestrado e cotejada no Diagrama de Trabalho relativo a Bião.

também usa indicações indiretas, como por exemplo: *olhe, esta pessoa está lhe olhando: o que você tem a dizer a ela?* Coisas dessa ordem.

Na bibliografia de máscaras, não se acha um verbete sobre treinamento especificamente¹³². Vai se achar orientação mais sistemática sobre o jogo da máscara e exercícios em determinados e poucos escritos, muitos deles em Odete Aslan e em Lecoq. Outros autores, igualmente preciosos, fazem observações úteis sobre o dia a dia do treinamento e sobre o jogo da máscara. Através dessas observações pode-se visualizar o que é fundamental e o que não é para eles. Todavia, para alguém que nunca viu uma máscara ou participou de um treinamento, me parece extremamente difícil entender do que se escreve. É algo que um leigo terá imensa dificuldade de entender. De forma que a sistematização de algumas características me parece importante de ser retomada.

Tomando o já experimentado com minha própria vivência de dirigir este tipo de trabalho, posso dizer que os objetivos de concentração, estado de atenção relaxada, domínio de foco do olhar, cabeça e nariz, consciência do corpo segmentado e ampliado, pausa e recepção aos estímulos são proficiências indispensáveis ao ator de máscaras. Como tais devem ser buscadas através dos exercícios que possam trazer isso. Os exercícios que tiram o ator do corpo cotidiano, os que o fazem conscientizar-se e estranhar-se com método, como os que instituí de limpar o chão, diagonais de andar e corda são importantes também.

Logo, a criação do meu treinamento foi muito feita em cima da experiência com estes estágios, da minha própria como atriz e diretora e dos escritos teóricos sobre teatro, máscaras, exercícios e treinamento. Neste sentido, os teóricos mais úteis foram Jacques Lecoq, Odete Aslan, Yoshi Oida e Eugenio Barba. Aslan, na sua coletânea, levanta, através dos variados artigos, todas as especificidades do trabalho com máscaras a partir de reflexões de atores, diretores, escultores.

¹³² Quero dizer aqui que, em Paris, enfiada na biblioteca do Arsenal, departamento de artes cênicas da BNF, li todas as bibliografias nas línguas inglesa, francesa, espanhola e italiana sobre máscaras e treinamento, catalogadas no verbete de máscaras.

6.3. Os exercícios e a máscara

Os exercícios, ainda que não pareça, são os grandes responsáveis pelo desenvolvimento dessa pesquisa. Frutos das perguntas e necessidades não muito conscientes do trabalho, representam saídas, pensamentos e chaves para os diversos tipos de enigma que a prática colocou. Como diz Barba: *“os exercícios são como amuletos que o ator traz consigo, não para exibir, mas para extrair determinada qualidade de energia da qual lentamente se desenvolve um segundo sistema nervoso. Um exercício é feito de memória do corpo. Um exercício se torna memória e age através do corpo inteiro”*. (1998, 31) Um exercício, na sua combinação com outros, visa criar uma rede de apoios, de modos de uso do corpo articulados com estados físicos que permitam ao ator lançar mão facilmente de seus recursos de energia e de estado. E são estes caminhos, aqui percorridos e escolhidos, num tipo de construção particular, que pretendo tratar a seguir. São os exercícios, amuletos ou chaves que possibilitaram e ao mesmo tempo permitiram pela sua forma de ser a criação das máscaras e dos personagens nesta contingência tão especial. Eles são o treinamento, ao serem seqüenciados, discutidos e aprofundados.

Eles foram de vários tipos e sua descrição pode ser encontrada em diversos momentos da tese. Aqui trataremos da sistematização e reflexão que de algum modo pôde ser construída a partir da sua invenção, suas variações e resultados. Há exercícios diversos, mas as características deles vão estar sempre relacionadas com as qualidades abaixo listadas:

- Segmentação e globalização
- Consciência corporal modificada e/ ou ampliada
- Concentração e estados: de atenção, de força
- Estados ligados a sensações básicas: tristeza, alegria, raiva, medo, surpresa, urgência e outros
- Pontas e extremidades do corpo
- Chão, céu, ar e espacialidade corporal
- Noção de espaço em conjunto
- Estranhamento do corpo
- Escuta e visualização pelo corpo (estímulos)
- Pausar para: respirar/ estranhar a si; juntar-se aos outros; desenhar os movimentos/ recriar ritmos/ marcar movimentos
- Foco visual específico / olhos, nariz e cabeça.

- Força física e controle refinado dos movimentos
- Máscara neutra
- Máscara expressiva
- Improvisação

Corpos em fragmentos, corpos mais que inteiros: a seguir se pretende mapear, a partir de dois dos tipos fundamentais deste treinamento de máscaras, alguns princípios e estratégias gerais que perpassam os exercícios feitos. Através da análise dos dois primeiros tipos de exercícios básicos busco delinear as maneiras pelas quais várias destas categorias de uso do corpo se relacionam para criar um "corpo propício"¹³³ ao uso da máscara¹³⁴.

O primeiro conjunto engloba a gama de exercícios de consciência e segmentação¹³⁵ corporais. O segundo engloba os exercícios que tratam o corpo como uma totalidade¹³⁶. Ambos auxiliam na receptividade aos estímulos e em consequência na criação de um corpo poético cênico¹³⁷, objetivo último dos exercícios. O sequenciamento destes grupos de exercícios parece torná-los particularmente úteis ao treinamento da máscara. Seus caminhos ajudam a construir metáforas corporais, verdadeiros corpos metafóricos, sem os quais não podemos ter nem trabalhar as máscaras. Mas de que maneiras específicas isso pode ocorrer? Eis o que pretendo detalhar aqui, como forma de introduzir de maneira geral a questão dos exercícios e suas funções.

Observando esses exercícios, tomo, por exemplo, uma transcrição de pontos a serem enfatizados dentro de uma sequência comum de segmentação e conscientização corporal¹³⁸, orientada por mim:

¹³³ Corpo propício é corpo receptivo, concentrado. Significa um corpo trabalhado em termos de consciência das suas várias partes e correlações entre estas, com vistas a atingir um estado receptivo aos estímulos diversos do ambiente.

¹³⁴ Estamos tratando aqui da chamada máscara neutra e/ou expressiva.

¹³⁵ Segmentação aqui se refere a toda e qualquer demanda de um tipo de atenção ou ação sobre uma parte determinada do corpo, ou um conjunto limitado de partes. Um bom exemplo é o exercício de movimentar a cabeça em direções variadas e sistemáticas.

¹³⁶ Totalidade significa aqui implicar o corpo todo. Literalmente, ocorrendo no mais das vezes a partir da ordem verbal expressa de "usar o corpo todo", ou com "o corpo todo".

¹³⁷ Um corpo fantástico como o do diabo, por exemplo; ou um corpo que tome todo o palco ou se transforme num objeto.

¹³⁸ Estes exercícios foram propostos pelo grupo Moitará, do Rio de Janeiro, no ECUM 2002. Posteriormente aplicados a outros atores e modificados e analisados por mim quanto às razões de sua eficácia.

Orientador - "Ereto, energia no pé e no céu. Pense que há um fio no meio da sua cabeça que lhe conecta com o céu. Colocar os ísquios na mesma direção dos pés. Olhar com exatidão para um ponto. Sinta seus olhos."

Exercícios começam com a face. (poderiam começar também pela coluna ou pelos pés)

Orientador - "Puxar toda a face para um lado, depois para o outro; acima e abaixo, frente e trás. Depois o pescoço, com delicadeza."

Orientador - "Os olhos esticados, com os dedos segurando as pálpebras como pinças, delicadamente.

Experimentar em várias direções o olhar." Retomar sempre o chão / céu."

Orientador - "Pés em ligeira abertura para fora. Quadril, nem para trás nem para frente.

Sentir as articulações e os pés. Trabalhando esta consciência no quadril."

Orientador - (Pescoço) "Como um travesseiro, você encosta a cabeça, mas não deixa cair o pescoço. Cabeça deita no travesseiro, depois o pescoço faz a curva." (Ênfase em não usar outra parte.)

Orientador - Pescoço - "agora, vai pescoço todo, percebendo o movimento e não deixando despencar o pescoço nem a cabeça."

Orientador - "os olhos fazem diagonal, e o olho segue com o nariz a direção, quando se trabalha com a cabeça. Agora, plexo."

Orientador - "Para frente, para trás, lado, diagonal. Só plexo." (mostra)

Orientador - "Agora, ombros. Frente, trás, diagonais e laterais."

"Agora, mexendo nas articulações, rolando as articulações dos ombros para frente e trás e depois indo para o plexo, tronco, cintura, abdômen, quadril, articulações de joelho acompanhando".

A sessão transcorre com orientação contínua. Cada exercício desses vai sendo feito, mais de uma vez, a depender do que se observa de resultado nos atores e é observado e corrigido pelo orientador, quanto aos níveis de compreensão e mudança visíveis nos corpos, durante a sua execução. Busca-se uma mudança no tipo de atenção dada ao corpo e suas partes; também uma atenção a fatores como transferência de peso, correlação entre musculaturas e seus usos, formas de movimentar as articulações - lenta, delicada, em pequenos movimentos... num exercício de segmentação podem ser trabalhadas as extremidades do corpo, enfatizadas por Oida como fundamentais no treino do Nô. Nele também há a oportunidade de trabalhar a respiração e a pausa, bastando para isso acrescentarmos uma comanda de atenção quanto ao início e fim de cada movimento de respirar e contar um segundo antes e depois, por exemplo. Os focos de cabeça, nariz e olhos também são trabalhados neste exercício que, concentrando a atenção do ator para o corpo, o prepara para um exercício de máscara neutra ou expressiva, nos quais será necessário a consciência dos

pontos do corpo que estão reagindo diferente aos estímulos. Assim também os estímulos de som e de visão podem ser trabalhados numa seqüência simples como esta. E dentro desta gama, podem ser feitas inúmeras variações, inclusive combinando elementos do corpo e fazendo-os mexer de forma não usual. Quando o exercício de segmentação está realizado¹³⁹, introduz-se, muitas vezes durante a segmentação, a seguinte demanda de globalização:

Orientador - "Agora que vocês já experimentaram inclinar a cabeça para frente, vamos experimentar de novo. Só que agora é como se o *corpo todo* inclinasse a cabeça. O corpo não vai se mover, mas vai ter uma atenção à cabeça como se ele todo, desde os pés, se inclinasse com e na cabeça."

É importante dizer que qualquer seqüência de movimentos simples, como por exemplo desenrolar da coluna, ou sentar, ou andar, ou deslocar peso para os lados - bem como depois qualquer seqüência mais complexa de movimentos - como podem ser os de danças tradicionais - podem e devem ser usados em contextos diferentes dos seus usuais. Porque isso permite ao ator uma tomada de conhecimento e de posse do seu corpo neste movimento. Assim como se usou aqui o movimento de cabeça, pode-se, especialmente a partir de uma comanda de pensar o dedo mindinho, por exemplo, pender o corpo todo para este gesto pequeno. Com isso modifica-se toda a tonicidade do corpo, o que o torna mais visível para a platéia. Segundo Barba, cada mudança de fase de um exercício empenha o corpo todo. Dilatando, refinando, miniaturizando, estranhando as dinâmicas automáticas.

Considero que os exercícios iniciais de qualquer treinamento devem implicar de alguma forma em segmentar o corpo e introduzir um tipo diferente de concentração no ator, enfatizando a conscientização de diversas partes do corpo. Após eles, vem o exercício no qual as percepções se "juntam", por assim dizer. Os efeitos deste tipo de combinação de exercícios no uso de máscaras serão analisados. Para iniciar, abordarei a máscara e seus decorrentes pontos de intercessão com esses exercícios.

A máscara demanda uma consciência mais aguda das várias partes do corpo. Isso parece ocorrer devido ao fato da face verdadeira coberta, mais cedo ou mais tarde¹⁴⁰, ser

¹³⁹ Reconhecido pelo ator e pelo orientador como feito.

¹⁴⁰ Digo mais cedo ou mais tarde porque, apesar do ator saber racionalmente que a sua face está coberta, ele demora um pouco mais para compreender isso corporalmente.

percebida pelo ator e pela sua platéia (diretor/ público) como inoperante para a platéia, o que demanda a procura de outras formas de expressão através do corpo. Em paralelo, a visualização da máscara pelo ator, bem como as indicações de estimulação sensorial e metafórica que o diretor normalmente faz, parecem provocar várias categorias de estímulo no ator e nas suas ações e sensações. Isso combinado, e temos um ator *ativando várias partes do seu corpo*¹⁴¹ a partir, por exemplo, da *visualização*¹⁴² da máscara. **Seria como "sentir"** (num nível mais sensorial do que lógico) **quais as partes do corpo que "respondem" de alguma forma à máscara, objeto diante dos olhos deles.** Esta "resposta" se dá muitas vezes através de uma lembrança rápida de uma parte do corpo enquanto se está fitando a máscara. E também sentindo a própria "parte", que por sua vez pode eventualmente evocar ou ser evocada por algum tipo de imagem ou memória, tão fugidia neste estágio que não é fácil lembrar dela como imagem realmente. Muitas vezes o que o ator sente é apenas uma *pungência*, como um tipo de emoção ou sensação que ele não sabe nomear e não deve ainda; e a sensação corporal é tão fugaz que muitas vezes só a percebe quando o corpo se move, ou depois do exercício, ao pensar sobre ele. Isso é o que o ator precisa sentir para instalar um outro corpo no seu. Vemos que os exercícios devem propiciar este tipo de percepção. Vemos aí também que qualquer sugestão visando chamar a atenção aos estímulos circundantes e internos será útil ao treinamento de máscaras. Isso continua durante o exercício de máscara neutra, quando o orientador pode chamar a atenção do ator para o fato de ocorrer um ruído ou alguém ter se movido fora de hora. Na máscara expressiva, em improviso ou em ensaio, o orientador também chama a atenção do ator para os estímulos circundantes, podendo inclusive criar motivações para mudar ou fortalecer um estado no ator. Pode por exemplo chamar a atenção para alguém da platéia e sugerir uma ação ou um sentimento em relação ao que esta pessoa faz¹⁴³. O orientador sabe que sem este alimento o ator não consegue ir adiante. Se ele começa a perder as conexões com o público e os estímulos, deve ser ajudado a retomá-las.

¹⁴¹ Há relatos de atores (na oficina do doutorado) nos quais eles descrevem sensações estranhas, tais como tremores, ou grande prazer e fluidez no exercício.

¹⁴² A visualização não é a única decorrência de exercícios de segmentação. Por exemplo, pode-se pedir ao ator que "enxergue" com os quadris, e esta comanda muda a percepção e a forma de andar dele em cena.

¹⁴³ No estágio de terceiro ano em Paris, de uma certa feita, González chamou a atenção de um ator, Brian, que fazia um personagem que era o palhaço da Mc Donald's, o Ronald Macdonald, de um texto forte e crítico, para o fato de que eu estava rindo do que ele dizia. Ele disse: olhe como ela está rindo! Você vai permitir? O ator tinha um revólver, que atirava com ruído, e com o qual ele "atirava" na platéia. Isso serviu para que ele retomasse uma ira importante para o personagem naquele momento.

Vejamos em seguida um outro ponto importante: o olhar e seu foco. A necessidade de se saber em que foco se está mirando e estar atento às trocas de focos **reorganiza a consciência corporal**, já que no cotidiano não nos é requerido focar sempre algo, ou ter nossa atenção neste foco¹⁴⁴. Estas "ordens" ou "indicações", normalmente comandadas por uma direção, são *combinadas* aos exercícios de segmentação de outras partes do corpo e posteriormente de globalização corporal, direcionando o ator física e imaginariamente. E por que isso ajuda a ação com a máscara? Porque para sua ação é preciso “desconstruir” o corpo cotidiano e, ao mesmo tempo, permitir que outras estruturas físico-imagéticas sejam edificadas sucessivamente. Como a **coluna, a respiração e o olhar** são pontos capitais de organização corporal e espacial, suponho que eles possam funcionar como sentinelas avançadas de reconhecimento do "personagem cotidiano" do “eu” do ator, avisando-o quando ele "cai nele mesmo", por assim dizer. E a conscientização diferenciada desta estrutura coluna/respiração / olhar permite reconhecer outras possibilidades de "ser", ou esboços de personagens no corpo.

Assim, lanço aqui a idéia, não original, mas pouco explorada teoricamente, de que os exercícios de segmentação e foco em partes do corpo e do seu funcionamento - especialmente a coluna, a respiração e o foco do olhar - alternados com exercícios de globalização - ajudam a despertar, criar e organizar estruturas corporais imagéticas e musculares úteis para o exercício com máscaras e para o teatro em geral. Espera-se que este texto possa propor reflexões acerca de **como** estas correlações operam.

Um forte elemento encontrado em todos os treinamentos de máscaras que tive oportunidade de assistir ou participar é a ordem de reagir a todo e qualquer estímulo que apareça na situação de exercício. Esta demanda aparece sempre nas falas de todos os diretores, sob variadas formas. Quando chamam a atenção para coisas que ocorrem no ambiente ou quando remetem o ator com máscara a perceber a si mesmo e ao seu corpo - os diretores, via de regra, estão sempre alimentando o ator com estímulos para que ele possa se manter num estado *receptivo e presente*. Este estado nada mais é do que uma concentração e atenção especiais que lhe impedem de cair no fluxo cotidiano dos seus pensamentos normais e do seu

¹⁴⁴ Eventualmente, a cultura demanda que “desviemos” o olhar de algo. O que pode ser representado com uma máscara fazendo estes desvios com o corpo.

corpo normal, com os quais não é possível construir algo diferente, pois os seus condicionamentos corporais diários, fortemente instalados, impossibilitarão a instalação de uma outra construção corporal poética, por assim dizer. Porque a nossa matéria prima é sempre a mesma. São os mesmos músculos, cérebro, atenção, olhos, que estão sendo demandados. Como estes elementos vão ser combinados com imagens, são suas ligações que variam. Assim, é preciso liberar o corpo do seu modelo “normal” para construir um outro “arcabouço”, uma outra rede psicofísica; e nesta ancorar e construir outras coerências corporais cênicas. Daí a importância do treinamento físico organizado em torno dos estímulos sensíveis para o ator. E da segmentação e globalização também.

Para a máscara, especificamente, esta ênfase nos estímulos torna o corpo sensível e receptivo e aponta para duas vertentes especialmente importantes. A primeira delas é ao considerarmos, por exemplo, uma máscara facial já testada e funcional. Ela opera, visualmente, como um condensado de estímulos que farão o corpo¹⁴⁵ do ator reagir de uma forma ou outra corporalmente, através da construção de movimentos, seqüências e voz, posteriormente. Quanto mais o ator tiver experimentado estímulos¹⁴⁶ mais ele poderá perceber e receber sugestões desta máscara.

A segunda é que o trabalho corporal da máscara, ao anular a face, aumenta a demanda corporal, o que exige muito mais força (física e de estado) de um ator em cena. E a possibilidade de reagir a mais estímulos de forma diversa ajuda o ator a se manter vivo com máscara, porque o cerne do seu treinamento é reagir ao que aparece. Quanto mais aparecer, mais alimento o ator terá para seu trabalho. Só que para conseguir que os estímulos possam ser aproveitados, e que esse outro corpo se construa, é preciso assegurar-se que tanto o diretor quanto o ator não estejam presos aos seus próprios conjuntos de idéias e imagens pessoais. Os sinais externos deste estado “cotidiano” tanto em um quanto em outro variam desde a

¹⁴⁵ O ator começa a respirar de forma diferente; se ele estiver concentrado, vai perceber pequenos sinais e imagens, corporais, em pontos do corpo. É como se um corpo imaginário estivesse tomando forma e se manifestando em sensações corporais.

¹⁴⁶ Por estímulos aqui tudo pode ser considerado. Tanto os treinamentos em disciplinas corporais diversas, que lhe darão percepções mais ricas de si mesmo, quanto os estímulos de outra natureza, como cheiros, sons, e suas combinações.

desconcentração¹⁴⁷ até as preocupações manifestas com a própria atuação¹⁴⁸. Estas variações tiram a atenção, no caso do ator, dos outros tipos de consciência corporal que se deseja aperfeiçoar e o levam para estados incompatíveis com a concentração necessária ao trabalho, o que dificulta o seu progresso¹⁴⁹. Uma das maiores utilidades da máscara é justamente explicitar essa "quebra de concentração".

Ao que tudo indica, atores que têm um corpo "mais compacto" - pouco consciente e independente entre as suas partes - parecem ter mais dificuldades, por exemplo, com exercícios que trabalham o estado de máscara neutra. Tenho observado esta coincidência em vários momentos nos atores que apresentam estas características. Suponho que possa ser pelo fato da menor conscientização corporal criar "blocos" de identidade corporal que, por serem percebidos como unidades, diminuem as chances de estímulo vindos de partes diversas do corpo, bem como reduzem a possibilidade de percepção e mudança de posturas e movimentos corporais que impliquem em percepções internas e ajustes mais delicados.

Um outro tipo de trabalho encontrado de diversas formas nos vários orientadores é a preocupação com o espaço circundante e sua relação com o ator. O espaço do palco e da platéia tem que estar integrado, absorvido pelo ator, tem que estar "traduzido" por ele e nele. Exercícios de limpar o chão, do Nô, descritos por Oida, permitem que o ator, em situação não usual de posição e deslocamento corporal sinta suas articulações e as relacione com o próprio chão. Daí para pedir a este ator para se espalhar para o chão, ser chão, por exemplo, é um passo. E importante, pois isso muda o corpo do ator radicalmente. Ele passa a ser um ente plano muito distante do que se imagina. E passa a tomar conta de tudo neste espaço, que é o palco. Andar num chão sendo chão é diferente. E abre possibilidades infinitas para formas diversas como são as criaturas fantásticas, por exemplo. quem já foi chão, buraco, pode ser qualquer coisa. E o espaço se torna vivo. Sendo ele o ator, o ator também pode sê-lo. O que lhe confere um domínio sobre tudo que ocorre nele(s). Este domínio gera em níveis visuais aquilo que costumamos chamar de *presença*. A presença é uma qualidade visível no corpo do

¹⁴⁷ Ficar "desatento" ao que se pede, não respondendo ao pedido no trabalho.

¹⁴⁸ Entre outros pensamentos dispersivos, os piores são aqueles do tipo: "será que vou conseguir?" "será que estou bem?" e outros do tipo.

¹⁴⁹ Quanto ao diretor, se ele não puder se colocar no lugar deste ator e viver um pouco as surpresas e novidades de repetir um exercício, dificilmente poderá perceber a hora em que seu ator encontrou algo novo.

ator densamente concentrado e consciente de suas extremidades, da sua figura inteira e da posição no espaço em que está, bem como da sua platéia. Como se seu corpo fosse um terminal de energia detonado pela consciência reflexiva dos olhares que sobre ele pousam, entrelaçados com sua própria consciência requintada de si mesmo. A máscara neutra também trabalha este tipo de estado. No entanto, a ele se acrescenta a relação com os colegas, em termos de olhar e troca de ação cênica. Ela refina e restringe este corpo, enfatizando esta consciência do espaço coletivo a partir das prioridades de troca de olhar entre protagonista e antagonista, traduzidas por movimentos e pausas esquematizados e combinados em grupo.

Nesse tipo de trabalho é importante a "atitude" do *orientador*. Por exemplo, o orientador deve fazer com que cada passo que indique seja, entre outras coisas, considerado importante e contenha algo de inesperado ou novo pelo ator. Por que isso? Porque toda a proposta percebida pelo ator como usual ou repetida não vai receber dele uma atenção que o coloque no estado de concentração útil. É preciso evitar a todo custo a automatização dos exercícios pelo ator. Porque uma das coisas mais importantes é a ligação que o exercício deve fazer entre as surpresas da sensação e a tradução física disso. Se ele automatiza, o tônus muscular muda para um regime de economia que o tira do estado de concentração mais alto, e isso faz enfraquecer o corpo visível pela platéia. Isso significa, ao orientar, em descobrir a todo instante, dentro da própria comanda e da execução dos atores, o que está sendo novo para si e para o outro.

O orientador deve ser também alguém capaz de criar imagens para/ com o ator. Estas imagens não têm que estar diretamente relacionadas à criação de histórias ou emoções¹⁵⁰; podem ser evocativas ou figurativas de um estado corporal que se deseja que o ator alcance; podem dar indicativos para operar em uma outra poética corporal necessária ao trabalho. Trabalhar com sugestões inusitadas de reorganização corporal pode criar simultaneamente estados e consciência corporal úteis¹⁵¹. Este tipo de instrução, visando partituras corporais, além de explicitar às vezes melhor o que se deseja alcançar, introduz o

¹⁵⁰ Muitas vezes a evocação através de histórias ou sentimentos pessoais que evoquem emoções pode não funcionar no momento seguinte. Já o condicionamento corporal funciona.

¹⁵¹ Por exemplo; no caso do Diabo dentro desta pesquisa, a atriz trabalhava com o dedilhamento dos seus braços antes de começar a dançar com a outra personagem. Ao ver aquilo, perguntei-lhe o que eram; para ela, eram ventosas que ela ativava para poder continuar a ação. Este é um corpo extraordinário.

exercício do imaginário, mas não o ancora na experiência pessoal cotidiana do ator. Ou seja; as palavras do orientador, aos poucos, são associadas, junto com o ritmo, o tom e sua sequência, a cadeias de *movimentos - pensantes*. As palavras vão se corporificando, tornando-se "carne" e abrindo o caminho para que outros estímulos (visuais e imagéticos) o façam também. As palavras inauguram também condicionamentos inconscientes no corpo do ator e diretor e parecem criar um corpo transicional entre os dois. Corpo aqui entendido como as mudanças que podem começar a ocorrer quando um estímulo auditivo (sugestão, ordem) entra no campo dos dois, ator e diretor. Entendendo-se aqui a voz como um poderoso indutor de intenções corporais.

Aliás, a forma como um diretor fala ao seu ator, as imagens e metáforas que usa na instrução, o tom e a animação que deve compartilhar com aquele são cruciais. Criam uma via poética que escapa, esta também, da voz e linguagem cotidiana. Gaston Bachelard diz:

Avec la poésie, l'imagination se place dans la marge où précisément la fonction de l'irréel vient séduire ou inquiéter - toujours réveiller - l'être endormi dans ses automatismes. Le plus insidieux des automatismes, l'automatisme du langage ne fonctionne plus quand on est entré dans le domaine de la sublimation pure.»¹⁵²

Torna-se claro também que a instrução, esta também deve fugir de uma forma usual. Mesmo sendo rotineira na sua forma, o instruir, o falar ao ator tem uma forma encantatória, de organização diversa do usual, para que ele a reconheça e atenda nas situações de treino. É como a “voz do dono”, numa comparação chula. E mais: do dono numa linguagem que é cúmplice de uma poesia cênica criada a dois, naquele dado instante. É uma espécie de partitura sonora que inicialmente é percebida como fala e depois entra numa frequência que não atrapalha mais o ator em cena, por exemplo, dentro do exercício. E como qualquer exercício começa sendo orientado e passado pela voz do diretor... Esta é uma condição fundamental. Assim, mais além de uma poética formada por versos, a instrução vocal tem que ser poética no sentido de vir do corpo do orientador, de ter nos sons sua base, de

¹⁵² “Com a poesia, a imaginação se coloca na linha onde precisamente a função do irreal vem seduzir ou inquietar – sempre revelar – o ser adormecido nos seus automatismos. O mais insidioso dos automatismos, o automatismo da linguagem não funciona mais quando entramos no domínio da sublimação pura.” Bachelard, 2001, 17.

fazer emergir metáforas não apenas do raciocínio, mas principalmente do prazer do risco e do abismo que o orientador experimenta ao falar ao seu ator. Este um dos seus gozos.

Voltando aos exercícios físicos, o trabalho de exercícios, se bem orientado e alcançado pelo ator, consegue duas coisas muito importantes: desloca a atenção do ator para uma **outra** corporeidade, formada por imagens, ritmos e palavras; em decorrência afasta a sua atenção das idéias que sua "máscara" pessoal produz todo o tempo. Está implícita aqui a hipótese que o corpo produz idéias¹⁵³ e que as idéias produzem (ou reproduzem) corpos. Por exemplo: há um exercício¹⁵⁴ no qual se amarra às diferentes partes do corpo (cintura, joelho, tórax) uma tira de velcro com um "olho" colado nela. E se pede ao ator para que ande e "enxergue" o mundo com este olho. Este exercício promove mudanças da perspectiva corporal, criando visualizações diferentes, movimentos e prioridades corporais diversas e combinadas, ainda que momentâneas. Um outro pedido, mais avançado, é por exemplo, quando um ator vê ou diz / mima ver algo, uma flor; pede-se então a ele que mostre, com seu corpo, olhos, pausa, que nos faça "ver" a flor. Que ele possa "ver" como ela é, cores, etc. Não para imitar, mas para nos fazer ver, no seu corpo, a sua reação a esta flor. O que se quer ver é o ator reagindo a esta flor, por inteiro. E não uma flor propriamente dita. Ele fará isso com seu corpo¹⁵⁵.

Assim, reitero: as idéias ou 159ns podem produzir corpos no sentido de um tipo de construção física momentânea mas consistente e que, de acordo com o que cada um tenha de consciência corporal, pode ser realizada e mudada, já que a consciência de si é algo recriado a todo o tempo, incessantemente; a consciência na verdade consiste em infinitos pontos de percepção de si mesmos, pulsos imperceptíveis que, à custa de serem contínuos, criam a ilusão¹⁵⁶ de uma consciência una¹⁵⁷. Mas ela não é assim. E é por não ser assim que, ao se

¹⁵³ Idéias podem significar aqui imagens, ações, e até mesmo raciocínios, com toda a sua coorte de imagens sub-reptícias, puxando por sua vez os condicionamentos corporais, sensoriais...

¹⁵⁴ Apreendido com o grupo Moitará, na sua oficina de máscaras, no ECUM de 2002.

¹⁵⁵ Já tive oportunidade de assistir a demandas deste tipo vindas de vários orientadores. Eu inclusive já pude orientar atores que conseguiram produzir este tipo de efeito.

¹⁵⁶ Ilusão que perceptivamente é mais forte. O cérebro tende a unificar as suas percepções. A este respeito ver Arnheim.

¹⁵⁷ Antonio Damásio, no seu livro "O mistério da consciência" descreve e mostra como nossa percepção de unicidade deve-se a vários sistemas diversos de vários tipos de consciência (sensoriais, enteroceptivos, corticais)

inserir uma nova vertente de atenção para o que se passa dentro e fora do corpo, está se criando na verdade um outro "eu", uma outra consciência de si. E as esquinas pelas quais novas vertentes de atenção podem ser descortinadas parecem ter relação com esses dois tipos de exercício. A consciência, moldando-se em "outra", utiliza as mesmas estruturas físicas (músculos, cérebro, etc) do sujeito, mas cria outras "coerências" físicas pessoais.

O que é então a máscara se pensarmos, por exemplo, na máscara facial? Antes de tudo, uma *oportunidade de congregação de estímulos de diversas ordens, incitando diversos sistemas neurológicos e corporais*. Evocados, no mais das vezes numa primeira instância pelo impacto visual do "rosto" da máscara; sua expressão, suas cores e volumes; e por tudo que o orientador já disse sobre ela, muitas vezes mostrando ou induzindo reações. E por fim, aglutinando uma série de instruções sobre o que ver, como respirar, o que fazer corporalmente.

No momento em que o ator já domina os exercícios de segmentação corporal, podem entrar por esta porta todos os exercícios, desde que a globalização também já tenha sido dominada (feita, no mais das vezes, entre uma segmentação e outra) ao meu ver bastante útil: esta é a ordem de pegar, olhar, enfim reagir a qualquer coisa *com todo o corpo*. Semelhante a olhar com toda a cabeça, ou a olhar com o nariz. Assim que estabeleço uma segmentação de uma estrutura corporal, busco ampliar o âmbito de reação corporal e da concentração, deslocando-as do normal para uma globalização. Mas este corpo globalizado não é um corpo "pobre". Porque ele foi muito detalhado antes.

Por que esse exercício é tão interessante? Em primeiro lugar, pela relativa facilidade em segui-lo. E em segundo porque implicar todo o corpo amplia a ação visível e facilita a concentração. Usar o corpo todo é normalmente mais fácil do que segmentá-lo. Os bebês nascem com reflexos gerais e depois segmentam suas reações. Este tipo de estrutura tem assim uma raiz antiga e esquecida na vida cotidiana, já que o princípio de economizar o movimento é o que comanda o dia a dia. De forma que esta tendência pode estar esquecida, mas não parece apagada totalmente¹⁵⁸. Tem-se então a dupla vantagem da rápida resposta do

que, agindo simultaneamente são percebidos por nossa "consciência" - esta percepção em segundo grau de nós mesmos - como uma unidade.

¹⁵⁸ Talvez devido ao seu valor de sobrevivência frente a situações que demandem reação rápida e generalizada.

corpo (o que evita pensamentos lógicos) aliada a uma conscientização extra-cotidiana, mas digamos assim, "familiar". Dentro do bojo desta imagem corporal, percepções úteis podem ser (e geralmente são) introduzidas. Por exemplo, ao mover todo o corpo, prestar atenção à coluna é uma inserção de segmentação útil que, por ser também ligada ao trabalho de globalização corporal, ajuda a não perder totalmente o contato e o controle sobre sua própria figura e desenho espacial. Poderíamos dizer que a coluna é a segmentação mais "global", ou uma das estruturas corporais que ligam naturalmente uma percepção global a uma segmentada.¹⁵⁹

Esse tipo de exercício é útil também se desejamos evocar animais¹⁶⁰. Pois estes parecem ser mais facilmente "trazidos" *se o corpo inteiro estiver implicado*, e rapidamente. Eis um paradoxo que funciona; precisamos que o ator se conscientize de forma diferente da usual quanto a si mesmo *para livrar-se de si* e, ao mesmo tempo, precisamos que ele "se pegue de surpresa" para poder ter êxito na representação de certos movimentos e ações. Duas consciências em harmonia dentro de um só corpo, uma não podendo trabalhar sem a outra. Os "animais" e figuras não humanas parecem surgir melhor onde há uma grande implicação postural, facilmente reconhecível pelo próprio corpo e passível de ser facilmente *reapresentada* sob a "forma" não humana. Ou seja; uma possibilidade de reversão e concentração mais rápidas, se o corpo todo está implicado. Também útil para estas estruturas são os exercícios de espacialidade já citados.

A tendência a gestos rápidos e grandes também fica facilitada quando a demanda é de reagir totalmente. Posteriormente, pode-se trabalhar a concentração da energia dispendida nos grandes movimentos no sentido de adensá-la, como fazem muitas manifestações tradicionais de dança e teatro¹⁶¹. Naturalmente, é preciso trabalhar com a força física e a resistência, para os personagens que exigem grandes esforços.

¹⁵⁹ “Uma verdadeira ‘ação’ produz uma mudança de tensão em todo o meu corpo e conseqüentemente uma mudança na percepção do espectador. Em outras palavras, tem origem no tronco, na espinha dorsal.” Barba, 2001, 30.

¹⁶⁰ A respeito da relação entre animais e máscaras ver; Dario Fo e Jean-Marie Pradier.

¹⁶¹ Manifestações como o Flamenco, o Katha kali, e várias tradições de máscaras.

Enfim, tanto na máscara neutra quanto na expressiva¹⁶² trata-se da criação de um outro corpo; a partir de estímulos sensoriais internos e externos, físicos e imaginários; estes estímulos são combinações entre a voz, a atitude e as intenções do diretor e as sensações e disposição do ator, inicialmente diante do tipo de máscara, esta enquanto um "evocador concentrado". Este evocador chama por/ cria um corpo com outro registro de concentração, ação e consciência. Com ênfases no controle do foco visual e respiratório, e imediatamente após ou em simultaneidade, com atenção para os estímulos diversos. É um sistema que se alimenta a si mesmo, e recebe alimentação de fora para produzir o que Mnouchkine vai chamar de músculos da imaginação¹⁶³.

No caso do treinamento da máscara neutra, a ênfase é no domínio das comandas de foco de olhar, reação ao outro e aos estímulos em geral e no estado de concentração decorrente destas exigências. À máscara expressiva acresce-se o estímulo imaginário que o personagem ou o objeto máscara trazem. Isso se traduzindo numa tarefa suplementar, numa camada a mais para introduzir, por exemplo, uma curva no virar de uma cabeça para olhar algo ou alguém. Seu contexto preferencial são as improvisações. Estas são lagos de estímulos articulados. Venham estes das narrativas, dos sentidos visuais e auditivos e tácteis ou da relação entre os atores entre si e com a platéia. Uma improvisação vai fornecendo um sentido para a criação. Ao mesmo tempo fornece a dose de surpresa necessária para o corpo.

Em suma, os princípios subjacentes aos exercícios aqui discutidos podem auxiliar o trabalho do ator com a máscara nos sentidos já discutidos acima; de pontuação e "chamamento" de determinados pontos "cardeais" do corpo na composição de um mapa de representação imaginária em vários aspectos não cotidianos. E que assim como este corpo "novo" é alimentado por estímulos externos, ele também é capaz de perceber de forma diferente e nova outros estímulos, retro-alimentando o processo de "estar em cena" de forma convincente. O ir e vir entre a percepção segmentada e global parece criar uma dinâmica propiciadora a encontrar estados e imagens facilitadores do trabalho do ator em máscara expressiva, seja essa uma criação ou já criada. E neste bojo podem ser agrupadas

¹⁶² Mesmo na máscara neutra, o corpo tem que estar com um nível de percepção de si diferente, amplo e calmo.

¹⁶³ Em palestra no ECUM, em março de 2002, ela se referiu aos músculos da imaginação como aqueles que os atores devem desenvolver.

as demais proficiências citadas no início deste sub-item e nele discutidas. Quanto à improvisação, será detalhada no terceiro capítulo.

7. O meu gesto não me pertence: o individual e o coletivo da cultura e sua relação com as máscaras e o ator baianos



D. Edith (Riomar) na andada, na beira do S. Francisco, cumprimentando passante. Agosto, 2003, Juazeiro.
Foto: Andréa Viana.

O sujeito da pesquisa é o ator, o seu corpo em pulsação e entrega. Mas passa pelo sujeito da cultura. Porque o objeto a ser estudado, o que aqui se propôs e se realizou foi a criação de máscaras e treinamento que respondessem ou representassem um corpo ou tipo baiano. Ou melhor, que pudessem ser reconhecidos como tais por seus criadores e por sua platéia preferencial de baianos de diversas localidades. E ambos partem do mesmo lugar, do mesmo corpo. Isso não é uma novidade. A cultura se representa e existe a partir e no sujeito. Este sujeito que é, a um só tempo, individual e coletivo. Se eu crio um gesto, ou um personagem, uma história, este é um gesto meu. *Mas a razão do meu gesto não me pertence*¹⁶⁴. É ligada ao contexto em que ele pôde nascer. E este contexto, pelo menos enquanto a idéia de um país, ou de um território, como é o caso aqui, é uma comunidade

¹⁶⁴ Isabelle Launay, ao falar sobre o gesto e a dança. St. Denis, em sala de aula.

mais ou menos imaginada.

“(…) toute nation, même la plus petite, ne peut être qu’une communauté politique imaginée : ses membres se sentent unis même s’ils ne se connaissent pas les uns les autres, car dans l’esprit de chacun existe l’image de leur communion.»¹⁶⁵

É uma comunidade imaginada, mas não irreal. E daí a importância do que se engendra em termos imaginários para dar conta da identidade e alteridade, seja do indivíduo, seja do sujeito social, esta outra abstração tão importante.

Toda vez que alguém aprende ou expressa algo, uma técnica de corpo, a partir de um modo de falar, movimentar-se ou pensar, não é apenas isso que ele está fazendo. Ele também é um alguém social que está fortalecendo os seus laços com a comunidade. E revificando os laços *da* comunidade. Estes gestos que alguém imita, neste mesmo núcleo já há a criação individual que, neste mesmo corpo, poderá ser eventualmente percebida por outrem como já fazendo parte da cultura daquele grupo.

Ao seguir o exemplo daqueles que você admira ou teme, numa imitação prestigiosa (Marcel Mauss), você está se inserindo e afirmando uma identidade sua nesta comunidade, com seus pares, com seu grupo de valor. E também está trazendo e reafirmando este mesmo grupo para ele mesmo.

O sujeito não se pertence totalmente e não é continente a si mesmo e ao que representa, enquanto indivíduo único, como gostaria, como aprendemos do que herdamos da modernidade e de sua idéia de corpo. A sua malha perceptiva, os seus julgamentos de valor, as formas de ver e viver o mundo estarão na exata articulação com a tessitura de aprendizagens, consequências, vivências positivas ou negativas e aprendizagens não conscientes realizadas. Dentro dessas aprendizagens não conscientes estão normalmente algumas das cadeias que nos interessam. Estas podem ir desde a maneira de andar, sorrir, até a forma de responder a perguntas ou mesmo de pensar.

¹⁶⁵ *Toda nação, mesmo a menor delas, não é mais do que uma comunidade política imaginada: seus membros se sentem unidos mesmo se eles não se conhecem uns aos outros, pois no espírito de cada um existe a imagem dessa comunhão.” GRAU: 2003, 286.*

E, no caso específico da baianidade, acresce-se o elemento de combinação que ultrapassa a estética, mas também as espacialidades e os períodos. Ou seja, tanto na baianidade como no fazer teatral é lícita a combinação de símbolos, imagens, tempos e coisas que se articularão dentro de uma lógica de imagem e poética, recortada pelo desejo do ator e por sua inserção enquanto sujeito cultural. O carnaval e suas fantasias, enredos e recriações são um exemplo dessa nossa capacidade. Você presenciar no carnaval um baiano, que parece um Buda, mas se fantasia de árabe, não abrindo mão do seu histórico de Candomblé e ao mesmo tempo entoando o hino do Bonfim, é um exemplo síntese.

“A cena (sobre um gigante do extinto bloco carnavalesco Mercadores de Bagdá) ilustra a facilidade com que os personagens do Carnaval de Salvador misturam e recompõem os ícones do maravilhoso, brincando com os tempos e lugares, ou seja, administrando esteticamente a temporalidade e a espacialidade.” Moura, 2001, 306.

E esse processamento do brincar carnavalesco pode ser comparado também ao processo de articulação de muitas características de criação de um personagem nesse nosso trabalho. Ao ator cabe, neste caso, repensar sua cultura com o seu corpo mesmo, numa recriação que tem esses traços “metodológicos”.

Mais além de um pensamento racional, o ator deve ser capaz de pensar corporalmente a si e à sua cultura e utilizar este pensamento para criar corporalmente. Para isso ele deve conhecer seus sistemas de recepção. Seus sistemas pessoais e de como esta recepção está articulada com aquelas características que ele tem, mas que muita gente da sua terra também tem. Então o ator tem algumas particularidades enquanto sujeito, lócus e objeto de pesquisa. Ele deseja conhecer outras coerências corporais para criar outros que não ele com o seu corpo. Faz isso por um desejo, através de uma aprendizagem corporal, com um fim explícito de ser assistido, olhado e reconhecido eventualmente como alguém capaz de fazê-lo e eventualmente pago para isso.

A questão da recepção na cultura também é assim. Quando a criança aprende algo, isso significa que ela estava aberta, receptiva a este exemplo ou aprendizagem. E também que esta aprendizagem é a resultante em termos de sentido do que ela percebeu da situação.

Assim também é com o ator adulto. O que ele percebe é função do que ele aceita que passe pra dentro de si. E o que ele constrói com isso também é resultante do que ele tem como quadro de referência do que ele é ou pensa que é. A diferença é a possibilidade de refletir sobre isso. Seja com o pensamento, seja expressando-se espetacularmente.

Um gesto sempre vai significar algo, mesmo que este algo não se traduza verbalmente; e esta significação pode estar construída no tempo de repetições e interações que ele teve dentro da sua comunidade; quando o gesto vai ser utilizado ou recriado, traz de alguma forma estes traços.

Segundo a antropóloga Andrée Grau, se a tradição de uma cultura estrutura as atividades de dança (ou as artes marciais ou do corpo) de uma forma mais ou menos presente na vida cotidiana da comunidade; sendo estas atividades presenças constantes no período de vida dos sujeitos, a apreensão e a sedimentação destes conjuntos de gestos e simbolizações vai ser usada em recriação de maneira possivelmente diferente de uma civilização na qual práticas corporais não sejam corriqueiras.

Essa afirmação significa muito em termos de diferenças de treinamento teatral e entre nós e os não brasileiros. Significa mais ainda quando se trata de criar um tipo de manifestação ou espetáculo que não pertence à tradição usual desse espaço. E este é o caso aqui. O local da criação é o ator profissional, o tema somos nós, o que não temos é uma tradição de máscaras teatrais baianas. No nosso caso, mais além de conseguir realizar, é preciso compreender como se chegou para continuar se fazendo o caminho.

Como pudemos nos recriar? Como utilizamos nosso próprio material íntimo, enraizado nas lembranças, nos músculos, nas histórias? De que maneira estes elementos diversos se combinaram para produzir uma coerência chamada personagem? Há algo de baianidade comum entre eles? Que algo seria esse?

A respeito da recriação através do tempo, diz, sobre a Opera Chinesa, Chang-Pe-Chin: *“Such beautiful movements were created gradually after many stages of hard work*

and they gradually became the satisfactory imaginative symbols of real life actions.” E mais; “The only essence is to abandon the real image and to retain the spirit, emphasizing it solely in abstract figuration.”¹⁶⁶(1969,14)

Um gesto que nasce de observações e confirmações dentro do tempo é de uma estrutura diferente de outro aprendido ontem, que não tenha ligações com o que o indivíduo viveu em sua vida. Principalmente porque a forma como o aprendizado se dá em cada caso é diferente.

No caso da Opera Chinesa, os atores foram trabalhando com seus gestos cotidianos, tanto das suas danças quanto da vida normal e destilando-os, na direção de condensar algum caminho abstrato que mantivesse o mínimo. Esse me parece também um caminho dentro dessa pesquisa, guardadas as devidas proporções. E este caminho não se choca com o caminho de combinações e interfaces. Porque temos tradições corporais, mais ou menos conscientizadas, das quais lançamos mão, neste trabalho, para criar personagens com máscaras. Como diz Graziela Rodrigues, sobre o bailarino-pesquisador-intérprete, “*As travas do corpo do intérprete vão sendo liberadas com a ajuda da personagem. Na personagem estão representados vários aspectos da pesquisa de campo e o seu estofado está associado aos conteúdos já conhecidos do bailarino-pesquisador intérprete*”¹⁶⁷. Ou seja; o personagem é, em si, a resultante e ao mesmo tempo a chave para compreensão do processo de criação do ator.

Nesse processo de criação de um personagem que depois recebe uma máscara temos, funcionando simultaneamente, a alternativa de colar, interfaciar, combinar, associar, enfatizar ou amaciar determinadas características; ao mesmo tempo, como uma espécie de reiteração, como se fossem camadas de papel de arroz sendo pacientemente colocadas, junto com laca, no rosto de uma boneca, temos os gestos e movimentos oriundos da tradição, entrando nesse primeiro funcionamento mas guardando muito do segundo

¹⁶⁶ “Cada um dos maravilhosos movimentos foram criados gradualmente após várias etapas de trabalho duro e eles gradualmente se tornaram símbolos imaginativos satisfatórios das ações da vida real.” E: “A única essência é abandonar a imagem real e reter o espírito, enfatizando-o numa figuração abstrata.”

¹⁶⁷ RODRIGUES, 1997, 149.

também. E a máscara, este instrumento de criação de uma corporeidade específica, traz um aporte de uso corporal e metodológico que introduz variáveis diversas, mas compatíveis, neste universo plural de procedimentos de criação. São modalidades de seleção, criação, funcionamento; ocorrendo simultaneamente, e não excludentes. Adiante detalharei de que maneira vejo a máscara agindo nestes dois contextos (tradição pessoal e uso do corpo de outras referências).

Especialmente nas máscaras do Vento, do Boi, da Lagartixa e da Feiticeira, e lembrando do nosso pensamento sobre o lento acumular dos anos na Ópera Chinesa, lançamos mão de nossas tradições corporais espetaculares; no que tange ao tipo de ação, à intensidade de energia requerida por elas e ao uso fundamental do som e da música. A utilização da máscara, no meu modo de entender, entra num processo de criação de personagens como um acelerador de densidade e de visualização. Pois nas demandas do seu treinamento ela desloca, radicaliza, enfim, acelera a rota de limpar o trabalho de gestos feitos “normalmente” para gestos em que a *força*, a *amplitude* e a *finalização* se tornam indispensáveis para sua visualização e escuta. Com isso torna menos “cotidianos” os movimentos e seqüências, tanto corporais como vocais. Ela poupa tempo de trabalho neste sentido, ajuda o diretor a enxergar com mais clareza o erro.

Força e amplitude são conceitos fáceis de entender; um diz respeito à quantidade de energia física posta na ação; o outro diz respeito à possibilidade de alongamento e de consciência de movimentos opostos em cada gesto; mas o que significa “finalizar” aqui?

Significa a princípio “limpar”. O vocábulo vem da área de artes plásticas, onde o limpar e finalizar significa dar um tratamento final, refinado, aos traços e cores de um desenho ou figura. E depende muito do trabalho da direção, mas não só. Porque finalizar significa delinear, o que implica em definir um desenho. O que tirar, o que colocar, onde enfatizar, onde acelerar, onde ficar mais lento. E tudo isso visando um ideal estético de resultado que normalmente está bem delineado na cabeça do diretor quanto ao que não deve ser feito. Algo que poderíamos chamar de “belo”, mesmo que esse conceito não seja relacionado ao belo harmonioso da idéia clássica de beleza. Neste caso, penso que a

“beleza”, ou o que achamos *belo*, é basicamente um compósito de idéias corporais ou visualmente acordadas por várias pessoas durante um certo tempo. No caso de manifestações ditas tradicionais, durante um tempo razoável. E estes gestos, modos, vão se modificando no corpo mesmo da manifestação e sendo reorganizados e mudando em consonância com o já existente. Assim as manifestações se perpetuam e ao mesmo tempo se modificam. Para isso bastando que haja pessoas com vontade de brincar, de dançar, de mudar, de improvisar a partir de um corpo e um código comuns e aos quais elas têm acesso por a ele pertencerem. Isso é reconhecível por um estado comum de satisfação, quando então as pessoas murmuram ou assentam com a cabeça, aprovando algo, seja ao ver um artista de rua, seja ao ver um ator em cena. O que tirar e o que colocar? Uma criação como esta se completa quando o público gosta e se reconhece aí, realizando, através da expressão de uma alegria ou emoção, o quanto o que viu o atingiu. E isso vale para qualquer expressão popular. Seja a passagem de um bloco com uma coreografia no carnaval, para uma festa de tradição ou para uma cena criada por um grupo teatral. É da ordem da aprendizagem e é feita no âmbito do indivíduo, também.

7.1. O processo de aproveitar o que há de tradição no ator

Normalmente, quando o sujeito predispõe-se a aprender algo, a primeira coisa que faz é tentar associar o que será aprendido a uma forma próxima já existente dentro do seu corpo¹⁶⁸. Neste processo sempre vai se aproveitar¹⁶⁹ algo que é próximo ou parecido com o que o aprendiz tinha anteriormente, sempre vai haver aí uma tradução/ traição - no sentido em que coisas se perdem, mudam... e vai haver por fim uma escolha, uma seleção; esta, feita no treinamento, no ensaio, em si mesmo e sob o olhar de uma direção. E é este substrato que vai ser trabalhado para o palco. E depois, quando a isso se agregar a máscara, esta vai trazer para os gestos exigências ligadas à precisão do foco visual, do movimento do corpo todo implicado num gesto, no constante olhar o público e o companheiro, e nas pausas e intervalos que esta dinâmica cria, também para o texto e para o pulso da peça. O

¹⁶⁸ Todas as teorias psicológicas do desenvolvimento que estudei nestes vinte anos centram as bases do aprendizado nesta premissa, grosso modo.

¹⁶⁹ Quem aproveita? O ator, o diretor.

que implica em uma nova *camada* de trabalho corporal a ser articulada com a camada anterior, no caso a de imitação, reflexão corporal e seleção. No caso de um ator que imita alguém na rua que o interessa, isso vai funcionar assim. Mais uma vez se enfatiza a importância do corpo receptivo. Os diversos respiradouros pelos quais vão entrar o estímulo, a informação. Então a recriação também se dá de forma diferente, me parece, se os gestos utilizados como base de trabalho são gestos que pertencem a sua infância, cultura, ou se são gestos “novos”, de um treinamento ao qual a princípio você não é afeito. Como pode ser o caso de práticas que você aprende depois de adulto, e que não são originadas de práticas corporais familiares a suas tradições culturais. No caso da recriação, que implica em mais do que aprender, ao se emitir uma seqüência de movimentos, por exemplo, já articulados com lembranças, formas de falar e reagir, uma boa forma de poder enxergar o que efetivamente está sendo utilizado é introduzir um fator de estranhamento dentro do movimento conhecido. Este fator de estranhamento pode ser introduzido de várias formas e todas as tradições e grupos teatrais têm suas formas de provocá-lo.

No nosso caso, o treinamento com máscara é um fator de estranhamento, pois introduz suas comandas corporais específicas. **E, diferentemente de outras práticas corporais, esse treinamento pode ser “sobreposto” a corpos e estruturas complexas de movimento porque as comandas da máscara não se incompatibilizam radicalmente com as estruturas corporais de danças e outros movimentos.** Digo diferentemente porque, em várias das disciplinas e técnicas tradicionais espetaculares, como por exemplo, o Flamenco ou a dança Afro, de raízes no Candomblé, a possibilidade de sobreposição, uso ou mixagem para utilização em outros contextos ou misturadas uma com as outras me parece muito mais difícil¹⁷⁰. Porque estas tradições têm códigos corporais, rítmicos e cinéticos com um tipo de entrelace, tanto ao nível de uso das articulações físicas quanto ao nível de estados requeridos que engajam o corpo todo de tal maneira a que não sobra muito ‘espaço’ (em termos de respiração, pausas e articulação entre movimentos) para relações ou diálogos entre técnicas. Por outro lado, práticas corporais como o Boi, o Forró, o Xote, a Salsa e o Maracatu contêm unidades e seqüências de movimentos e ritmos que podem ser articulados com movimentos do dia a dia, por exemplo. Assim também a Capoeira. A

¹⁷⁰ Eu inclusive pesquisei estas possibilidades durante uns dois anos.

passagem entre passos de Capoeira e passos espetaculares “cotidianos” pode ser obtida mais facilmente do que os de técnicas como o Flamenco, por exemplo. E que podem ser aproveitados na construção de movimentos de personagens. A seguir, podemos ver o ator Mauricio Assunção fazendo a lagartixa, em pleno ar. Não por acaso, os dois atores que fazem este personagem têm um razoável domínio de Capoeira. Os movimentos de chão e de perna foram trazidos, desde a primeira criação, dessa matriz. A força necessária para executar alguns dos movimentos dessa máscara é muito grande. Os ritmos neste personagem podem ser muito rápidos, quando ela ataca. O que a capoeira também tem. Revezamento entre imobilidade e ataque.



A lagartixa, com Mauricio Assunção. Observe-se que apenas a ponta do pé direito se encontra apoiada no chão. Ao fundo, o Narrador, com Leo França. Juazeiro, Agosto de 2003. Foto: Andréa Viana.

Então a máscara é um operador possível porque o que ela coloca como moldura ou condição mínima tem a ver, como já foi falado, com a frequência de olhar o público e o companheiro; com a força e energia colocadas nos movimentos; forma de focar e trocar a ação com os outros. Isso não entra em conflito com, por exemplo, uma forma de movimentar um cotovelo ou um braço, seja numa dança ou num gesto “comum”. O uso da máscara também pede e gera intervalos não cotidianos entre os gestos, respirações e palavras. Estes intervalos podem ser usados de formas diversas, e servem como respiração

geral entre os componentes da cena. E estas condicionantes podem ser coladas, entrelaçadas ou articuladas com praticamente qualquer uma das nossas práticas corporais cotidianas, por exemplo, e com quantas espetaculares de que eu tenha conhecimento; sejam elas oriundas de tradições familiares a nós, sejam oriundas de gestos cotidianos modificados ou de outras práticas corporais.

A demanda de estar atento aos estímulos internos e externos, à respiração da máscara, a comanda de focar o olhar e passar e receber a ação do outro através do olhar, já foi dito, não briga fisicamente com um forró. É como se as comandas do treinamento de máscara ocidental, que é o treinamento ao qual tive acesso, funcionassem como uma tela permeável, *respiradouro* por onde os comportamentos e estruturas da cultura podem passar, alongar-se, ampliar-se ou deslocar-se ligeiramente. Porque em todas as culturas ou práticas você vai ter que poder olhar. E parar. E usar a coluna. E em todas as tradições espetaculares a questão do corpo ampliado e fora do cotidiano é uma condição para a realização do ato espetacular. A máscara muda a topografia dessas estruturas de maneira a que elas fiquem mais visíveis para o ator e para o público, mas não as condiciona de uma maneira tão fechada que não permita que a própria célula da cultura se insira aí e possa se combinar com as comandas corporais da máscara. Pelo mesmo motivo, essas comandas podem fazer o mesmo dentro do conjunto de práticas cotidianas de uma dada sociedade. Assim, o treinamento em máscara permite tanto as transformações de seqüências cotidianas quanto de seqüências extraordinárias tradicionais em espetaculares para o contexto teatral. E, dentro deste código comum, o ator criativo vai encontrando, a partir das estórias que os movimentos e falas sugerem, as pontes entre as atitudes extraordinárias ou oriundas do espetacular e de práticas tradicionais e as atitudes tidas como cotidianas.

7.2. A receptividade do ator e sua importância. Correlação entre a receptividade, a aprendizagem, o desejo e a espetacularidade

É preciso, antes de mais nada, respirar com o outro. É preciso querer ser o outro, ou que o outro o domine, possa penetrar em você. Neste sentido, há uma característica de

possessão, de ser possuído, ou passivo, ou amoroso, ou extático diante do algo.

Porque alguém entra num estado de recepção para o outro? Motivado pelo desejo de ser reconhecido, parecido, amado, pelo outro ou pela sua comunidade. As crianças imitam para serem amadas. Imitam para serem alguém, para serem reconhecidas como alguém. Amar é reconhecer que este alguém existe, antes de mais nada. Adultos, continuamos precisando disso para nos afirmarmos como pessoas.

A noção de pertencimento a um grupo, a algo ou a si mesmo passa pelo corpo, este tecido indefinido e coletivo. Este lugar onde se aprende a ser tantos. Respirando, olhando, fazendo junto, repetindo. Recebendo e sentindo. Algumas vezes pode doer.

A relação de poder entre o que aprende e o que é imitado; o que se perde, o que se inventa, e de como a cultura, ou o que é valorizado num dado contexto pode entrar ou limitar a relação de aprendizagem é a história de cada um. É uma relação de poder, e de recorte. O que não pode e o que pode fazer, o que é desejado ou não. O que pode ser visto ou não. Por si mesmo, pelo outro.

E mais: estar aberto a todo o tipo de estímulo. Porque qualquer estímulo pode ajudar a fazer a máscara. Esta sendo uma outra perspectiva mais ou menos aterradora. Porque o ator tem que abandonar o sistema de referências de atenção seletiva dele para adotar um outro, um sistema de atenção a toda e qualquer coisa, pelo menos no primeiro momento. Isso provoca um estado de alerta, importante para a máscara, e este estado, dentro do ator, deve, para funcionar, coexistir com um estado de relaxamento e tranqüilidade. Para ambos os estados criarem, juntos, dentro de um rumo dado mais ou menos inconscientemente pela imagem da máscara, da respiração e da rítmica imaginados, uma coerência corporal estética que possa sustentar no mínimo o ocultamento facial.

Um corpo, para ver/receber o outro, precisa ter em si os olhos corporais. Estes se traduzem pelos “buracos” abertos pelos estados sensoriais e perceptivos de escuta, de silêncio, movimentos em uníssono, respiração compartilhada e tempo entre um e outro para poder receber e dar.

7.3. A questão da recepção. Tocar e ser tocado

O receber, o perceber, é a primeira condição do trabalho do ator. O ver, o escutar, o ser tocado, deixar-se atingir. Pelo outro, pelas coisas, pelas imagens. Dentro do trabalho de máscaras isso é indispensável. Por ser um trabalho que exige muito em termos físicos e imagéticos, o treinamento e os ensaios são calcados todo o tempo na atenção concentrada em torno de todos os estímulos possíveis e passíveis de serem aproveitados pelo ator com máscara. Isso não significa uma chuva de coisas sem sentido. Significa que o ator deve atentar para todos os sons, ruídos, cheiros, cores, movimentos e lembranças, percepções proprioceptivas, cinéticas que puder perceber. E deixá-las agir dentro dele, conduzindo-o a um destino mais ou menos ignorado, pelo menos no início. Para isso ele deve ter uma predisposição corporal de ouvir com o corpo inteiro, ver com os ouvidos, olhar com o silêncio, sentir com os olhos, cheirar com o tato e assim vamos. Ele deve ser capaz não apenas de colocar seu corpo inteiro como um grande captador como deve também ser capaz de transformar estimulações de uma natureza em imagens e estimulações de outra natureza. Por exemplo, permitir que o seu corpo reaja a um som com um movimento, ou a um movimento com a imagem de um perfume que evocará um texto e assim por diante. Para que este corpo seja cada vez mais capaz de decifrar as diversas linguagens do que chega, este corpo deve ser preparado do ponto de vista da sua conscientização corporal. Tanto em termos de reconhecimento de estados quanto em termos de reconhecimento de movimentos diversos, articulações utilizadas de diversas formas e intensidades diferentes.

Porque, e este é o ponto seguinte, cabe a esse corpo poder criar outros corpos imaginários. Mais ou menos individuais, mais ou menos próximos ao dele; corpos de bichos, pessoas, grupos; corpos de idéias; que simbolizem estados, abstrações, como corpos buraco, corpos sensação... No caso de atores que trabalhem com a nossa cultura baiana, corpos que possam reconhecer em si em quais pontos e momentos o que há de geral e de cultural aparece, filtra, define ou impede o ator de ser outro ou de construir algo de diferente na cena. Então, o trabalho de concentração, conscientização corporal e deslocamento dos estados de atenção cotidianos, bem como os processos de imitação, representação e recriação cênicos dependem de como o sujeito da cena recebe, entende,

enfim, escolhe, deseja ou não, “enxerga” ou não o que lhe chega.

Na máscara e no seu treinamento, a ênfase dada a determinadas orientações físicas de respiração, direção de olhar e compartilhamento da ação cênica, concentração e percepção do corpo e do outro determina articulações específicas com as dinâmicas corporais já trazidas pelo ator de sua vida pessoal e profissional, bem como o referencial do público como fundante e passível de mudar a cena.

Exageramento, distanciamento, densificação de ações cênicas e uso dos sentidos não visuais (audição, olfato e tato) são formas reconhecidas de se trabalhar o ator e sua percepção. Em comum, têm o fato de que o tipo de concentração (estado) em que o ator se colocar definirá a forma como ele perceberá a realidade. Citando Ariane Mnouchkine, "*O ator generoso não é aquele que dá. É sim aquele que recebe.*" Com isso quis ela dizer que o ator generoso não é aquele que atua *oferecendo* suas ações e qualidades à platéia e ao companheiro de cena. Mas sim aquele que recebe os estímulos, escuta o outro, cria em conjunto a partir do que recebe do ambiente e dos seus próprios estados.

Concordando com esse ponto de vista simples, mas tão difícil de fazer, e sabendo que a máscara vive do que recebe, em primeira instância do público e de um diretor, e também do colega ator e dos variados estímulos que chegam ao ator em cena, a condição para conhecer, aprofundar e controlar algum tipo de estado implica em definir a forma e a amplitude da percepção do ator e fazê-lo conscientizar-se disso. **Só que quando a estrutura da aceitação perceptiva é mexida ou alterada, está se alterando também a ordem das identificações passíveis de serem feitas naquele momento dado.** Isso significa que a forma do sujeito se aproximar de algo e de se dispor a abrir-se ao outro é uma via de mão dupla, na qual as noções de identificação e de estado se encontram, em um dado momento do processo prático, no bojo da mesma sensação.

Mas aí, se "enfatizarmos" uma outra parte da noção de identificação, podemos, citando Bião, dizer que a comunicação é "*a possibilidade de uma identidade reconhecer numa alteridade alguma identificação que a possibilite entrar em contato com esta*

alteridade". Logo, a comunicação só se dá se há algum nível de identificação entre os envolvidos na comunicação. Você só entende e se deixa penetrar por algo com o qual você se identifica o bastante para confiar que possa entrar sem risco; seja em seu pensamento, seja em seu corpo.

Vistas dessa forma, a comunicação e a identificação também são funções interdependentes. **E então, se pensarmos que o corpo do sujeito e a recepção, identificação e comunicações por ele feitas - dependerão sempre das suas competências corporais, (inclusive suas vivências pessoais e corporais) - poderemos entender estas competências como possibilidades de aceitação perceptiva.** E compreender a importância do treinamento corporal voltado para a conscientização de estados de diferentes ordens de intensidade física e emocional, ligados a construções de coerências corporais estéticas, como são os personagens.

Chega-se assim ao desenho analítico das correlações entre estados, comunicação e identificação. E o que isso quer dizer? se tomarmos um ator (uma identidade) que se permite, por estar num estado alterado (concentrado, atento, com movimentos não cotidianos) reconhecer, manter e contatar outras ordens de estímulo (imagens, identificações) e assim deixar-se penetrar e modificar-se corporal e mentalmente, com vistas a representar um outro personagem ou coerência corporal esteticamente espetacular temos aí o princípio de todo o trabalho. Então o próprio processo de criação de um corpo "mascarado", a partir de um estado receptivo propício a estimulações específicas, se constitui num processo comunicacional no qual tanto o ator e a platéia se comunicam; como, dentro de cada um, as suas próprias imagens e representações identificatórias também o fazem, às vezes simultaneamente. Esta comunicação é de uma ordem profunda, não apenas do antigo esquema receptor/emissor, não de superfície. Esta comunicação implica num modelo diferente de corporeidade, pois sua recepção tem uma forma de ocorrer que ultrapassa o limite dado e seguro do "indivíduo" pensado como tal. Sim, porque há uma diferença entre reconhecer e deixar penetrar. Você pode reconhecer algo a partir do seu esquema de referências, valores, e catalogar isso imediatamente de uma certa forma sua conhecida. Mas receber, ou deixar penetrar significa baixar as defesas e os juízos

diversos acerca do que vai entrar. Significa deixar-se ser “pensado” pelo que entra, aceitar o sistema do que entra. Claro, de uma certa maneira, não totalmente, pois totalmente seria impossível. Mas o exercício de abrir um espaço para isso é indispensável nesse caso. Senão, é simplesmente “fazer de conta”, *faire semblant*. Entende-se então o quanto a máscara como instrumento teatral pode ser uma via de comunicação e de transformação cênicas. Traduzindo camadas diversas. Logo, a construção das máscaras dos personagens nesta pesquisa é algo que engloba os processos vistos acima.

Para conseguir estar em cena com uma máscara o ator tem que estar extremamente atento. E o treinamento para o uso da máscara aumenta seu nível de atenção e receptividade. E isso também é uma característica fundamental para o funcionamento da máscara teatral; ela exige uma atitude quase sacrificial na entrega. No sentido que os implicados diretos com seu uso e criação precisam ter uma disponibilidade para receber estímulos e se deixar invadir e tocar por estes estímulos muito acima da normal. Um corpo à disposição. É uma entrega de amor, e o ator tem que estar ou buscar um estado, ao mesmo tempo tranquilo e concentrado, de recepção ampla. Mas uma entrega que beira o sacrifício, pois, diferentemente do jogo amoroso, onde um sempre está esperando algo do outro, neste jogo você deve se deixar conduzir por um você mesmo que você ignora. E nada lhe garante compensações. Neste jogo você está cego e deve confiar. *Ninguém sabe nada do que virá*. Diferentemente de um transe religioso, em que o iniciado não se lembra do que ocorreu durante sua iniciação nem durante sua performance, neste “transe” o ator precisa estar ligado ao que está fazendo. Na verdade, a compensação dele é o tipo de “estado” que ele alcança quando consegue começar a se deixar penetrar e trabalhar por este “outro”: personagem, estímulo, sensação. O gozo do ator é ser um outro, é se desconhecer e poder apreciar este desconhecimento dentro de si mesmo. Desconhecimento esse que o coloca mais do que tudo próximo a si mesmo, por deslocamento e comparação. O seu gozo é um estado.

Claro, uma máscara é também um estado psicofísico, ela aí se funda. Ou mais de um, vários. Há estados para poder começar a trabalhar, e depois os estados diversos em que os personagens vão se construindo e se apoiando para se criarem. E estes estados se

constroem a partir da recepção dos estímulos e da possibilidade que o ator dá a eles de se relacionarem dentro de si. Esta possibilidade está diretamente relacionada ao quanto o ator reconhece e reflete sobre o que ele “é” e o quanto vai deixar entrar ou não dentro de si, a partir das suas molduras perceptivas, de suas idiossincrasias. O ator que deseja trabalhar com máscaras tem que ter a coragem de desistir da expectativa, ele tem que estar procurando isso; ele tem que gostar de estar à mercê e de, não sabendo nada do que virá, deixar-se penetrar pelo que vier para só então organizar e expressar algo, na relação com aquele que o assiste e consigo mesmo. A orgia dos corpos dissolvidos e em comunhão, mesmo que seja na criação do instante feito em máscara.

7.4. A cultura baiana, o corpo baiano e as máscaras

Como a nossa sociedade vê o corpo? Como ela estrutura esta compreensão? Em que extratos ela trabalha esta compreensão do ponto de vista do ser visível ou de se representar para outros?

A minha hipótese aqui é que pelo menos dois extratos, quais sejam, alegoricamente, o corpo individual e o corpo coletivo - coexistem e se estruturam para sobreviver. Na Bahia, de maneira geral, não se briga por nada num primeiro momento. Tenta-se a negociação, o desvio, a mistura, a antropofagia. Então, a integração ou a absorção ou recriação de um modo de ser e estar tem neste modo de operar uma das suas formas mais comuns e fortalecidas. Logo, a busca de uma identidade ou identificação com algo ou alguém com quem se seria de princípio incompatível vai ser tentada a partir de elementos buscados em um canto ou em outro. E a forma como estas hibridações ocorrem tem a ver com os desejos individuais e também com o tipo de expectativa que o sujeito pensa que terão em relação a ele. Um é o formal, da beleza *Standard*, da padronização, que remete a partes carregadas libidinalmente do corpo dado como objeto de contemplação e desejo. A outra - ou uma das – é a da vivência de um corpo mais desmanchado e em comunhão, como no caso de uma festa popular como o carnaval, especialmente se houver bebida e alguma alteração de estados psicofísicos.

7.5. Corpo na Bahia

Na Bahia o corpo sofre a influência das formas variadas de percebê-lo. Nascemos e crescemos dentro de uma tradição judaico-cristã, que tem não apenas o corpo como um lugar individual e definido, como também como lugar de perdição e pecado. Este corpo entra em colisão e em coalizão/ comunhão com o corpo das festas, dos candomblés e das inúmeras manifestações populares, tradicionais e recentes, que pululam a todo momento nas terras baianas. As duas noções de corpo já referidas convivem, mais ou menos pacificamente, nos indivíduos e grupos sociais baianos. Quando estas duas formas de corpo fazem menção de se “tocar”, normalmente a sua gradual transformação de um corpo individual para um corpo coletivo é significada e interpretada de formas que não pretendem explicar ou corrigir a mudança, mas sim apaziguar os ânimos e introduzir o sujeito em algum código de significação. Assim são os baianos, muitas vezes. Assim, a baiana que reza para N. S. do Bonfim cai no santo dentro do seu terreiro. E é aceita e respeitada com sua ambivalência, multiplicidade. E por que o caminho não é o de excluir, selecionar e sim de gerenciar, articular.

A questão da cultura no caso de um treinamento de máscaras teatrais é, antes de tudo, a questão da frequência do olhar e da resposta ao olhar do outro, da resposta ao estímulo cinético do outro e também a questão do ritmo entre a troca de olhares e estimulações sensoriais (de movimento, cheiros, toques); e mais; o que está incluído na célula de percepção e de interação ou o enquadre que você escolhe criar ao estabelecer uma relação com uma outra coisa qualquer num dado momento.

É também a questão de como estas formas de uso de si, os pensamentos e o imaginário criado, seja no corpo ou na mente são transmitidas, passadas, aprendidas, conscientizadas e recriadas.

De que forma o ator local, que recebe na Escola de Teatro uma formação de influência americana e européia, com professores europeus ou que estudaram com mestres estrangeiros de tradição ocidental vive a diferença entre sua formação acadêmica e sua vida

cotidiana de baiano ‘espetacular’? Os treinamentos, especialmente os práticos dentro tanto do teatro profissional quanto do teatro ensinado são estabelecidos por instruções e exercícios advindos de práticas estrangeiras e adaptados ao trabalho de forma mais ou menos profunda a depender da direção. Sejam européias ou norte-americanas. As técnicas orientais são pouco conhecidas por nós, fora as lutas marciais ou o tai chi chuan e a yoga.

O pensamento do corpo baiano se faz pouco na academia e mesmo profissionalmente. E quanto ao uso de técnicas e usos de corpo tradicionais, como a capoeira e danças tradicionais, isso normalmente vem através de cursos paralelos, feitos pelo ator como disciplina complementar para fortalecimento físico ou diversificação pouco aproveitada de consciência corporal.

A sistematização e uso das nossas práticas espetaculares tradicionais ainda não chegou a um nível satisfatório de aproveitabilidade. O ator baiano *se desconhece como baiano*. Ou melhor, ele não se pensa a si mesmo profundamente no sentido de utilizar suas próprias técnicas de corpo para criar outras técnicas e material cênico para si e para sua arte. Quanto um ator tem estas competências ele normalmente é demandado a usá-las de forma mais ou menos convencional, em estruturas cênicas que demandam padrões de movimento, dramaturgia e voz já conhecidos e estruturados. Nada contra. Mas é preciso mais que isso para fazer pensar num teatro baiano. É preciso se debruçar sobre si, se descompreender para se mais compreender. Cegos de tanto ver-nos, somos sempre uma fonte maravilhosa e inesgotável de movimentos, músicas, cenas, enfim, de todo um material artístico impressionante, usado muito por todos.. e menos por nós.

7.5.1. Algumas diferenças corporais definidas em nossa sociedade

Um esportista, por exemplo, não se preocupa em mostrar emoção e muito menos em desenhá-la para que outros a vejam. Ele deseja estar em forma para executar um desempenho. E esta forma está definida em cânones que vêm da fisiologia, biologia, artes marciais e esporte. Apesar da consciência que tem de si e do seu corpo, no mais das vezes

considerado belo para os padrões daquela atividade física e mesmo da sua sociedade, ele não está preocupado com o fato de estar sendo olhado a todo instante, apesar de lhe ser agradável. Mas o *espetáculo* que esperam dele é diferente do que esperam do ator. Ao ator olham a todo o momento, buscando a expressão continuada do seu texto, emoções... Do esportista, apesar da fruição da sua figura, esperam um resultado. Então, o profissional das artes do corpo é moldado de acordo com o que é esperado dele... Obviedade que, no entanto, produz não consequências não tão óbvias assim. Pois a forma de ser olhado ou o que esperam ver em você e a partir de você vai definir não apenas o corpo como também o lugar na sociedade e ainda limites entre as determinadas práticas corporais que são prioritariamente culturais e sociais¹⁷¹.

O bailarino na tradição ocidental - inclusive na Bahia - tem algo do esportista, no sentido da busca de uma superação de limites físicos. Apesar do desejo e da consciência de estar sendo olhado serem muito maiores, alguns bailarinos buscam um modelo físico de desempenho *ideal*, de acordo com cânones passados mais ou menos sistematicamente pelos seus mestres¹⁷². Deve executar passos, e nem sempre tem a noção do que está passando para o público. Claro que grandes bailarinos dominam a técnica a um ponto em que já podem passar emoção. E os códigos e partituras coreográficas são muito estabelecidos. Em alguns teatros orientais, como o Nô e a Opera Chinesa, há de fato toda uma coreografia complexa, partiturada com cantos e textos para o ator/bailarino/cantor/semi-deus executar. Mas uma grande parte dos bailarinos parece carregar um “personagem” sobreposto ao seu personagem “real”, numa espécie de *clown* inconsciente e sem graça, que consiste em se “sentir” bailarino 24 horas por dia, numa atitude de andar em en de hors, espigadíssimo, e executar os movimentos cotidianos como se dissesse a todos: olhem! Eu sou um bailarino.

¹⁷¹ Neste momento em que escrevo esta tese, na cidade de Salvador e no Brasil inteiro trava-se uma batalha legal entre o Conselho Federal de Educação Física e os bailarinos e lutadores de artes marciais, entre os quais os capoeiristas. Os educadores físicos argumentam que todas as práticas corporais têm que estar sob a égide e coordenação do conselho deles... eis aí um típico caso de briga por mercado e território, aliado a uma falta na sociedade de uma discussão maior acerca das competências, arestas e possibilidades de interação entre cada uma dessas corporeidades.

¹⁷² A formação em dança em Salvador ocorre, institucionalmente, na Faculdade de Dança da UFBA e na Escola de Dança da FUNCEBa. Há também escolas particulares, praticamente todas lidando com ballet clássico (Royal-Inglaterra) e dança contemporânea, em menor medida. A depender do que cada professor considera e faz do seu corpo e do corpo dos seus alunos, cada bailarino vai criando, de forma mais ou menos automática, um conceito acerca da dança e de ser dançarino.

Este personagem automatizado, que o bailarino coloca muitas vezes sobre si mesmo como uma defesa identitária me parece dificultar a percepção de si, do corpo baiano possível de tradução e também a absorção de códigos diferentes daqueles aos quais o corpo dele está acostumado. Fora a mudez crônica, na desconsideração total da voz como um componente corporal dançável, dançante e coreografante, e no total descuido com o que poderia ser uma trilha sonora para o seu movimento, seria importante se seu corpo pudesse se libertar dessas duas constrições não conscientes: o personagem bailarino, que normalmente não enxerga ninguém em cena e o “mudinho”. O modo de ser olhado do bailarino é diferente do ator. Ele sabe que é olhado, está ali para isso. Espera-se dele a beleza e o apuro técnico e artístico que deslumbrarão a platéia. Este pressuposto é que molda o bailarino, o seu narciso, o seu corpo. Híbrido, muitas vezes, de um esportista e de uma estátua que se move mas não vê nem fala nada.

7.5.2 O ator daqui. Características do ator baiano

No teatro ocidental como aprendemos aqui, ao ator é pedido que esteja em cena e presente *todo o tempo*, de maneira que saiba que está sempre sendo visto do ponto de vista do que deve passar; uma emoção, um estado. E em diversos papéis, de diversos estilos. Claro que há o texto, e partituras corporais se criam após certo tempo. Mas nada parecido com uma coreografia de balé clássico ou uma peça de nô. Nosso ator tem a necessidade de se preparar para fazer vários papéis. Nosso teatro não tem a tradição do teatro partiturado, coreografado, como os teatros orientais tradicionais. A amarração acaba vindo muitas vezes do texto. E muitas vezes o corpo-físico fica separado do corpo-texto. A voz é destacada e isolada, como mensageira de uma idéia, quando ela na verdade é mensageira de um corpo que é atingido por uma imagem que chega através da voz. A voz é o corpo que tem mais alcance. Mas para isso tem que surgir do corpo sonoro, como surgem os movimentos experimentados; como potrinhos recém-nascidos, podendo surpreender a própria mãe. A voz tem dedos de ar, que tocam na carne da gente a partir de dentro, numa rapidez e a uma distância que a diferenciam do impacto do visual, de um corpo visto, por exemplo, do efeito sinestésico que um movimento de outra pessoa pode ter sobre nós mesmos. A percepção do corpo do outro, a

partir de uma *escuta feita pelo próprio corpo*, pode gerar ritmos, respirações e estados corporais que podem ser traduzidos em sons, músicas, entonações, gestos e pulsações de toda uma cena.

É preciso uma atitude corporal de entrega e receptividade para que os liames entre os músicos e os atores e bailarinos se façam. Tudo é corpo e movimento. E parece que existem paredes entre cada prática, mas isso não precisa ser assim.

Assim, **o ator de tradição ocidental**, ao qual pertencem em parte os nossos, não está ao abrigo de sua tradição performática delimitada. E ele ainda convive com a sua cultura, que gera corpos e tradições corporais que não foram inseridos, a não ser de maneira mais ou menos informal, à prática teatral local. Neste ponto, a dança baiana absorve mais, por várias contingências, o saber local, personificado principalmente no preparo dos bailarinos capoeiristas, preferidos pelos coreógrafos, e no seu preparo em danças afro-baianas, disseminadas em vários contextos, inclusive no universitário e secundário. Estas práticas acabam por chegar de alguma forma à cena profissional. Mas no caso dos atores locais, que práticas físicas eles têm oriundas de sua cultura? Além das práticas ligadas às danças populares e lutas, uma delas poderia ser o cordel e as cantorias. E a outra, inventada a partir da conscientização sobre nosso próprio corpo, pode ser a máscara de inspiração baiana.

Uma outra questão básica ligada ao ator é a forma como a sua recepção, ou percepção de estímulos vai ser organizada a partir destes preceitos – ou preconceitos – não visíveis na prática teatral e de dança. A percepção é interativa; ela vai mudando de acordo com o que muda fora, no contexto que você *escolheu* perceber. Ou seja, esta percepção se constrói na relação. Mas não é só isso. Cada um de nós não apenas percebe, mas vai construindo *gestalts*, compreensões e conjuntos simbólicos na medida em que vai percebendo. E decodificando, organizando em conjuntos, significando de determinada forma. Ou seja, o filtro do que você sente, é e se considera pode impedir você de ver algo ou torná-lo especialmente apto a ver algo. Um bom exemplo é o ator que assiste a um terno de reis e não vê ali nada que lhe diga respeito. Porque ele não se reconhece como tal, e não

deseja se reconhecer. Sua alteridade se funda na distância que estabelece entre este espetáculo e o que ele imagina que seja o desejável para ele. Aqui a percepção não se dá por barreiras de preconceito.

Num outro exemplo, muito diferente, mas também impeditivo de uma reflexão, uma seqüência de movimentos de paquera baiana ou de dança de 30 segundos vai ser percebida e codificada de uma forma por um baiano e de outra por um europeu. Neste caso a imersão é total, e o ator não recusa o que sabe ou o quanto está integrado a este universo. Então, a facilidade do ator baiano é a de conhecer profundamente a sua cultura, pois a sua cultura é *ele*. Conhecer no sentido de ser capaz de reconhecer e interagir imediatamente, dançando ou reagindo rapidamente com seu corpo em termos das respostas que o farão ser percebido como um “nativo”. Mas esta também é a dificuldade. Cego de tanto vê-la, se ele é um ator ou um pesquisador - ou ambos - ele precisa se estranhar, se deslocar, dentro de si mesmo, do seu corpo de todo o dia, se multiplicar em outros, para que este material que ele já tem não o possua. Para que este material, *que é ele*, possa ser também *dele*, possa ser reconhecido e operacionalizado nas criações. É a reflexividade do ator, da qual fala Bião.

Quando estamos imersos na nossa sociedade, não nos lembramos das coisas óbvias, mas constitutivas. Andrée 182, na sua reflexão sobre a dança e a cultura, pondera:

“Uma pergunta simples tal como: por que algumas pessoas dançam juntas? Nos remete à estrutura de socialidade existente num dado grupamento que compartilha de constantes tais como língua, valores, formas de utilização do corpo, atividades sociais diversas e outras”
173

A esta pergunta se acrescentaria: de que forma as pessoas dançam juntas? Com que finalidades? Porque os fiéis que seguem o Bonfim dançam? Não dançam? Cantam? O quanto estão juntos? E o bloco dos Mascarados de Margareth Menezes? Que estado este *estar junto* proporciona? E nossas festas? Como os contatos se estabelecem? Que distancias interpessoais se fazem e como isso tem influência num trabalho de máscaras baianas?

¹⁷³ Andrée Grau, enfatizando a diferença entre festas dos Kiwi da Austrália e os franceses, por exemplo. Em sala de aula, a partir de comentários sobre vídeos nos quais africanos dançavam colados uns aos outros.

No caso da nossa socialidade baiana, o fato de estarmos sempre estabelecendo contatos continuados nas mais diversas situações, que vão desde a simples compra de um cafezinho até a forma como as pessoas se olham e se tocam na cidade do Salvador, por exemplo, pode indicar que o nível de interação visual e gestual é muito amiudado e diversificado; por exemplo, os sinais de que um vendedor está lhe atendendo e fazendo algo por você são muito mais presentes e diversificados na cultura baiana do que na francesa.

7.5.3. Os contatos, os estímulos, o olhar

Mesmo no cotidiano mais comezinho, há a presença do olhar do outro, da consciência do sujeito de ser olhado. Esta dimensão é constituinte do humano e enraíza não apenas o desenvolvimento da personalidade, como organiza a comunicação e a forma de expressar-se do indivíduo diante da sua platéia. Seja esta platéia sua família, seu amor, sua mãe, seu grupo social. A maneira, a frequência e as ocasiões em que alguém consegue atenção de outrem e de como se dá esta atenção, se ela é um sinal de aprovação ou reprovação, se ela incita o sujeito a continuar agindo da mesma forma para ser notado ou a intensificar o que faz e diversificá-lo vai depender muito do contexto cultural, tanto em termos familiares quanto em termos sociais.

O nível de contato visual, auditivo, olfativo e tátil da nossa sociedade local, especialmente em eventos de festas e manifestações populares é extremamente intenso e complexo. **Isso sugere de que forma os tipos de expectativa e estimulações dentro das nossas relações interpessoais cotidianas condicionam o corpo de todo o dia e de que forma condicionam também algo tão importante quanto o olhar e são por ele condicionadas.** A sua frequência, seus significados, as ocasiões em que é usado e como; a que estados e discursos se associa, bem como a que movimentos de integração, comunicação ou isolamento se associa. Isso interessa a uma reflexão sobre um teatro baiano de máscaras e a uma situação de direção teatral, já que os exercícios de direcionamento do olhar para o treinamento de máscaras estão entre os principais. Quando alguém está agindo, os outros devem estar olhando para o protagonista. Esta é uma regra

muito eficaz. A ação passa de um para outro. Mas de que forma este olhar/corpo expressa algo na diferença entre culturas? De que forma estas estruturas de olhar e seus exercícios poderiam ser pensadas para a Bahia?

No caso do baiano de Salvador, por exemplo, a noção de estar sendo observado e agir em consonância, auferindo prazer desta observação, parece ser mais freqüente e aprovável socialmente do que em muitas outras cidades e locais. Ele gosta de ser *assistido*, e se prepara para isso. A prioridade que pessoas com uma renda muito baixa dão ao vestuário denota, antes de tudo, a necessidade de se apresentar bem para ter acesso a um mínimo de convívio social. Mas esta necessidade poderia ser buscada de outras formas. Nem todas as culturas valorizam tanto a aparência física, a forma como se combinam os trajes e adereços. O baiano, da capital e mesmo no interior, graças também aos padrões televisivos de estética, via de regra se apresenta bem vestido, com roupas novas e combinadas, de acordo com a tendência valorizada no seu grupo de referência. Esta é apenas uma das características que formam um campo de atenção à imagem que cada um deseja apresentar de si dentro dessa cultura.

Há locais na cidade mais espetacularizáveis que outros; os shoppings, o Pelourinho, alguns bairros, festas e eventos na cidade. Nestes momentos e espaços, a movimentação e mesmo a forma de conferir se está sendo olhado ou não, se agrada ou não, com fins diversos que vão desde a possibilidade de namorar até o simples fato de ser admirado muda, de acordo com o ambiente. O baiano parece conhecer bem os códigos de olhar e vários usos do corpo para não olhar sempre da mesma forma; talvez diferentemente de alguns estrangeiros, que na terra deles não olham e aqui olham diretamente, o nosso conterrâneo articula formas de olhar - laterais, oblíquas, com movimentos de cabeça, cabelo, braços, mexidas de corpo, sorrisos, línguas, passos. O olhar do baiano parece ser muito mais intensivo - quantidade de olhadas por segundo para um dado objeto - e muito mais extensivo e combinado em termos das suas articulações com o corpo e a fala. É normal por exemplo, assistir a um pequeno grupo que está conversando e de vez em quando as pessoas correm os olhos rapidamente para checar o entorno; para ver quem está chegando, quem passa, quem olha. Numa roda de amigos num ambiente com possibilidade

de aparecer mais conhecidos, a possibilidade de se estar conversando com alguém e de se sair da conversa e falar com outro que chega é muito maior, feita com muito mais facilidade e frequência; as pessoas com as quais o sujeito conversava anteriormente não parecem se sentir ofendidas com isso. As trocas de foco de atenção se dão com uma suavidade e rapidez muito grandes. São todas muito *azeitadas*; com olhares, sorrisos, gestos na direção, por exemplo, do que foi “deixado de lado” por alguns instantes. Via de regra, o recém-chegado pode ser apresentado à roda já existente. As pessoas que nunca se viram se tocam, se beijam, se olham e sorriem sem economia. Este chão comum é quase uma norma entre alguns grupos que nos interessam aqui, como é o caso dos artistas da cena, atores e bailarinos.

Por que faço esta descrição? Porque o costume, absolutamente não consciente, de se saber olhado com uma frequência alta faz com que o sujeito olhado se “recomponha” para o olhar do outro com muito mais frequência também. E isso é importante para a criação da máscara baiana. Que trabalhou com demandas de treinamento oriundas dos europeus, mas que as adaptou para re-apresentá-las em *baianês*, digamos assim.

Tenho uma desconfiança muito grande que a troca de olhares, treinada num exercício como o do Coro de González, por exemplo, sendo feita por muito tempo, poderia ser feita por nós, desde que estivéssemos habituados ao exercício, com muito mais complexidade entre intervalos menores de tempo entre um protagonista e antagonista baianos, podendo ter várias ordens de olhar complementares, respirando nos hiatos entre um ritmo e outro. Quase uma música cênica. Os atores baianos provavelmente poderão fazer isso um dia com grande rapidez, devido às nossas possibilidades de acompanhar ritmos, entrar entre ritmos, imitar, reagir... nosso cotidiano nos treina com muita intensidade para essa possibilidade. Seríamos sinfônicos neste sentido.

7.6. A máscara baiana: sua relação com o contexto que a forma

A máscara é então e também, um símbolo, uma coisa que remete a outra e a outra e a outra, constituindo-se também como um percurso. E a nós interessa discutir a sua criação e uso em atores baianos locais, o que é bem o percurso dela, realizado no bojo do treinamento e da criação plástica corporificada neste treinamento. Mas fazer isso significa pensar e operar com os sinais e engramas existentes nessas culturas baianas que permitiriam - e permitiram - o seu engendramento, presentificado nos atores e nas suas máscaras/ corporeidades, criadas coletiva e individualmente. Este contexto cultural em que vivemos é que permite e mostrou, de uma forma ou outra, o terreno fértil e o mapa para que vinte e duas máscaras, a partir do trabalho sucessivo de vários atores, pudessem surgir, viajar e continuarem se reproduzindo.

O que quero dizer com isso? Que se não tivéssemos a forma de viver que temos, as festas e as manifestações; se não tivéssemos no dia a dia o fantástico e a troca intensiva de sentidos (tocar, cheirar, ouvir, rir, olhar, provar) estas máscaras não poderiam existir. Se os atores e eu não tivéssemos isso dentro de nós, e pudéssemos ver o que temos dentro também fora - no dia a dia, nas festas - o que está dentro e nos toca - elas não existiriam. De forma que construir estas máscaras foi e é, antes de mais nada, poder juntar este ato de olhar o que está fora e ver como ele se articula com o que está dentro. E como eu gosto de perguntas nem sempre respondíveis, proponho-as como setas por onde caminha o pensamento.

Que estética está subjacente ao julgamento imediato sobre eventos e performances que as pessoas consideram e utilizam? Como faz um ator para escolher o que ele vai imitar de um transeunte ou de um *performer* popular? Que movimentos são considerados “justos” ao imitar ou ao reconhecer uma dança tradicional, ou mesmo um comportamento cotidiano? E por que?

Alguém pensa um nome, como por exemplo, forró. E as lembranças vêm à mente do que pensa. Imagens corporais, visuais, entranhadas nas lembranças da carne. Uma coisa

imediate. Estas imagens estão ligadas por sua vez à apreciação da dança, que por sua vez se liga às respostas musculares e sensações que sinalizam comparações, seja através de estados e sentimentos mais ou menos conscientes ou de pensamentos verbalizáveis.

De onde vêm os critérios de escolha em relação ao que se vê, ao que se escolhe imitar, ao que não se percebe absolutamente?

Para mim, estes critérios estão subjacentes ao corpo mesmo de quem vê/sente. **No nosso caso, um dos enquadramentos metodológicos que tem que ser tomado em consideração é o do corpo do sujeito.** O corpo do sujeito é um enquadre metodológico dentro da construção de um conhecimento, tanto acadêmico quanto prático em artes cênicas. Pois *na medida da hora* em que você vê qualquer movimento, ele já está sendo automaticamente comparado *em* seu corpo, por seu corpo mesmo. Aquela sensação que você expressa eventualmente em palavras tipo: “ah, mas ele não fechou o braço, ou não rodou o quadril como devia; ou: eu iria mais longe com o braço” – são o caminho mesmo do seu próprio corpo que dita a comparação. E nele, este lugar de pensar tão seu, e tão sem saber, você pode pensar seu movimento mais único, fugaz... E a visão de tantos outros corpos lhe devolve, em carne, o seu. Este é para mim o detonador do processo de criação, seja das máscaras baianas, seja de outras disciplinas corporais ligadas à cultura do sujeito criador/observador.

E estas percepções, melhor dizendo, estas “pontadas”, ainda que possam ser não racionalizadas, são em si os “locais” de entrada e saída deste corpo coletivo; estes *insights* perceptivos são os sinais, muitas vezes transplantados mais ou menos como foram vividos - do que seja esta ou aquela máscara e do que deve conter. Em termos de traços, de figurino, ação e estados. E o ator, assim como o diretor, **recebe isso** literalmente **no corpo**. Nas sensações que o corpo lhe informa, na forma como ele reage em movimento. É preciso então estar com o corpo muito atento, com um nível de percepção muito alto e refinado. E a máscara e o seu treinamento obriga o ator a isso. Logo, além das qualidades teatrais que o jogo de máscara traz para um ator, a isso se acresce a possibilidade ampliada de se reconhecer como sujeito de sua cultura.

7.6.1. As máscaras populares baianas e suas relações com a criação realizada

As máscaras baianas que foram criadas são então, determinadas, numa instância, pelas comandas do treinamento de máscaras de focagem do olhar, de receptividade corporal articulando o olhar e o escutar com os estímulos que vêm de fora e de dentro, do uso globalizado do corpo, mas segmentado em termos de consciência corporal; esta estruturação própria da máscara, que, como já disse, pode ser sobreposta ou combinada a diversos modos de uso do corpo, ela se combina nos modos de uso corporais baianos, na minha análise, também a partir dessas comandas. A minha eleição de reflexão neste aspecto pinça os modos de olhar do treinamento e sua relação com os modos de olhar dos baianos no dia a dia; os modos de utilizar o corpo dos exercícios e de como estes exercícios utilizaram os modos de uso do corpo nas diversas práticas trabalhadas na nossa cena, quais sejam, por exemplo; dançar, lutar, andar, paquerar, falar com o outro, contar vantagens, demonstrar ansiedade, raiva, contar uma história, brincar.

Estas ações, ou conjuntos de gestos organizados a partir das improvisações e exercícios foram trabalhados no sentido de: estar sempre olhando com toda a cabeça para o alvo em questão, fosse o público, ou o colega, nunca uma quarta parede; estar sempre atento para as extremidades corporais, fosse através de sugestões metafóricas ou fosse através de instruções como pensar nos dedos mindinhos. Criar, na medida em que vai se ensaiando e treinando um personagem ou cena, determinadas pontuações, saliências, como ampliar um movimento a partir de um cotovelo ou de um joelho, ou da cintura; enfim, vendo o corpo ou o gesto baiano que se apresentava para ser trabalhado, enfatizar nesse gesto, muitas vezes através da conscientização dos usos das articulações e outras vezes através de repetições de gestos ou de gestos pouco usuais, o desenho daquela partitura cênica. Não fiquei mexendo, desestruturando as propostas de movimento que surgiam; elas vinham já com muitos elementos encadeados.

Como D. Juju por exemplo, cuja atriz dança bem forró, salsa e lambada; apenas, ao ser esboçado o movimento, o que fiz foi enfatizar os momentos e os pontos do corpo que precisavam ser mais conscientizados, ou ampliados, para serem vistos ou fornecerem

alimento para o desenvolvimento do próprio personagem. E esta percepção, que é minha e que se constitui talvez num dos pontos principais do trabalho de direção, se dá a partir de uma sensação interna que me informa muito rápido o que vejo e sinto e de que maneira que eu devo decodificar este meu estado para falar para o ator. Tudo isso se dá num tempo ínfimo. Por exemplo: ao ver D. Juju / Iara Villaça dançando, eu penso; algo nela está preso, acho que os ombros não estão se mexendo o suficiente, há peso entre um pé e outro. Sinto, através do que vejo, em que lugares do corpo o tônus não está consciente, que lugares do corpo estão “apagados”. Isso porque o movimento do personagem, ao ser esboçado pelo ator, cria em mim um desenho, uma sugestão de encaminhamento, que passa a nortear o que quero ver a partir dos próximos instantes.

Então, a minha correção ou sugestão, ela se constrói na percepção mesma que, em si, já esboça uma “proposta estética de encaminhamento”, queira eu ou não. Esta proposta estética, ela é uma construção conjunta, não apenas entre mim e a atriz, mas principalmente entre minhas memórias corporais e visuais de movimentos aceitáveis baianos naquele tipo de contexto *versus* a possibilidade deles serem mais ou menos ampliados, mais ou menos ressaltados num lugar ou noutro. Quais são as ferramentas que utilizo para “cinzelar” estes personagens? Em primeiro lugar, as guias da máscara. As pausas, o olhar, a focagem, a recepção de estímulos. Para receber bem um estímulo, o ator precisa pausar, precisa olhar/escutar/sentir bem. E isso tem um tempo.

Logo, a questão da pausa e do ritmo do treinamento em máscaras é crucial porque é dentro dos pulsos que se dá a improvisação, é depois de uma pausa que toda e qualquer ação se inicia, elas são os pontos zero, os lugares de silêncio, tanto sonoro quanto corporal, nos quais o público e o ator podem se encontrar para dali partirem juntos. No caso da criação de máscaras baianas, ancorado ao ritmo de um treinamento de máscaras, há o ritmo do ator, do personagem e de toda a sonoridade que nos compõe por pertencermos à cultura musical que pertencemos. Então, além de poder trabalhar com os ritmos que o ator nos dá, escandindo-os a partir do que é visto naquela cena e da percepção de quando respirar para ver, podemos usar as músicas e ritmos nossos, e pensar em como estes constituíram o ator, e de como podem nos fornecer ainda material pulsante para entender e criar movimentos,

indicar pausas, organizar seqüências e juntar todos em uníssono. A música pode ser usada como elemento de compreensão e decifração dos ritmos e pulsos verbais, corporais e sonoros da nossa cultura? Sim. E esta pesquisa é a prova disso. Mais do que a música, os ritmos, as pulsações subjacentes e entrelaçadas na linguagem, melodias, tons e corpos. Luiz Tattit vai colocar a importância da entonação oral na criação sonora brasileira. Diz ele: “*A vasta produção desse período (1930) consagrou a entoação da linguagem oral como centro propulsor de todas as soluções melódicas que resultaram nos gêneros e estilos até hoje praticados.*”¹⁷⁴ Isso significando que o nosso cancioneiro popular nasce dessa oralidade, dessa entonação. Que por sua vez nasce do corpo, do ritmo do viver das pessoas em conjunto.

Os sons, os ritmos entre os diálogos, os movimentos e mesmo as canções criadas e a trilha sonora dentro deste trabalho levantam para mim uma questão interessante. Após este percurso, estou convencida que somos, enquanto corpo e povo, muito determinados pelos nossos sons e canções. A Bahia é um estado musical. Dos mais diversos cantos nos chegam as diversas formas musicais, como os diversos tipos de samba, repentes nordestinos, cantorias, cantigas de roda e várias outras formas mais ou menos musicais que permeiam o dia a dia do baiano. A forma como o baiano escuta e faz música, o fato desta estar relacionada, muitas vezes, com a diversão e o estar juntos familiar e de amigos, define a grade pela qual as pessoas respirarão juntas, mexerão o corpo e se confraternizarão. As danças também são uma parte deste sistema. A maneira do corpo reagir a tipos de música, como são o forró, salsa, sambas de roda e outros mais é também codificada e amparada por uma tradição que se reinventa todos os dias. No caso da nossa peça, por termos uma personagem “forrozeira”, esta dança, de formas diversas, deu uma linha forte de pulso dentro de diversas cenas.

Dentro do quadro dessa criação, merecem destaque ainda dois pontos; a forma de olhar e a forma de se mexer.

O que vem a ser isso? A forma de treinar o olhar do ator com máscara é muito

¹⁷⁴ 2004,75.

precisa; ele deve olhar em direção ao seu objetivo, vê-lo efetivamente, e pode utilizar a cabeça toda, implicando o corpo todo, para fazê-lo.

O que não significa uma globalização maciça, sem noção das partes. Ao contrário, as partes todas acordadas, juntam-se para realizar esta globalização, que tornando a tonicidade do corpo algo especial, produzem no corpo do ator um tipo de prontidão que atrai fortemente o olhar do espectador. Estando estas partes combinadas e acordadas¹⁷⁵, o ator é uma tocha acesa dos pés à cabeça. Ora, como se traduz o olhar baiano no caso de um treinamento como esses, diretivo? É o caso de personagens cujo olhar é mais complexo do que o que o jogo da máscara oferece; eles normalmente expressam esta complexidade utilizando o corpo como amplificador das “obliquidades visuais” que a focagem direta nem sempre permite ser expressada com o olhar. Porque o olhar baiano, tanto quanto me foi dado ver, é uma prática fundamental na nossa cultura. A intensidade, periodicidade e variedade do olhar nesta terra é algo notável. Acompanhamo-nos intensamente com o olhar, olhar esse que pode ser de banda, de canto, em curva, piscando, utilizando toda a face em combinações matreiras, e utilizando o corpo também. Como traduzir isso para um corpo em que o olhar, via de regra, deve dirigir-se diretamente para o seu ponto?



D. Juju e Seu Valadão, (Iara Villaça e Mauricio Assunção), Juazeiro, Agosto de 2003. Apesar de estarem falando um com o outro, ambos olham para a platéia, diretamente. O que, numa situação “real” teria os olhares voltados um para o outro, com várias nuances de posição de olho e de cabeça. Andréa Viana.

¹⁷⁵ Acordado num duplo sentido: de acordar, despertar: e de concordar, estar de acordo.

O que ocorreu no nosso caso foi que este olhar se traduziu no corpo. O olhar redondo, que não podia ser redondo no olho, desceu para o corpo e fez mais abaixo uma curva, que podia ser com a cintura, os quadris ou com os braços. Esta tradução, que podemos encontrar mais em Seu Valadão, se articula por sua vez com os tipos de movimento usuais da cultura em determinados personagens. Esta questão surgia mais nos personagens “sestrosos”, como Seu Valadão, D. Juju. Porque estes tinham “curvas de olhar”, tanto quanto curvas de movimentação. Podemos pensar que eles são do Recôncavo. D. Edith, por exemplo, nunca teve problemas no olhar. A movimentação dela é mais angulosa, rápida e direta. O olhar dela não pedia traduções curvas do pescoço para baixo. Pedia pulinhos, que ela dava e o seu par também. Com D. Joana, a mesma coisa. O olhar dela era direto, é uma personagem mal humorada, que sempre olha diretamente e muda o foco todo com muita precisão. Então, ao analisarmos os corpos de Seu Valadão e D. Juju, vamos encontrar este tipo de deslocamento, de tradução curvilínea do olhar no movimento. O olhar é um dado corporal na máscara. Ao respirar com uma máscara ou ao ser visto por uma platéia, o ator se sente “tocado” em determinadas partes do corpo, e sua respiração, mudada, lhe dá uma base primeira sobre a qual ele construirá todo o seu arcabouço de ritmos, pulsos, movimentos e voz. Logo, o olhar é algo corporal, é quase uma dor, como diz a música de Djavan. O ator é atingido e atinge fisicamente pelo olhar. Olhar esse que também pode ser articulado com o escutar, pois o que o olhar da máscara objetiva é manter o contato com o público, dele recebendo os insumos necessários à continuação do seu processo. Neste caso, os estímulos auditivos, ou mesmo tácteis e olfativos entram na mesma modalidade de funcionamento. Sendo assim, o olhar não é só algo distante e abstrato. Ele toca, *il tue*, como se diria em francês. Logo, a tradução para o movimento do olhar e ser olhado baiano entra no mesmo sistema de traduções do escutar e do tocar, pois o corpo, via de regra já sensibilizado pelo pulso da máscara e pelos lugares do corpo que acordaram, agencia, de forma semelhante, de que maneira vai expressar estas sensações, imagens e pungências, negociando com seu corpo de lembranças individual e cultural as maneiras de ampliar, pular, enfim de existir.

Logo, a criação de máscaras baianas tem as seguintes particularidades; ela trabalha recebendo insumos rítmicos pessoais e culturais numa quantidade e complexidade pouco

encontrada em máscaras européias, por exemplo; ela olha e se movimenta com uma intensidade e variedade enormes para os padrões europeus. Tudo isso é gerenciado, dentro dos padrões invisíveis da nossa cultura, desde muito cedo pelo sujeito que detém, sem disso ter consciência clara, as chaves de procedimento nas diversas situações de ação cotidianas. Isso determina a forma de pausar, estender e mesmo de se mexer e falar dos personagens. Estes ritmos, que são dados pelos pulsos, mas também pelos olhares e pelos próprios movimentos, mais ou menos curvilíneos e complexos, são harmoniosamente sobrepostos a partir da vivência particular de cada ator, músico e diretor, constituindo-se, em maior ou menor intensidade, num chão comum a partir do qual todos podem partir e dialogar. Os ritmos individuais são constantemente alimentados pelos ritmos escutados em casa, nas ruas, nas festas e nas manifestações populares, sendo cultivados com orgulho pelos locais, conforme já vimos ao tratar da baianidade; a estes pulsos vêm se juntar o ritmo dado pelo treinamento de máscaras, que se produz a partir de comandas de olhar, focar, pausar e ampliar movimentos determinados. Cada comanda dessas tem um tempo, e na medida em que o treinamento avança, o falar da direção acaba sendo introjetado no estar do ator sem necessariamente tirá-lo da sua concentração durante o seu agir. Este sendo então um quarto pulso, advindo do treinamento da máscara, mas baianamente feito, pois as instruções são feitas por uma baiana que pensa a partir do seu contexto.

Temos então aí já pelo menos quatro tipos de tempo, de pulsos, organizados uns sobre os outros e entre os outros. Sendo o pulso na verdade uma marcação vazia, um intervalo, um silêncio, ele é por definição um lugar onde tudo pode se encontrar, e se encontra. Logo, a criação das máscaras baianas se dá prioritariamente a partir da organização gradual e física dos diversos tipos de pulsos dentro da corporeidade do ator. Ela constitui a grade dessa corporeidade, pois pode congrega tanto as comandas de pausa quanto as de movimentação física e visual do ator na cena.

Eis aí a razão do nome da tese, eis aí o lugar, a wa, o lugar do vazio criador dentro do processo da criação cênica que estamos trabalhando. Este ordenamento, dentro do ator, vai se dar, ora a partir da comanda do treinamento, ora a partir da comanda da sua memória íntima corporal.



Na cena acima, vemos, da direita para a esquerda: Iara Castro (Leilinha) I. Villaça (Princesa) Eugenia Monção (Marcinha) Tonny Ferreira (Vitinho) e Mauricio Assunção (Juca), fazendo as Crianças, em Juazeiro, Agosto de 2003. Este momento é uma brincadeira conjunta, com ritmos, ruídos bucais, pulos e jeitos de corpo muito próximos das vivências infantis de cada um e trabalhados no sentido de ampliar e de salientar detalhes, partiturados pela trilha sonora. Foto: Andréa Viana.

Vai depender da sensação, do estado mais próximo ao que o personagem estiver demandando, e da forma como as comandas de ampliação e delineamento dos movimentos e sons conseguiram se instalar em seu corpo. A sensação que vai responder ao ator se ele já chegou ou não ao lugar desejado é **um estado de alívio e de comunhão, entre o que ele, bem ou mal, desenha dentro de si na confluência entre o que ele recebe como informação de mim e do seu público.** Este processo obedece por sua vez ao mesmo princípio de corpo cheio de aberturas e passagens, definido coletivamente, aberto e receptivo, tão caro ao grotesco, à máscara e especialmente conhecido e praticado por nós, baianos.

8. Resumindo

O treinamento em máscara é uma rede de passagens entre um sentido e outro, entre uma palavra e um gesto, entre um código e uma respiração, entre um cantar e uma cena. Pelas suas características de enfatizar a recepção de estímulos com vistas a alimentar a ação cênica, venha este estímulo de onde vier, o seu uso induz a transcodificação de linguagens artísticas. Por exemplo, a música do forró de D. Edith, na cena sobre *O Que É Teatro*, ela permite a todos os corpos se moverem mais amplamente, porque eles são obrigados a respirar no ritmo que a música lhes dá. Já a música de D. Juju, falando como Julieta, na mesma cena, foi feita em função de ampliar um gesto já existente na personagem, quando esta sugeria uma arcada de onde ela via Romeu. O gesto secunda a fala de D. Juju quando ela diz: *“Julieta está no castelo”*. E este *castelo* se configura na respiração ampliada de Julieta que, por sua vez, inspira-se na música para aumentar o gesto e o castelo. Texto, gesto, som. Em rede articulada. **Na verdade, tudo é um grande gesto. A música, o movimento de um corpo e a reação dos outros. Tudo isso junto cria mais do que uma performance individual. Tudo isso cria um corpo cênico, que produz metáforas e poesias, como um escritor, ao articular uma frase com outra, cria sensações e imagens impossíveis na realidade comezinha.** Um corpo cênico que é um *Castelo*, representado por uma personagem que representa um outro personagem, com um som que lhe transfigura. D. Juju é o castelo de um desejo comum a muitas mulheres, de ser uma Julieta e de que o seu Romeu venha.

Quando se trabalha cobrindo a cara, há a necessidade de articular todas as forças entre si que possam ajudar o ator a se expressar. **Assim, uma fala se articula ao sentir do corpo que por sua vez se articula ao que ele sente da reação do público, e também se articula com as partes do corpo mais conscientes e ativas naquele personagem.** O ator precisa de toda a ação imaginativa que ele puder conjurar, de toda a ligação imagética com os corpos e ritmos que ele puder fazer. **O ritmo das falas, as esperas de pausa entre uma fala e outra, a forma como cada personagem reage à ação do seu colega é o pano de fundo, é a pauta sobre a qual a música e o som podem ser criados e vice-versa.**

Na cena, o som e a música vêm para sugerir, ampliar, fazer ressoar algo dentro de um ritmo ou de uma palavra que ficou menos explicitado. Podem também, como uma palavra, mudar o ritmo e a direção da cena toda, ser um elemento de diálogo entre os sons, as palavras e os gestos. **Muitas vezes uma resposta ou ação só pode ser dada pela música.** Pois o conjunto de uma cena não se compõe apenas nem mesmo prioritariamente pelo que se ouve de fala e se vê de gesto. Ele se compõe da pulsação, dos ritmos e sons, e também do corpo. Então, muitas vezes, a complementação a algo se dará em termos sonoros e em termos de tudo o que este som vier a gerar na cena.

Por conter uma possibilidade multi-sensorial, a máscara pode ampliar o corpo cênico em qualquer direção. Na direção de tornar todos num só corpo, reagindo em uníssono ou em cânones a gestos ou palavras de alguém; pode fazer a música, como uma companheira - e o músico, cujo corpo é implicado da cena - ser o lugar da ressonância de um diálogo, de um sentimento ou de um gesto. O olhar de um ator com máscara dirige a intenção e a atenção de quem o vê para onde ele desejar, já com o estado que ele deseja sugerir induzido no seu próprio corpo. Seja para haver uma reação em contrário, seja para ampliar o que ele sugere.

Ao passar o comando da ação em primeira instância para o olhar do outro e para a reação ao que o outro faz, o treinamento desloca a estrutura fundada num pensamento de córtex frontal para a modalidade de pensamento que depende dos sentidos alertas. Porque o movimento de olhar, de virar, os treinamentos múltiplos de reação ao que se escuta e se move colocam o corpo sob um tipo de reação cuja velocidade é maior do que aquela do pensamento “verbalizável” ou “conscientizável” mentalmente.

As formas de olhar, andar, reagir a qualquer coisa; as formas de se zangar, ser alegre, amar. A maneira de se aproximar, as abordagens de amor, desconfiança, o afastamento. Os canais de comunicação nos diferentes níveis podem ser utilizados e também conscientizados graças à decalagem que a máscara propicia em seu treinamento.

8.1. O que o uso da máscara pode ensinar a um ator em termos de transformar suas técnicas de corpo em material de trabalho.

Uma das vertentes que brotou deste trabalho foi essa. A compreensão **de onde o corpo baiano entreviu** para criar máscaras. E de como isso foi ficando claro para aqueles que estavam ali criando. Ou melhor dizendo; onde o corpo baiano de cada um, mas com uma máscara, entreviu para criar um tônus diferente de si mesmo que lhe permitiu ler-se em outra língua aparentada. Onde ele se reviu, graças ao operador máscara. Porque, em algum momento, pelo menos para vários dos atores, eles, após terem criado um personagem sentiram a falta de uma máscara para ir mais além. E que mais além era esse? O fato de eles sentirem que havia uma diferença entre o que eles estavam experimentando sem a máscara e com ela denotava que havia uma percepção do que o corpo produzia para o personagem e do que o corpo com máscara multiplicava para o mesmo personagem. Esta decalagem entre um corpo e o mesmo corpo é o indicador importante para o ator se conscientizar dos movimentos que ele criou/imitou advindos de seu material pessoal da cultura dita local. E decorre das diferenças físicas que a máscara impõe ao trabalho do ator.

Entendo este operador - máscara - como uma rede de objeto, treinamento, desejo, estória e resultado cênico obtido. O ator que criou personagens que mereceram ganhar máscaras não apenas criou um personagem; ele pôde ver, dentro do seu corpo, **onde, quando e como** este corpo se destacou; e eu também pude ver. Pelos estímulos que o tocaram; pela forma como ele reagiu; pelos gestos brotados desse encontro, que ele utilizou, e como ele se re-pensou depois, ao fazer os ensaios e repetir estas cadeias de gestos; ao ser solicitado a ser **um ele mais ainda**. E isso sem dúvida cumpre três funções; a primeira é a de reconhecer gestos e movimentos tradicionalmente estruturados que foram utilizados em recriação na construção do personagem; a segunda é perceber como esses gestos e movimentos puderam ser reorganizados de outra forma com vistas a serem mais bem percebidos pelo público e pelo próprio ator. E em terceiro, esta memória processual do sensível, do vivido, dá a ele o material para refletir intelectualmente sobre o que produziu. Este é o caminho. Esta uma das chaves dessa metodologia do *dentro da carne*. Mais além de escolher um personagem ou imitar alguém “puramente”, ou de reconhecer num

“representante de uma cultura” algo que este pode lhe trazer, o ator utiliza tudo isso para se reconhecer enquanto sujeito cultural; aglutinador e re-processador-criador; **este personagem é**, concordando com o que diz Graziela Rodrigues sobre o bailarino, **a própria metodologia**; ele é em si o caminho e o resultado. Ele instala, ademais, para o ator, a partir das constelações de estímulos e imagens em sentidos diversos, “*um espaço imaginário construído para que a linguagem da dança possa desenvolver-se no corpo do bailarino*”. (1997, 151).

Aprender dentro de si mesmo sobre sua cultura e suas formas de utilizá-la; eis no nosso caso. Uma das principais funções, senão a principal delas, para o treinamento de máscaras.

Fechando, retomo: as imagens inspiradoras sobre as quais trabalhei foram escolhidas a partir das práticas cotidianas e das manifestações populares. E a partir das imagens que se constituem em momentos de grande beleza, representativos de um dia a dia “comum” - como, por exemplo, uma performance de samba de roda em plena festa de largo em Saubara, ou uma baiana de 60 anos rodando no meio da rua, antes de chegar na colina do Bonfim, sozinha, sem se importar que a estivessem vendo - no limite entre a performance (teatralidade extra-cotidiana) e o dia a dia daquela pessoa. Quando então o ténue véu do cotidiano rompe a si mesmo tornando-se um ícone espetacular. Naturalmente, este é o olhar de quem vê. E quem vê sou eu. *Sou eu, maculelê, sou eu*. Escolhi ver isso, sem querer. Fui escolhida por isso. E, do lugar em que estou, baiana, pesquisadora, artista, elejo e amplio; opero sobre o que recebo e devolvo. A depender da ressonância, o uso dessas máscaras criadas e a consciência de que outras podem ser criadas virá.