



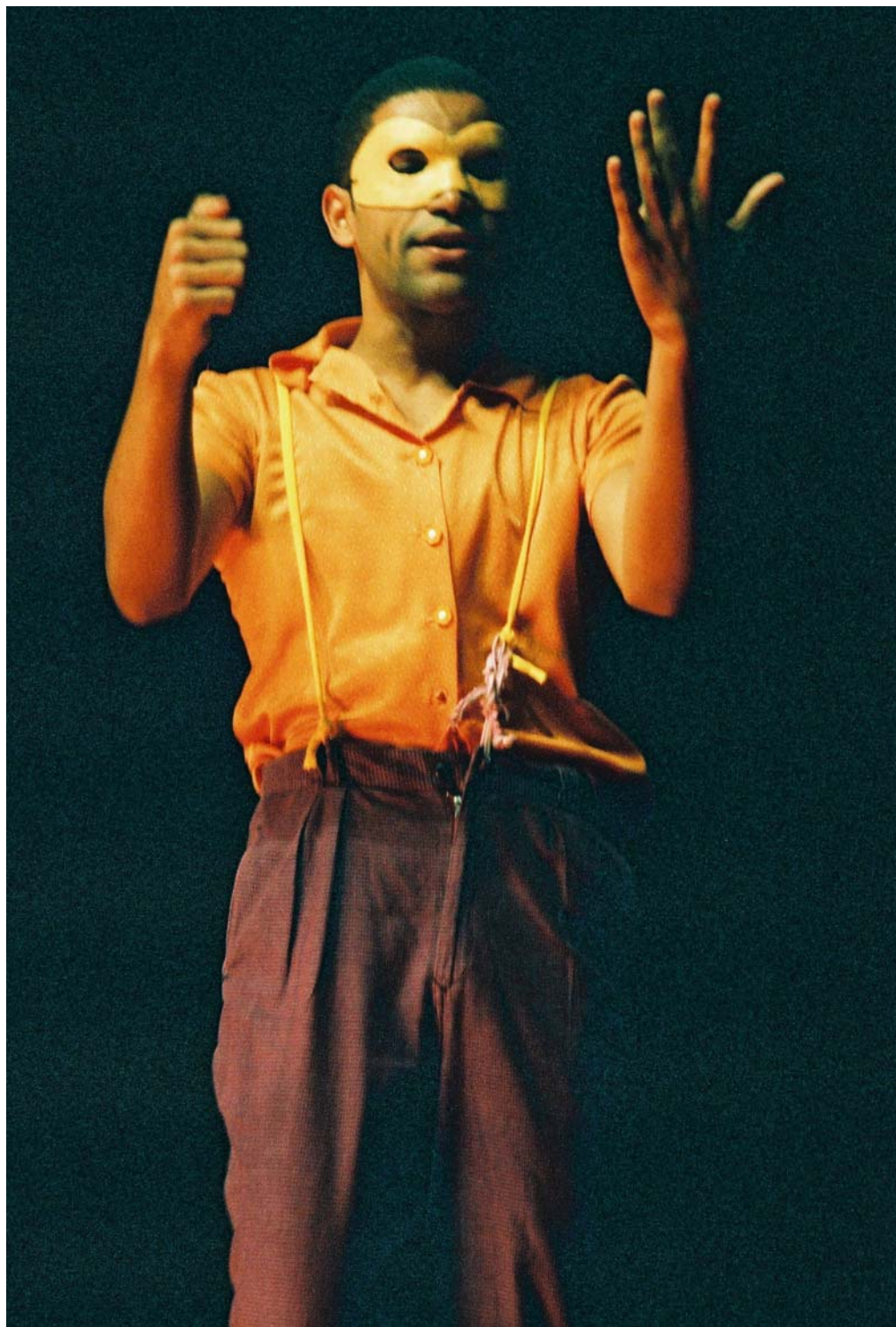
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLAS DE DANÇA E TEATRO

**No pulso do ator:**  
Treinamento e criação de máscaras na Bahia  
Volume II

**ISA MARIA FARIA TRIGO**

**Salvador, junho de 2005**

## **ONDE SE CONTA UMA HISTÓRIA**



Mauricio Assunção, Menino Juca. Juazeiro, agosto de 2003. Foto: Andréa Viana.

**descrição, metodologia, percurso, resultados**

Este capítulo pretende descrever o percurso desta pesquisa de forma a que os leitores possam ter um panorama do que ocorreu nas diversas atividades realizadas durante o trajeto do doutorado para a criação das máscaras e do seu treinamento.

Esse percurso se compõe de **viagens a campo** durante a pesquisa com e sem os atores<sup>1</sup>; de seleção e **treinamento** de atores, artistas plásticos e músicos feito à base de exercícios teatrais e improvisações, bem como de **ensaios** e 12 apresentações<sup>2</sup>, feitos em 2002 e 2003; de oficinas em Salvador de 30h cada, oferecidas a atores, músicos, dançarinos e artistas plásticos em regime diário de três horas durante períodos de duas semanas<sup>3</sup>; de realização de oficinas condensadas no interior da Bahia de 9 h cada, sendo cinco de treinamento em máscara e três de criação plástica de máscaras; de processos plásticos individuais e coletivos de **criação e execução** de 23<sup>4</sup> máscaras faciais; abrangendo um total de seis localidades<sup>5</sup>; s<sup>6</sup>; Foram também realizadas performances fora dos palcos, nas ruas de algumas cidades, denominadas aqui **andadas** -caminhadas com os atores e músicos. Estas ocorreram no centro da Vila do Capão e nas cidades de Valença e de Juazeiro; performances de atores em duplas foram realizadas no Aeroclube Plaza Show<sup>7</sup> e continuaram a ser realizadas durante o período em que estive fora, na França<sup>8</sup>. O período de treinamento e espetáculos analisado vai de março de 2002 a setembro de 2003. A ênfase dessa tese é dada ao treinamento e às cenas, sob a forma de mostra-espetáculo apresentada a público diversificado. No entanto, serão também referidas as viagens anteriores a este período, pois fizeram parte da preparação do trabalho<sup>9</sup>.

A mostra-espetáculo, ou montagem - tem duas versões, a primeira apresentada em 17 e 25 de novembro de 2002 e a segunda com temporada de junho a agosto de 2003.

---

<sup>1</sup> Visitas a: Rio de Contas, Boninal, Mucugê, Capão, Cairu, Saubara, Acupe, Sto. Amaro. Os atores da primeira montagem foram a Saubara e a Cairu. Os das segunda foram apenas a Cairu. Mas ambos os grupos foram fora de temporada de festas a Cairu.

<sup>2</sup> Duas em 2002 e 10 em 2003.

<sup>3</sup> Duas oficinas em Salvador, em 2002 e 2003, respectivamente.

<sup>4</sup> Apesar de terem sido usadas 24 máscaras, uma delas, a do Vento, foi feita por Ralfices Santiago.

<sup>5</sup> Alagoinhas, Capão, Valença, Juazeiro, Itinga, Salvador.

<sup>6</sup> Cinco oficinas de treinamento em máscaras em Alagoinhas, Valença, Juazeiro, Capão e Itinga: Três oficinas de criação e confecção de máscaras em Alagoinhas, Valença e Juazeiro.

<sup>7</sup> Iara Castro e Fernanda Beling, com as mascaras de Seu Gervasio e D. Joana, permitidas pelo grupo “Pra nos a mascara”, para serem utilizadas no contexto de apresentações dirigidas por Hebe Alves, em 2002.

<sup>8</sup> Outras andadas foram feitas, em Salvador, no Pelourinho, e no Capão. Mas não serão analisadas nesta tese.

<sup>9</sup> Vide Cronograma da Pesquisa, em Anexos.

O processo de oficinas ocorreu em ambas as etapas. Os detalhamentos serão feitos em função da sua utilidade para os tópicos principais da tese, que se referem ao treinamento, construção e pensamento sobre os corpos baianos mascarados, processos de criação de máscaras específicas escolhidas e espetáculos. Todos os ensaios, as oficinas de 30h e as experimentações corporais foram realizados na Escola de Dança da UFBA; a confecção de máscaras foi realizada no ateliê do artista Luiz Cláudio Campos, na casa de Riomar Lopes e na minha casa. As filmagens foram feitas na sua imensa maioria por Herbert Luiz, e eventualmente por mim e por Leonardo França. O espetáculo de 2002, intitulado “Você me conhece?”, foi apresentado no antigo Espaço X, atual Teatro Xisto Bahia, apoiado pela Fundação do Estado da Bahia e, na temporada seguinte, as apresentações foram realizadas nos Teatros da Fundação<sup>10</sup> das cidades de Alagoinhas, Valença e Juazeiro. No Capão, Itinga e Salvador, as apresentações foram feitas respectivamente no Coreto da vila do Capão, na sala de ensaios da Paróquia de Itinga e na Sala Cinco da Escola de Teatro<sup>11</sup>.



Primeira versão: 18 e 25 de novembro de 2002. Riomar Lopes e Iara Castro na cena da *Mãe e da Sereia*.  
Foto Andréa Viana.

As oficinas de cada cidade foram realizadas nos espaços dos Teatros, e as oficinas do Capão e de Itinga fora realizadas, respectivamente, na Escola Brilho do Cristal e na sala de ensaios da Paróquia de Itinga, Praça do Caranguejo.

---

<sup>10</sup> As fotos dos espetáculos de Alagoinhas, Valença e Juazeiro foram feitas nos teatros da Fundação, cuja planta é idêntica, o que facilita a apresentação.

<sup>11</sup> Quanto a Itinga e à Sala Cinco, temos registros apenas em vídeo.



Coreto do Vale do Capão, dia da apresentação, junho de 2003. À frente se vê o *banner* do espetáculo.  
Foto: Andréa Viana.



Oficina na Escola Brilho do Cristal. Participantes observam as máscaras.  
Foto Andréa Viana.



Sala de oficina em Alagoinhas. Todas as salas dos Centros da Fundação são iguais e adequadas. Segundo dia da oficina de máscaras, dia 19/06/03, exercício de corda. Foto: Iara Villaça.

## **1. Prólogo**



Escola Brilho do Cristal. Vista do fundo da sala na qual fizemos a oficina de treinamento de máscaras do Capão.  
Foto: Leonardo França.

As raízes profundas deste trabalho podem ser situadas em 1985, quando pela primeira vez tomei contato com o uso de máscaras teatrais para o treinamento do ator, numa oficina do *Théâtre du Soleil*, com os atores Maurice Durozier e George Bigot<sup>12</sup>, realizada em Salvador, Bahia<sup>13</sup>. A partir de então, minha visão do teatro mudou, tanto em relação ao tipo de exigência no treinamento do ator quanto em relação ao uso da máscara teatral neste treinamento.

Em 1997 tive oportunidade de ingressar no mestrado de Artes Cênicas, cuja dissertação visou aprofundar teoricamente o estudo das máscaras e analisar os dois treinamentos feitos com o *Théâtre du Soleil* e uma assistência à disciplina de graduação intitulada Preparação Corporal para a Cena IV, sob a orientação do Prof. Armindo Bião.

Em março de 2002, já no doutorado, fui contatada na Escola de Teatro por cinco atores, alunos<sup>14</sup> da Escola de Teatro, que se ofereceram para trabalhar gratuitamente no experimento de máscaras que desejava realizar no doutorado. Este movimento foi decisivo para a pesquisa, já que a criação e confecção de máscaras de inspiração baiana, no meu entender, passavam pelo trabalho conjunto com atores locais.

Essa possibilidade de acolher atores que desejavam trabalhar comigo já definia uma pressuposição teórica e uma escolha metodológica. Considerando que a máscara é eminentemente corporal, a criação de máscaras originais de inspiração local não poderia ser apenas fruto da minha imaginação acerca da cultura e dos tipos baianos; mas sim o produto de um percurso prático e de um desejo necessariamente compartilhado, nascido dos corpos e dos pensamentos comuns entre direção e atores. Isso naturalmente trouxe preocupações, pois a metodologia e mesmo as criações que adviriam não podiam ser

---

<sup>12</sup> Na ocasião, pude participar do treinamento da oficina ministrada, com máscaras elaboradas por Erhard Stiefel, inspiradas na *Commedia Del'Arte*, no teatro de Bali e no teatro Nô. Além disso, havia instrumentos musicais diversos, postos à disposição dos atores, que no entanto não os usaram. A descrição e análise desta experiência foi feita na minha dissertação de mestrado, que versou sobre as duas experiências de oficinas com o *Soleil* e com a oficina de Bião. Os anexos resumidos destas experiências encontram-se nesta tese.

<sup>13</sup> Uma co-produção da Fundação Gregório de Mattos com a Secretaria de Cultura do Ceará. Durou vinte dias, com seis horas diárias, excetuando-se os sábados e domingos. Depois, em 1993, tive oportunidade de fazer uma oficina com Ariane Mnouckhine, no Rio de Janeiro, de carga horária semelhante.

<sup>14</sup> Iara Villaça e Maria Eugenia Monção, a primeira até hoje no grupo; Luciana Comin, Marconi Araçonga e Edney Alessandro. Estes três últimos não ficaram, apesar de acompanharem o trabalho até hoje. Destes, apenas Luciana Comin não era bolsista de iniciação científica de Bião. Os cinco já trabalhavam juntos em um grupo antes.



previstas e apresentadas no ante-projeto de doutorado a não ser de forma geral. Propunha o estudo de tipos relacionados às matrizes estéticas tanto do Recôncavo quanto do Sertão. Capoeiristas, profetas, vaqueiros, bois, velhos e velhas, crianças e eventualmente criaturas sobre-humanas. Mas a criação e consolidação de uns e a desapareição de outros só pôde ocorrer quando começamos o trabalho prático. Ou seja; o objeto e a metodologia da pesquisa, no caso desta criação cênica, passaram pela prática coletiva para serem criados.

Os motivos para um percurso compartilhado de criação repousam sobre a forma como um ator trabalha sua imaginação para conseguir portar uma máscara teatral. E esta forma é sempre corporal, implicando o uso dos grandes grupamentos musculares, em ações tanto pequenas como grandes, e de grande imprevisibilidade quanto aos resultados<sup>15</sup>. Ou seja; supunha que a máscara surgiria a partir do corpo do ator e dos seus personagens para depois ser concretizada plasticamente; e só então ocorreria a sistematização acadêmica das vivências e improvisações com personagens por nós trazidos e criados – e foi assim que ocorreu.

Elegi este percurso e ele começou a se corporificar já nos estímulos iniciais sugeridos aos atores. Esses estímulos eram as histórias e lendas populares e do universo de cada ator; personagens que sensibilizavam a cada um; e a partir daí, improvisos com os personagens eleitos ou surgidos dos exercícios improvisativos. A definição de *quais* máscaras seriam criadas passou por este caminho. Até porque as hipóteses propostas no projeto de doutorado são diretamente ligadas a vivências da nossa cultura, trazidas necessariamente pelos sujeitos da pesquisa.

Começamos o trabalho em meados de março de 2002, a partir de duas sessões de discussão e vídeo com os atores<sup>16</sup>, ocorridas em minha casa, sobre o que faríamos; e vimos o registro de alguns trechos de um dos circuitos do carnaval em vídeo<sup>17</sup>. Nas

---

<sup>15</sup> Não era possível prever que personagens conseguiriam chegar à etapa de ganharem máscaras. Assim como também o tempo exato desta elaboração ou que atores o fariam, em que cenas, em que condições. Todas estas sendo variáveis a serem percebidas e trabalhadas no seu aparecimento.

<sup>16</sup> Edney Alessandro, Marconi Araçonga, Iara Villaça, Luciana Comin.

<sup>17</sup> Vídeo feito por mim do carnaval de Salvador de 2001, do qual fui componente do júri. Nesta ocasião, tive a oportunidade de filmar diversos blocos e afoxés, além de foliões baianos originais. Particpei do circuito de carnaval mais tradicional da cidade, ligado aos blocos afro e às agremiações nascidas no Pelourinho. Este circuito atualmente vai da praça municipal (Elevador Lacerda) à Praça Castro Alves, retornando no prédio do Grande Hotel da Praça para o seu ponto de origem. Congrega por exemplo o Bloco Afro Olodum, o Afoxé Filhos de Gandhi e os afoxés e blocos afro nascentes do Pelourinho e inscritos legalmente no Carnaval.

reuniões estava presente o músico e maestro Joaquim Pinto Carvalho, que também tomou parte nesta pesquisa<sup>18</sup>.

Em todas as fases trabalhamos a experimentação de exercícios relacionados à respiração, segmentação corporal, concentração, condicionamento físico, exercícios de máscara neutra, improvisações, viagens a campo e pesquisa em materiais diversos, como textos, fotografias e observação de rua. Foram feitas como registro anotações em diários<sup>19</sup> os procedimentos feitos. Também há registros filmados, equivalendo a um percentual em torno de 20% dos dias de trabalho; de cada dia de três horas, filmou-se sempre uma hora. Duas andadas também foram filmadas e fotografadas. Dois foram os critérios de seleção de filmagem; a) custo da fita; b) ênfase nos exercícios e nas apresentações. Alguns ensaios, quando as cenas estavam mais delineadas, foram bem registrados. E também as improvisações foram especialmente filmados. Muitas vezes, ao considerar que o que tinha ocorrido ou que estava ocorrendo era relevante do ponto de vista da criação teórica, filmávamos. Optamos por não filmar maciçamente os ensaios da primeira adaptação e da segunda, pela dificuldade de ter o cinegrafista (Herbert Luis) nos horários diferentes do trabalho normal; também porque os ensaios trabalhavam com algo que já tinha sido filmado nas bases de sua criação.

Isso certamente tem um preço, no qual está implícito um valor e uma escolha de olhar. Como ocorre ao anotarmos reflexões diante de um evento, sempre se perde algo. Consideramos que a pesquisa, estando na linha teórica do programa, tem nestas filmagens um material importante, porém complementar, acerca do trabalho.<sup>20</sup>

Os figurinos do treinamento, oficinas e apresentação foram compostos de doações, vindas na sua imensa maioria da pesquisadora, dos amigos do grupo e de alguns elementos emprestados da Escola de Teatro. A imensa maioria das máscaras foi criada e

---

<sup>18</sup> Tendo elaborado em outubro e apresentado em novembro de 2002 a trilha sonora da primeira edição do espetáculo e mostra de pesquisa, intitulada “Você me conhece?”, apresentada em novembro de 2002; tendo também iniciado a pesquisa sonora da segunda edição da peça “Você me conhece”, quando então entregou a coordenação ao músico Mateus Santana Dantas. Este último assumiu a criação e organização musical e sonora da segunda montagem.

<sup>19</sup> Ver: Anexos.

<sup>20</sup> Pretendo algum dia elaborar DVD detalhado com este material. Servem também para retomar algumas colocações que considerei relevantes e os contextos em que foram feitas.

fabricada por Riomar Lopes<sup>21</sup> e financiada pela bolsa de pesquisa PAC, da UNEB. Há uma máscara do artista Ralficces Santiago que foi adaptada e usada em cena<sup>22</sup>; há máscaras inspiradas no trabalho da educadora e psicodramatista Antonia Lúcia e também máscaras criadas e confeccionadas pelo artista plástico Luiz Cláudio Campos<sup>23</sup>.



Registros: Léo França filma *Seu Valadão* descendo do ônibus enquanto Andréa fotografa. Valença, julho de 2003. Foto: Andréa Viana.

---

<sup>21</sup> Algumas máscaras usadas na encenação não foram feitas inicialmente por ela, mas sempre tiveram seu acabamento e mão; a primeira sereia, feita por Herbert, a Lagartixa, feita também por mim e por Edney Advíncula, o demônio, feito por Iara Castro, e revisado por ela, com inspiração em máscara feita por Antonia Lucia.

<sup>22</sup> A máscara do personagem “Vento”, interpretada pelo ator Tonny Ferreira; foi confeccionada em material E.V.A, espuma sintética; e inicialmente foi usada em oficina de máscaras feita conjuntamente no MIAC de 2001.

<sup>23</sup> A máscara do Boi, na primeira apresentação, foi feita por ele. Outro molde foi feito para este personagem em 2003, mas não chegou a ser realizada ainda a máscara final. Outro personagem, o Budhugo, da primeira montagem, também. Não foi usado na segunda montagem.

## 2. Viagens



Desde 2001 comecei a fazer viagens pelo interior do Estado. Centrei estas viagens nas localidades nas quais esperava encontrar máscaras, de acordo com a orientação do prof. Armino Bião, da leitura de Nelson de Araújo e o cotejamento dos vídeos do Bahia Singular e Plural, através de Josias Pires, que me indicou as localidades em que poderia encontrar manifestações de caretas. Assim, percorri a maior parte dos locais em que são encontradas, com exceção de Praia do Forte. Algumas viagens ocorreram antes da minha matrícula no doutorado. Em 2001, estava na Chapada por ocasião do grande encontro de ternos de reis promovido pela TVE em Boninal, cidade da Chapada Diamantina. Tive a oportunidade então de assistir inúmeros ternos, que varavam a madrugada, com seus ritmos e danças, numa conjunção especialmente importante, pois o dito “popular” estava ali, conclamado pela “mídia” para se apresentar e ser registrado.

Nesse evento um preconceito intelectual se quebrou; a aparente distância entre o “puro” e o “misturado”, entre o “popular” e o midiático. Eram e são pessoas, em interação, representando-se através de danças, músicas, cantos, representações. Representações essas que nos chegavam após inúmeros contatos e interações entre muitas influências. Além disso, na ocasião tive a oportunidade de conversar com alguns *performers* que conduziam o “boi”<sup>24</sup> dentro de alguns ternos, bem como dos *vaqueiros* e *puxadores* desses *bois*. Este contato foi importante. A noção do olhar, do foco do olhar e da impulsão inicial muito forte foi descrita por um *performer* que portava uma estrutura de boi sobre si. Esta impressão forte do artista, cansado ainda da performance, me mostrando a forma como ele recuava para depois arremeter, tendo sempre a noção de onde estava a cabeça do animal, o quanto ele sabia o que fazia, em termos espetaculares. Uma figura como esta dentro de uma manifestação congrega uma grande força e puxa um conjunto todo de pessoas nos seus movimentos iniciais. No Boi, é um ponto central de atenção. Isso se traduzia na ação física comentada pelo artista então. Um outro dado interessante é que havia um campo de futebol próximo à igreja onde estavam sendo filmados os ternos. Neste largo espaço os ternos ainda a se apresentar dançavam, ensaiavam suas evoluções, numa espécie de esquete mais ou menos descontraído, característica tanto de filmagens - que podem ser longas - e o foram neste dia - quanto de manifestações populares, como é o caso da caminhada Axé, do Carnaval ou mesmo dos eventos que têm sido promovidos ao juntar vários grupos culturais para se apresentarem em ordem. Ou seja: um determinado local ou

---

<sup>24</sup> Estes «bois» são estruturas com cabeças de boi, via de regra feitas com papelão pintado ou papier maché, com armações para o corpo em pano, podendo ter uma ou duas pessoas dentro.

trecho é eleito - ou já foi definido mais ou menos formalmente desde antes - como sendo o local em que as performances devem ser feitas. Então o grupo se “espetaculariza” no trecho combinado. Enquanto isso, ou um pouco antes de se apresentar, o grupo pode ficar num estado mais ou menos disperso, numa atitude de espera pouco antes da hora de se mostrar, quando então as pessoas adotam uma outra postura corporal, um estado próprio ao desfile ou apresentação. Como se o grupo ficasse “cozinhando em banho Maria”, no qual a temperatura e o ponto do preparado é mantido num certo nível, mas não se permite que ultrapasse este nível, que deve se encaminhar para a “fervura” apenas quando for a hora e o lugar certos. Presenciei coisa semelhante quando fui a Sto. Amaro assistir a um desfile semelhante, também promovido e filmado pela TVE. Neste caso, as manifestações que tinham sido documentadas pela equipe da tv estavam enfileiradas na lateral da praça principal de Sto. Amaro. Os cortejos entravam em sentido anti-horário na praça, e as performances só se iniciavam quando passavam na frente de um grande prédio - provavelmente a prefeitura - do outro lado da praça. Numa ponta, a igreja, onde os cortejos faziam a volta. Impressionante entre os impressionantes é o Nego Fugido. Este grupo, composto por homens vestidos com folhas de bananeira, chapéu e camisas compridas, pintados de preto com a língua vermelha de papel de seda vermelha demonstra uma força e vitalidade ímpares. A ação básica, no caso, de assustar crianças e transeuntes inclui corridas rápidas em espaços curtos, gritos e gestos fortes e violentos, e exposição da língua num paroxismo entre estar morrendo e estar “tomado” por um santo. A representação no local em que se dá inclui leitura de cartas de alforria, crianças sendo presas e soltas. A força necessária para estar na cena da rua, o alto nível de implicação corporal requerido me ensinou bastante sobre o patamar de energia demandado por uma performance popular na rua.

Pois se a rua intimida e traz mais riscos, pede mais energia, no entanto e, na medida em que se consegue chegar neste patamar, a intensidade com que são representados os gestos e cenas é em si um grande mestre. Nas manifestações de Nego Fugido, Zambiapunga de Nilo Peçanha e Cairu e nas caretas do Acupe e de Saubara, o *performer* vai sendo estimulado - quase violentamente, eu diria - pelo conjunto dos colegas, pelas reações do público, e estas estimulações fazem com que o estado psicofísico dele seja muito intenso, possibilitando, acredito, uma entrada mais fácil num personagem fora do cotidiano. Esta “violência” fica muito bem equacionada no conjunto, em que censuras de ordem estética, como ocorreriam no teatro, são menos frequentes, e no qual a performance

esperada tem algumas balizas práticas para serem executadas, como ações simples e diretas, percursos definidos e paradas de descanso. O artista está num ambiente conhecido, entre os seus, e pode ter algum relaxamento. Isso ocorreu em Valença, na nossa andada, com uma aluna, Maria Claudia, que conseguiu fazer uma máscara na rua, quando no teatro não tinha conseguido. A rua e a manifestação das festas conseguem ser, a um só tempo, mais familiares, mais estimulantes e mais assustadoras. Estas três potenciações parecem trazer para o artista mais relaxamento, mais alimentação para idéias e contatos e mais atenção e controle muscular para estabelecer relações no espaço aberto. Neste tipo de espaço, a preocupação não é se alguém está bem no personagem ou não: é se vai ser hostilizado, por exemplo, ou se os populares vão topar a brincadeira. É um tipo de enfrentamento que desloca a preocupação do artista da sua performance para o jogo coletivo em si. Considero que tanto Boninal, quanto Sto. Amaro e Salvador, com a sua Caminhada Axé, à qual assisti pelo menos três vezes, têm características próximas da descrita acima pela configuração adotada nas apresentações, misto de manifestação cultural e espetáculo. E em qualquer uma delas, os *performers* têm o que mostrar em termos de estados iniciais para a ação, ações ampliadas, noção de cena e de espaço, noção de foco e de controle corporal.

Estive em Cairu três vezes. Na primeira vez que a visitei foi em função da Rede Uneb 2000, projeto de educação da UNEB. Aproveitei e fiz contatos importantes com as pessoas que faziam máscaras e desfilavam na festa que ocorre na segunda quinzena de outubro, de N. Sra. do Rosário. A partir daí, a visitei mais duas vezes, tendo conhecido alguns dos artistas locais que confeccionam máscaras, como José Américo e D. Regina. Este me franqueou o universo de máscaras, tendo inclusive me presenteado com uma máscara incompleta, feita por ele. A manifestação de Cairu, que segundo Nelson de Araújo seria das mais antigas, é diferente das outras apresentações organizadas citadas no parágrafo anterior. Ela é uma manifestação que se dá na própria cidade, com o trajeto iniciando-se no sopé da Igreja da cidade e fazendo a volta no circuito de ruas principais do município. Nestas idas a Cairu tive oportunidade de assistir aos ensaios da véspera da manifestação, que ocorre um dia antes da festa de N. Sra. do Rosário. A festa é impressionante, ao som das enxadas que tocam um som agudo, numa percussão sincopada sem tambores. As máscaras recebem sem preconceito as mais diversas influências, e estas visitas a Cairu me fizeram perceber e observar mudanças de estado corporal na cena popular. Na noite do dia anterior, depois de algumas semanas de preparação plástica

cuidadosa das máscaras, normalmente feitas pelos seus usuários ou pelos dois artistas já citados - os grupos vão para os matos próximos da cidade onde se vestem e se mascaram. A graça disso está, segundo me disse D. Regina, em que “filho não conhece mãe e mãe não conhece filho.” Ou seja, ela mesma foi para o mato e o filho não sabia que máscara ou roupa ela usaria, e vice-versa. O *performer* desta festa não deseja ser reconhecido, e muda o corpo e a voz para assustar crianças e populares. A ação das máscaras consiste basicamente em andar, percorrer o circuito e assustar a platéia. Estas máscaras em procissão me deram a noção precisa da quantidade de energia necessária para **disparar** uma *performance*. Isso combina com a noção de equilíbrio de luxo de Eugenio Barba. E com a natureza de transgressão tão cara ao grotesco.

Além disso, há as performances individuais que ocorrem durante o cortejo. Uma careta pode se encantar com uma criança e persegui-la até um pouco fora do cortejo, por exemplo, sempre com uma forma de se mover e com uma voz bem diferentes da sua usual. O cortejo em Cairu tem evoluções coreográficas, que vão ser encontradas também no Zambiapunga de Nilo Peçanha, que assisti três vezes: uma em Sto. Amaro e na Caminhada Axé, por duas vezes. Ambas as manifestações foram registradas pelo Bahia Singular e Plural. Desde alguns anos o Zambiapunga de Nilo Peçanha tomou um rumo mais profissional, colocando-se como grupo artístico que faz performances em lugares diversos do seu lugar de origem, o que é muito diferente do que ocorre em Cairu, onde continua como folguedo popular adstrito à população. Como não gera renda para os seus componentes, alguns se desestimulam, como foi o caso de Zé Américo que, conversando comigo em 2003 me disse que estava totalmente afastado da confecção de caretas por não poder se sustentar com isso. Mais uma vez se percebe a questão crucial da sobrevivência e da visibilidade como sendo muitas vezes divisora de água para a continuação ou finalização de um tipo de representação popular qualquer.

Em **Mucugê** eu apenas entrevistei em vídeo o criador do Macutunzezê, o Sr. Aloísio Paraguassu. Seu Lói, como é conhecido em Mucugê, narrou como teve a idéia da representação. Isso foi importante para que eu entendesse que era possível ver uma festa se iniciar, perdendo aquela visão segmentada que separa a manifestação da vontade individual e cotidiana dos seus criadores.



A viagem para **Saubara** foi feita justamente no período em que as Caretas de Saubara saem, no ano de 2002, durante todo um dia. Era uma amostra impressionante de como o baiano é capaz de ser/consumir tudo ao mesmo tempo. As caretas, vestidas com suas saias de bananeiras, assustavam as crianças e eventualmente batiam umas nas outras e nos seus conhecidos. O conjunto delas, se deslocando pela rua principal da vila, é impressionante. Na época, quatro atores<sup>25</sup> do grupo foram. Como era festa da padroeira, ainda havia um cortejo de baianas - lavagem - e roda de capoeira nas ruas, bandinha de música e até mesmo um trio elétrico, este de fora da cidade. Uma imagem forte deste dia foi a de um menino, com seus quatro anos, que arrastava uma folha de bananeira nas ruas, visto por mim e por Edney. Ao utilizar a folha de bananeira, arrastando-a ao lado do corpo como uma saia, todo o corpo dele se transformava. O objeto o transformava fisicamente, como faz uma máscara, um figurino, enfim, uma evocação condensada de toda uma vivência, e esta mudança era visível para nós. Outra imagem que ocorreu foi uma narrativa emocionada de uma menina sobre como ela tinha arrancado um pedaço da careta, feita diretamente à atriz Villaça. Esta imagem foi usada posteriormente por ela para construir o personagem da menina de Saubara, depois denominada de Princesa, que gerou uma cena e outros personagens. A imagem do menino foi o ponto de partida de Edney Advíncula para criar o personagem que ele faz na primeira versão do espetáculo, que depois de assustar os colegas se assusta consigo mesmo<sup>26</sup>. Estes dois personagens, ambos crianças, foram o embrião das cenas das crianças. Através das suas ações simples, mas funcionais, os atores criaram improvisos que puderam ser compartilhados pelos outros atores, dando origem às cenas dessas máscaras.

Reconhecer-se naquelas crianças, caretas, pessoas, baianas, capoeiras e trios elétricos foi fundamental para a continuação e compreensão dos atores quanto ao que poderia vir a ser o nosso trabalho com outras platéias, conosco mesmos e com nossas imagens. A experiência destas viagens deslocou nos atores, (a partir da vivência dupla do que fazíamos em treinamento e sua relação com as representações de rua) um pensamento sobre si como sujeito da própria cultura que mudou a percepção deles em relação ao valor artístico das manifestações e de si mesmos como ligados a essa cultura.

---

<sup>25</sup> Edney Advíncula, Maria Eugenia Monção, Iara Villaça, Riomar Lopes.

<sup>26</sup> Ver DVD 1, versões um e dois da montagem. Esta estrutura foi modificada em parte, mas também mantida na segunda versão, no personagem da criança do ator Mauricio Assunção.

As viagens, oportunizando um maior ou menor contato com estes folguedos, realizados tanto fora quanto dentro do seu local de origem, assim como as conversas com os performers populares, mudaram minha compreensão dos nossos eventos culturais. Ao me permitir estar submersa nestes lugares, ruas, ambientes e climas, estes, funcionando como estímulos concentrados, puderam se articular, através de suas características cênicas, com o que fazíamos nos treinamentos. Em outras palavras, dentro do corpo nosso, que presenciou e de alguma forma foi tocado por ambas as extremidades, um tipo de ligação ocorreu.

O que aprendi e aprendemos dessas viagens? A estranheza inicial, um reconhecimento posterior e o entranhamento dessa nova percepção de si e do próprio entorno. Duas vertentes fundamentais são construídas com o auxílio destas viagens: a primeira é a do progressivo **entranhamento** por uma outra via, a da festa. Poder ver a festa não como turista, e também não como partícipe. Mas juntar estas duas corporeidades ao mesmo tempo, tomando delas consciência. Em decorrência, poder experimentar no corpo, como se estas manifestações fossem grandes máscaras, esses grandes enigmas a céu aberto, realizando-se no corpo e no instante de cada um. E começar a perceber o próprio corpo individual como um instrumento de observação e ação; um lugar de pensamento para conhecer e desconhecer aquilo que é visto. Registrar, com a memória do corpo e do pensamento, o que falta, o que sobra, o que é automático para si no movimento do outro, na sensação que o outro lhe provoca. E a segunda aprendizagem importante e consequência da primeira é, a partir desta tomada de consciência, reconhecer-se como sujeito da cultura, como integrante e atuante dentro desse processo, e podendo perceber, no instante e nos pequenos gestos, em que momentos esta cultura se afirma, se funda, se transforma. Acredito que neste ponto a viagem a Saubara para os atores foi um diferencial. Isso porque eles já estavam buscando entender de outra forma o corpo baiano deles e dos outros. Este *espaço*, instaurado entre o treinamento teatral e a vivência da rua abriu uma possibilidade de perceber e articular dentro de si idéias e identidades. A percepção do deslocamento inevitável entre o corpo do treinamento e seus objetivos e entre o corpo observando/observado dentro de uma manifestação me parece ser o modelo de uma conscientização acerca de como estar e trabalhar elementos muito próximos dentro da própria cultura.

Já as viagens a Alagoinhas, Capão, Valença e Juazeiro, ocorridas em 2003, se revestiram de um caráter diverso, mas não menos importante. Eu já conhecia todas as

localidades. Fiz uma viagem prévia de contato com cada lugar desses e com os centros de cultura, com exceção do Capão, onde Riomar se encarregou de tudo e de Juazeiro, para a qual foi o produtor, Herbert Luis. Em todas essas cidades o mais importante foi o contato variado com a população local. Contato com os alunos da oficina, com o público das apresentações e posteriormente, em três delas, com o povo na rua. Em cada relação dessas aprendeu-se algo diferente. E a partir de cada nível de contato os atores e músicos puderam se sentir como parte integrante - ainda que não homogênea - da dinâmica artística local. Fomos bem acolhidos pelos artistas locais e pelo público. A dimensão do que venha a ser uma platéia, do que venha a ser este “povo” abstrato que os livros tratam pode ser experimentada de forma não mitificada ou folclorizada, pois o contato imediato e coloquial com as pessoas, numa situação de rua, por exemplo, permitia ao artista perceber que aquele indivíduo não apenas se espantava ou se divertia com ele, mas também era detentor de um saber performático, por ser capaz de entrar no jogo, mostrar suas qualidades como *performer*, brincar e entrar na brincadeira. Esta possibilidade de entrar na brincadeira desestabiliza no artista a sensação de uma platéia estática, que bem ou mal a vivência do teatro tradicional sugere.

A “platéia” tão próxima da rua exacerba, até para o mais distraído, os estímulos que ela é capaz de provocar no corpo do ator. É a vivência da festa, no seu limite entre assistir e ser assistido e fazer parte, dissolvendo-se. A proximidade com aquele que assiste potencializa os efeitos de uma platéia que, no teatro, fica eventualmente pouco percebida, devido à luz do palco, à distância da cena. A cena do teatro institucional distanciou estas dimensões, que a rua e a festa restabelecem, e de cuja intercessão as máscaras teatrais parecem ter nascido um dia.

**A rua ensina o que é a *platéia* enquanto estrutura viva de interação e vetor de criação.** Ela pode mostrar, num percurso de nuances, o que é a diferença entre estar no meio da festa, integrando uma manifestação mais ou menos caracterizado, até chegar na platéia do teatro. Assim também, numa outra medida, a platéia do teatro nas cidades foi interativa. Em parte porque se compunha parcialmente dos próprios alunos das oficinas; e em parte pela interação que a máscara demanda para existir. Com luz de platéia acesa sempre, o público se sente olhado e integrando a representação, o que muda a estrutura de sua interação. Isso foi muito bom para os atores, todos iniciantes. Mesmo numa cidade como Rio de Contas, em que estive duas vezes em dois carnavais e não consegui ver as

máscaras, há a ambiência, a cidade e suas mensagens, sua pulsação. Não vi as máscaras, mas vi a expectativa do carnaval, diferente do de Salvador. No interior, o carnaval e a saída de blocos e máscaras não é algo garantido. Depende de como as pessoas estão naquele ano, quantas se dispuseram a sair, enfim, de vários fatores. Então, em poucas palavras; o que as viagens trouxeram de mais importante foi esta consciência de si. O percurso de ir e voltar, de conhecer antes e depois reconhecer com outros objetivos é importante. É o espetacularizar e o refletir dentro de nós.

### **3. O trabalho**



Da esquerda para a direita: Léo, em primeiro plano, Fernanda de costas, Riomar na frente, Mateus com violão, Iara Castro de costas em segundo plano, Ana Sofia atrás de Castro, Iara Villaça, Tonny Ferreira, Eugenia.

Juazeiro, Agosto de 2003. Foto: Andréa Viana.

### 3.1. Histórico do percurso. As Fases

Divido o trabalho com os grupos de atores em **cinco** fases; a *inicial* vai de março a junho de 2002, quando então três dos cinco componentes saíram. Deste grupo ficaram duas atrizes<sup>27</sup> que estiveram no grupo até o final. Numa *segunda* fase, a de **criação e consolidação** do trabalho, a elas agregaram-se, após oficina de treinamento de máscaras em junho de 2002, mais cinco artistas<sup>28</sup>, que participaram da pesquisa e da *terceira* fase, de **montagem e apresentação**, que foi de setembro a novembro de 2002. Após recesso, de dezembro de 2002 a março de 2003, retomamos o trabalho em grupo, sem um dos componentes<sup>29</sup>. A este grupo juntaram-se, em abril de 2003, mais três artistas<sup>30</sup>, oriundos da segunda oficina de máscaras<sup>31</sup>, entrando nos ensaios e experimentos destinados à viagem do trabalho pelo interior da Bahia<sup>32</sup>. E esta foi a *quarta* fase, de retomada de ensaios e **modificação** da peça anterior. A *quinta* fase é a da **viagem de apresentação e oficinas** no interior com todo o grupo e o produtor<sup>33</sup>.

#### 3.1.1. Março a junho de 2002 – Primeira fase da pesquisa

Foi durante a primeira fase da pesquisa que a maioria dos exercícios básicos<sup>34</sup> de preparação e concentração corporal do treinamento foi criada.

Tanto eu quanto os atores nos aventurávamos por um caminho inexistente, que só pôde ser consolidado após o início do segundo momento, quando a entrada de mais

---

<sup>27</sup> Saíram Edney Alessandro, Luciana Comin e Marconi Araçonga. Ficaram Maria Eugenia Monção e Iara Villaça.

<sup>28</sup> Edney Advíncula, bailarino ; Riomar Lopes, atriz e artista plástica ; Iara Castro, atriz, Tonny Ferreira, ator, Fernanda Beling, atriz. Exceto Rilmar Lopes, todos alunos da UFBA, em Dança e os outros em Teatro.

<sup>29</sup> Edney Advíncula, dançarino e ator com grande capacidade de trabalho. Por falta de condições financeiras, mudou-se para São Paulo.

<sup>30</sup> Mateus Dantas, músico; Leonardo França, compositor e ator; Ana Sofia Heimer, atriz.

<sup>31</sup> E preciso salientar que todos os componentes do trabalho foram ou são alunos das escolas de Dança, Teatro, Artes Plásticas, Música, Educação e Comunicação da Ufba.

<sup>32</sup> Esta viagem foi um projeto proposto pela pesquisadora e seu produtor, Herbert Luis, simultaneamente à Fundação Cultural do Estado da Bahia e à Universidade do Estado da Bahia ; viajar com o trabalho realizado em três cidades do interior da Bahia, fazendo oficinas de criação de máscaras e de treinamento, andadas e apresentações teatrais. As cidades foram: Alagoinhas, Valença, Capão, Juazeiro ; posteriormente, apresentamos em Itinga (Lauro de Freitas) e Salvador.

<sup>33</sup> Herbert Luis, produtor e ator, propôs o projeto de viagem, acompanhou e também foi quem filmou o trabalho desde o segundo momento, em junho de 2002.

<sup>34</sup> Estes serão detalhados posteriormente quando tratarmos da sua descrição e também analisados no capítulo III.

atores, e em especial a entrada da educadora, atriz e artista plástica Riomar Lopes possibilitou a criação de máscaras expressivas baianas originais. Antes, usávamos as máscaras emprestadas pelo professor Armindo Bião e duas máscaras brancas encomendadas por mim a Rálfices Santiago<sup>35</sup>, artista plástico. Nesta fase, não há trabalhos com máscaras expressivas baianas e os processos são individualizados, ou seja, há mais trabalhos com cada ator em exercícios de máscara neutra, com uma demanda simples de ação para os atores, como levantar de uma cadeira, andar, e parar quando eu sentia que não havia mais o que fazer ou o ator estava muito cansado ou sem ter como continuar. Não houve improvisações com duplas ou trios. Esta fase serviu para consolidar meu pensamento acerca de que tipos de necessidades os corpos dos atores tinham para a criação do trabalho e que exercícios poderiam ser propostos e criados para estas necessidades. Estas necessidades eram basicamente relacionadas com a concentração, força muscular, questões com focos e pausas e segmentação detalhada do corpo.

### **3.1.2. Junho a setembro de 2002 - Segunda fase de pesquisa**

Este é o momento em que a pesquisa realmente começa a se encaminhar na direção da criação de máscaras baianas. O elenco se amplia com a entrada de mais cinco atores que vão até o final do experimento. A partir daí pudemos começar a criar personagens e máscaras baianas. A ampliação do grupo de duas para sete pessoas<sup>36</sup> trouxe o advento da criação, confecção e experimentação das máscaras originais; a imensa maioria delas, possível graças à presença, disposição e talento de Riomar Lopes. Ela despertou nos outros atores o interesse pela confecção de máscaras desde a realização da oficina em que se inscreveu. Fez o molde em gesso de cada ator, e confeccionou praticamente todas as máscaras do grupo.

---

<sup>35</sup> Estas duas máscaras, que se pretendia que fossem neutras, eram de rosto inteiro e não conseguiam ser neutras. Foram usadas apenas em algumas sessões da pesquisa, na primeira fase.

<sup>36</sup> Iara Villaça, Iara Castro, Maria Eugenia Monção, Fernanda Beling, Riomar Lopes, Tonny Ferreira, Edney Advíncula.



Riomar recortando gaze engessada em Juazeiro para oficina. Agosto 2003, Foto: Andréa Viana.

Além dos exercícios, executados em média três vezes por semana, em sessões de três horas de duração, os atores, a partir da segunda fase, aumentaram a carga horária que dedicavam ao trabalho e participaram das sessões de criação plástica de máscaras, normalmente marcadas para os sábados; executadas duas vezes na casa de Riomar, uma vez na minha casa e pelo menos três vezes no estúdio do artista plástico Luiz Cláudio Campos, com os atores, artistas e direção. Nestas ocasiões, os atores portavam suas máscaras ainda frescas da massa de papel e modificavam os traços básicos ou deixavam que os colegas, sob a supervisão conjunta de Riomar e minha, modificassem suas máscaras. Isso ocorreu com a Lagartixa<sup>37</sup>, com Seu Gervásio, Seu Genalvo e D. Juju.

Por ser atriz, educadora e artista plástica, Riomar Lopes esteve dentro do trabalho corporal e do plástico ao mesmo tempo, articulando numa via de mão dupla as estratégias de criação das máscaras para si e para seus companheiros de trabalho. Isso definiu a metodologia de trabalho de criação de máscaras, bem como permitiu um tipo de discussão e participação de todos os componentes do grupo num processo que normalmente é solitário e executado apenas pelo artista que faz a máscara. Esta forma de criação ocorreu pelo caráter democrático e pedagógico da artista, tendo dado frutos não apenas nas oficinas, mas também no grupo, pois agora, com a saída de Riomar, temos Iara Castro, que vem criando máscaras para si e para o elenco, sendo atriz também.

---

<sup>37</sup> Ver DVD 2, nos itens de Confeção de Máscaras I e II, no qual se encontram os itens relativos à Lagartixa.



Partimos no nosso caso dos trabalhos de corpo e improvisação e das histórias (contadas, lembradas, casos, lendas); sonhamos e conversamos sobre o que queríamos ver de nosso no palco. Inicialmente contei um pouco da história da pesquisa e das figuras e histórias que me motivavam a fazer o trabalho; falei das crianças, dos mendigos, dos loucos e profetas; dos vaqueiros e dos tipos que encontrávamos no nosso interior; falei das lendas de sereia, de animais fantásticos. Então, vendo que se entusiasmavam, perguntei-lhes que imagens da nossa cultura e da nossa gente os emocionavam e os motivavam a trabalhar; e incitei-os a que trouxessem, quaisquer que fossem os materiais, estímulos para a criação dos personagens. Foram fotografias de revistas, livros, narrativas de infância e juventude; causos e relatos pessoais.

Esse processo durou ao todo três sessões. Juntos víamos livros, contávamos casos e histórias ocorridas com cada um. Normalmente, em torno de meia hora a 40 min antes de começar o trabalho. E no final do dia comentávamos como o que tínhamos feito poderia ser utilizado ou não. Os atores começaram a trazer e a trocar imagens, sensações e lembranças. Todos tinham alguém na família do interior, por exemplo. Todos tinham uma estória pra contar e uma lenda que gostavam mais. Falar sobre isso pareceu o mais importante, pela forma como se davam os relatos, a maneira como os outros ouviam, a forma como uns relatos se combinavam com os outros. Descobertas de similaridades, identidades e diferenças que, acredito, possibilitaram depois as misturas e “promiscuidades”<sup>38</sup> entre as construções de personagens dentro do trabalho. Conectados com estas imagens e emoções, os atores começaram a trabalhar de outra forma e com outra motivação. Estavam pessoalmente implicados no trabalho. Era da vida deles que se tratava. E da vida mais ampla, a que os conectava com os outros e com esta representação abstrata chamada Bahia. Este foi o primeiro momento em que vários deles se deram conta da relação entre o trabalho como ator e sua relação com a criação e representação de pessoas e acontecimentos que diziam respeito a eles e às nossas tradições culturais.

Num momento do trabalho, que considero de **encruzilhada**, situado nos meses de julho e início de agosto, trabalhei algumas semanas sem máscaras, pedindo aos atores

---

<sup>38</sup> O tanto que uns davam opiniões, imitavam uns aos outros nos personagens, e mesmo “pegavam” os personagens de uns e faziam, ainda no processo de construção desses. Ver um exemplo disso no DVD 2, no item *Imitações*.

que me trouxessem idéias, imitações, alusões corporais, enfim, qualquer material que quisessem sobre personagens nos quais estivessem interessados; poderiam misturar, partir de qualquer coisa; uma fala ouvida no ônibus, um gesto que os impressionasse, uma improvisação criada dentro dos ensaios... E aí, num dia em que apenas três atores<sup>39</sup> compareceram, logo após nossa ida a Saubara<sup>40</sup>, e a partir de uma conversa tida dois ensaios antes, três “personagens” apareceram. Inicialmente eram um velho, uma menina e um menino, que não sabíamos se era menino ou menina.<sup>41</sup> Este foi um momento decisivo no trabalho, pois personagens razoavelmente<sup>42</sup> delineados surgiram finalmente. Neste instante, compreendi que era possível, e de que forma isso poderia ser encaminhado. Compreendo hoje que o fato dos três atores mais empenhados naquele momento estarem juntos e sem mais ninguém colaborou para que o dia produzisse o que produziu. O fato de nada atrapalhar a concentração deles - coisas tais como atrasos, conversas paralelas - fez com que eles pudessem se aplicar em um esforço especial dentro dos objetivos do trabalho.

Nosso processo funcionou ao inverso do que normalmente ocorre nos teatros com tradição em máscaras. Nestes, normalmente os atores trabalham corporalmente e depois escolhem máscaras que já existam no repertório daquele teatro, instituição ou grupo; ou então, o responsável pelas máscaras faz uma especialmente para aquele ator, naquele papel, quando é um novo personagem. Mas de qualquer forma, como disse Bião, já há uma “jurisprudência firmada” sobre como usar, o que é ou não é correto fazer com tal ou qual máscara... E no nosso caso não havia “jurisprudência firmada”. Aqui, foram também feitas na sua imensa maioria, para cada ator<sup>43</sup>. Mas era a criação de um caminho ou “metodologia”, que aos poucos percebi ser não apenas de máscaras inexistentes na tradição do teatro na Bahia, mas de personagens, formas de criar e de um tipo de “dramaturgia”, com textos feitos a partir das improvisações e dos personagens e vinculados às sonoridades baianas, e não o contrário<sup>44</sup>. De fato, o som foi se impondo, ora pelos

---

<sup>39</sup> Iara Villaça, Edney Advíncula, Riomar Lopes.

<sup>40</sup> Final de julho de 2002.

<sup>41</sup> Depois, Edney continuou trabalhando este personagem, que na verdade era inspirado em parte em um menino de rua e em parte em uma louca que andava na Federação. Seguiu-a durante horas mais de um dia. No fim, ficou a louca, que depois ele não quis fazer. Mas o menino que ele criou para a cena das crianças, mesmo tendo como base o menino visto em Saubara tinha um pouco desses dois.

<sup>42</sup> Personagens que podiam ser reconhecidos como tais; que eram extremamente interessantes de serem assistidos; que apresentavam já características baianas, como o sotaque, os interesses, as competências, o contexto.

<sup>43</sup> A não ser a máscara do narrador, que foi feita para a Sereia, não serviu nela e nele serviu bem.

<sup>44</sup> Em muitas tradições, como a francesa e a japonesa, os textos existem e os atores que os interpretarão ganham máscaras feitas para aqueles personagens; bem ou mal, já se prevê um pouco como será a máscara,

problemas que se apresentavam na voz, ora pela necessidade de haver sons entre as respirações das máscaras. Neste momento também começaram as improvisações de cena, com dois ou mais atores e uma história inicial.



Um exemplo de teatro com “jurisprudência firmada”: O *Conservatoire Supérieur d’Art Dramatique de Paris*. Aula de González para a turma de formandos, fevereiro de 2004. González está junto à porta. Sala Louis Jouvet, vendo-se ao fundo a arrumação para o início do exercício do Coro, as máscaras a serem usadas na mesa e as roupas de cena nas cadeiras.

A partir daí, tínhamos material para trabalhar, criar cenas e enriquecer os detalhes de cada um e criar máscaras para aqueles personagens. Cada ator fazia o que chamávamos de aparição, na verdade uma apresentação curta, em moldes semelhantes às que são feitas na Europa, com o ator sentado numa cadeira, por exemplo, levantando a sua cabeça lentamente, contando até quatro e dizendo um nome com voz diferente<sup>45</sup>; ou simplesmente entrando, o que é mais difícil, olhando todo o público e saindo rapidamente<sup>46</sup>. No meu caso, pedia-lhes que respirassem de costas com a máscara no fundo da sala, podendo estar sentados ou em pé, como preferissem<sup>47</sup>. Ajudava-os na colocação desta e depois eles poderiam virar de frente, ou estarem sentados numa cadeira e

---

de um Arlequim, um velho, etc., porque já há muitos precedentes de personagens. No nosso caso não. Imagino que algum dia nestes lugares começou-se a fazer máscaras para pessoas ou personagens que surgiam antes das máscaras.

<sup>45</sup> Metodologia de González para a introdução de uma máscara expressiva.

<sup>46</sup> Metodologia de Ariane Mnouckhine.

<sup>47</sup> Exercício adaptado do Grupo Moitará.

virarem e simplesmente olharem cada pessoa do público e reagirem a ela. Este procedimento foi utilizado nas duas oficinas feitas. Mas após as oficinas, no treinamento do grupo selecionado, o que se trabalhou foram os personagens sem máscara inicialmente. Personagens que eles traziam da rua, imitações e misturas.

Quando já tinham um personagem mais ou menos esboçado, ainda sem máscaras, pedia-lhes para fazer o percurso de uma diagonal, semelhante à diagonal que utilizávamos nos exercícios de imitação de andar<sup>48</sup>. Nesta, eles contavam uma história ou emitiam sons<sup>49</sup>. Após isso, nas sessões seguintes, continuamos o trabalho baseado na improvisação; os atores trabalhavam exercícios e depois se reuniam para criar cenas improvisadas. Outros personagens foram surgindo, com processos e caminhos diversos. Num certo momento, havia cenas que tinham lógica e graça, como a cena de Seu Seu e D. Edith, que ganharam máscaras logo depois de algumas repetições da cena. Esta improvisação foi o núcleo a partir da qual as cenas dos Velhos indo ao Teatro foram criadas. As cenas eram criadas em função do que os personagens propunham como ação e conflito nas improvisações que realizávamos juntos.

De fato, num dado momento, todos os atores sentiram necessidade de ter máscaras para trabalhar. A partir dessa necessidade expressa por todos, Rilmar criou, sozinha, as máscaras de D. Edith e de Seu Seu. A partir de então, o processo era o mesmo; exercícios que visavam a concentração, segmentação e globalização corporais, exercícios de máscara neutra, improvisação para a busca de personagens e situações cênicas e criação ou trabalho em cima de cenas já criadas.

---

<sup>48</sup> Um primeiro andava normalmente: os seguintes o imitavam para que todos vissem. Fazíamos também com personagens.

<sup>49</sup> Edney Advincola fez um menino e depois uma louca. Ambos não falavam. Iara Villaça e Rilmar fizeram respectivamente a menina de Saubara e D. Edith; posteriormente, todos os três personagens (menino de Edney) foram utilizados na montagem, com máscaras para cada um.



Seu “Seu” e D. Edith. Temporada de novembro de 2002, Edney Advíncula e Riomar Lopes, da esquerda para a direita. Espaço X. Foto: Andréa Viana.

Estes procedimentos deram lugar e ensejo ao desejo de apresentar para um público externo o que estava sendo criado. Neste período - agosto de 2002 - apareceram algumas pessoas interessadas no trabalho; foram convidadas a assistir ao treinamento, como os artistas plásticos Luiz Cláudio Campos e Antonia Lucia, que criaram ou inspiraram máscaras para a experimentação. A participação de Antonia Lucia redundou na criação da máscara do diabo<sup>50</sup>, utilizada na montagem pela atriz Iara Castro, na cena intitulada *D. Juju e o Diabo*; as máscaras e proposições de Luiz Cláudio ensejaram experimentações com criaturas fantásticas, já que as máscaras propostas por ele tinham grande nível de abstração<sup>51</sup>. Possibilitaram-nos também a nossa primeira incursão interna, numa “transcodificação” das máscaras inicialmente de artes plásticas para o uso dos atores, em um processo que durou algumas semanas e redundou na nossa apresentação no seu *vernissage*, ocorrido em outubro de 2002, para o qual preparamos duas pequenas cenas de poucos minutos com atores, além de termos feito adaptações nas máscaras para o rosto dos atores. Este compartilhamento nos deu ensejo para trabalhar o fantástico, o não humano de

<sup>50</sup> A máscara de Antonia Lucia era quase plana e se ajustava mal no rosto. Segundo ela, foi inspirada numa máscara de um “teatro oriental ou de Bali”, que ela já não lembrava mais exatamente qual.

<sup>51</sup> Representavam criaturas fantásticas. Inicialmente vindas das artes plásticas, fizemos um trabalho de adaptação para serem usadas no *vernissage* que ele preparou.

forma mais concreta. Isso abriu um campo de experimentação para as máscaras do Vento e da Lagartixa. Neste trajeto de experimentação, o movimento de traduzir, adaptar, recriar, reler e descobrir os pontos de passagem e percepção corporais nos diversos universos artísticos e espaciais pode ser considerado um dos pontos característicos deste período, no qual, após termos conseguido esboçar as máscaras com características predominantemente humanas<sup>52</sup>, adentramos pelo mundo do fantástico e dos seus seres.



Budhugo, por Ma. Eugênia Monção. novembro de 2002, Espaço X. Máscara criada a partir de adaptação de máscara original de Luiz Cláudio Campus. Foto: Andréa Viana.

### **3.1.3. O terceiro momento: setembro a novembro de 2002; ensaios e apresentação do “Você me conhece?” no Espaço X em novembro**

Em concomitância com a preparação do vernissage de Luiz Cláudio, realizada em outubro de 2002 e pensada desde agosto do mesmo ano, começamos a pensar na possibilidade de apresentação das cenas criadas em uma montagem-resultado da pesquisa. Os atores falavam muito nisso, diziam que não era possível deixar de apresentar o que estava sendo feito para um público maior. Eu tinha receio, devido ao trabalho adicional que isso traria e às diferenças entre experimentar cenas e montar um espetáculo. Mas

---

<sup>52</sup> Sim, predominantemente, porque mesmo humanas contêm sempre características outras: animais, estranhas.

resolvemos fazer isso por compreender, primeiro, que um processo teatral deveria ter um momento de apresentação pública; e também pelo desejo fundamental dos atores de se apresentarem e serem vistos.

A perspectiva de ensaiar mudou o panorama e a estrutura de trabalho do grupo. Não se tratava agora de experimentar apenas; tratava-se de um processo de seleção, apuração de personagens e cenas em detrimento de outros; e um uso do tempo diferente do uso da pesquisa anterior, claro, pois teríamos que nos concentrar em objetivos de performance, abandonando um pouco aquelas cenas e personagens que ofereciam – e oferecem – um caminho intrigante de criação e experimentação, mas que apresentaram, naquele momento, dificuldades de realização para nós<sup>53</sup>. Este espetáculo, tanto na primeira quanto na segunda versão, foi um híbrido do desejo comum de experimentar no erro e no seu limite, e ao mesmo tempo mostrar algo com um mínimo de qualidade. Assim que há personagens e cenas que estiveram na peça apesar de estarem inacabados, como é o caso da cena da sereia e do menino Caranguejo, do personagem do Diabo, do personagem da Lagartixa.

A partir de setembro, começamos a trabalhar mais horas do que as nove horas semanais anteriores. Incluímos a tarde de sábado, e mais três horas semanais, e começamos a selecionar e trabalhar as cenas mais representativas do que havíamos experimentado. Neste momento, dividi o grupo em ensaios por cenas, para não sobrecarregar todo mundo. Os dias em que todos estavam juntos eram os que passávamos tudo, ou tentávamos. Fiquei com uma carga de trabalho espantosa, mas os atores não aumentaram muito seu fardo<sup>54</sup>. Um critério fundamental para a seleção do que ia entrar era o sentimento do ator em relação aos personagens que construía; do ponto de vista do público, os personagens mais bem instalados, aqueles com mais riqueza e finalização inicialmente também estavam e criavam as cenas mais bem resolvidas.

No entanto, havia também personagens como a *Sereia*, que Iara Villaça começou a fazer, e sentindo-se desafiada continuou, a ponto de apresentar esta sereia na

---

<sup>53</sup> Ver, no DVD 2, o trecho denominado Sereia.

<sup>54</sup> Com as greves, as salas de Dança estavam vazias; ia praticamente todo o dia durante pelo menos um turno, em consonância com os horários que os atores dispunham para as cenas. Minha carga de trabalho nessa época chegou perto das 30 horas semanais, pois tinha ensaios todas as tardes, uma manhã e no sábado. E cada turno tinha no mínimo quatro horas de duração.

primeira edição do espetáculo. Mas que teve sua retirada na segunda montagem<sup>55</sup>. Assim como também a vontade de Riomar de enfrentar um desafio na cena da Sereia e da Mãe. Ou seja; enquanto o ator tivesse força e vontade de experimentar, dando o máximo<sup>56</sup> de si, isso era prioritário. Porque o que poderia ser produzido aí, mesmo no aparente “fracasso”, me parecia fundamental para o percurso de construção dos personagens. Havia ao lado disso a responsabilidade de ter algo bem acabado e “pronto” para apresentar.

Ao espetáculo demos o nome de “Você me conhece?” Este era o “grito de guerra” das caretas baianas no carnaval da meados da década de 60, que ouvi em criança, em tom de falsete, em Salvador, que freqüentei desde que me lembro. Foi composto de 16 cenas, com 22 máscaras, com uma duração aproximada de uma hora.<sup>57</sup>

A realização do espetáculo proporcionou aos atores uma motivação adicional e ofereceu para a pesquisa o contato com um público<sup>58</sup>, essencial no nosso caso. Recebemos apoio do Teatro Espaço X – hoje Teatro Xisto Bahia - e da DIMAS (Divisão de Imagem e Som), ambos da FUNCEB-Ba, tendo apresentado o trabalho junto com uma exposição de máscaras produzidas pelo grupo no foyer do mesmo teatro em 2002, exposição proposta e montada por Riomar Lopes. Fizemos as duas apresentações gratuitas, uma delas filmada em DVD, com cenário e figurinos assinados por mim e iluminação por Fernanda Mascarenhas, nos dias 18 e 25 de novembro. A UNEB apoiou a confecção de *folders* e cartazes<sup>59</sup>.

### **3.1.4. O quarto momento: a segunda oficina, a preparação e reformulação da primeira versão para viajar – março a junho de 2003**

---

<sup>55</sup> Muitas vezes a atriz não conseguia o estado físico para executar bem a cena. Algumas marcas de ação ficavam perdidas, acredito que pela dificuldade de locomoção da atriz na linha pedida pelo personagem. Durante um período importante de ensaio a atriz teve que se ausentar mais de uma semana, num momento em que começava a trabalhar mais intensamente esta questão. Acredito que a ausência neste período interrompeu um processo de trabalho físico que não conseguiu mais ser re-encontrado.

<sup>56</sup> Sim, porque eventualmente o ator não cumpria exercícios básicos e depois queria manter cenas e personagens nos quais ele não tinha investido de forma suficiente.

<sup>57</sup> Ver nos anexos o programa da apresentação. Na segunda montagem, havia 24 máscaras, com Seu Valadão e o Narrador.

<sup>58</sup> Casa cheia nos dois dias de apresentação.

<sup>59</sup> Em anexo, ver Folder da primeira apresentação.





O elenco da segunda montagem. A partir da direita: Mateus Dantas, Ana Sofia Heidmer, Leo França, Iara Castro, Maurício Assunção, Eugênia Monção, Tonny Ferreira, Iara Villaça, Riomar Lopes, Fernanda Beling. Centro de Cultura da Fundação Cultural da Bahia em Valença, julho de 2003. Foto: Andréa Viana.

Após novembro de 2002, entramos em recesso<sup>60</sup>; na ocasião, eu pensava que este processo tinha findado e que então poderia escrever a tese a partir dos diários e relatos de pesquisa. Já então havia bastante material. Mas os atores continuavam a me procurar, a querer continuar o trabalho prático; e, contrariando o mínimo bom senso, cedi aos seus apelos e aos de Herbert Luiz, produtor e ator; e resolvi, no ano de 2003, no qual deveria vir para a França, ampliar a pesquisa oferecendo uma segunda oficina, ampliando o grupo com mais componentes e fazendo uma viagem de apresentações pelo interior, com uma versão modificada do espetáculo inicial, que continuou tendo o mesmo nome.

Algumas razões nortearam a decisão. A primeira delas foi a possibilidade de ter uma resposta de um público alheio à classe artística e do interior do Estado, diferente do público que tivemos no Espaço X. Este outro público poderia nos dar uma visão em termos do que as máscaras poderiam representar para pessoas que, de alguma forma, as tinham inspirado, e isso me parecia fundamental. Esta resposta e a chance de fazer oficinas com os artistas do interior, repassando o conhecimento produzido, acabaram por definir este novo rumo do trabalho.

---

<sup>60</sup> Paramos de trabalhar durante o período de final de novembro e dezembro de 2002 e janeiro e fevereiro de 2003.

A segunda foi a possibilidade de continuar avançando numa direção em que me considerava deficiente, que era a da instalação e criação de vozes e sons para os personagens e para a cena. Isso se articulava diretamente com a minha convicção de que um teatro de máscaras baiano tinha que ter uma ligação quase umbilical com a música baiana. Isso porque este teatro, cuja inspiração vem da cultura baiana e de suas manifestações, deveria seguir um caminho coerente com o caminho que considero que as manifestações nossas seguem, em especial as festas populares. E também com o que as máscaras, em todos os lugares, parecem seguir. Tanto que nesse novo momento, ao propor uma segunda oficina, abri vagas para músicos dentro dela. E isso fez muita diferença no trabalho.<sup>61</sup>

Durante março de 2003 recomencei a trabalhar com os atores do grupo num regime médio de dois ensaios por semana, para a montagem da segunda versão da peça<sup>62</sup>. Em abril, após a conclusão da II Oficina de Máscaras<sup>63</sup> oferecida por mim e realizada em moldes semelhantes à primeira, mas com o acréscimo luxuoso de 22 máscaras de extração baiana para trabalharmos, foram integrados mais quatro artistas ao grupo, com o fito de começarem a trabalhar conosco para integrarem o grupo<sup>64</sup>. Não havia ainda a idéia de integrá-los na peça.

Este quarto momento se caracterizou por um tipo de experimentação e ensaio diversos daqueles que tivemos para a montagem de 2002; principalmente pela ênfase maior no som e na música<sup>65</sup>. Os quatro egressos da oficina começaram a participar nos trabalhos de experimentação e de ensaio do grupo original, que já tinha começado a experimentar cenas e personagens para a viagem ao interior em março. Respectivamente: Leonardo França, Mateus Santana Dantas, Mauricio Assunção e Ana Sofia Heimer. A entrada dos dois primeiros respondia ao desejo de trabalhar os sons e músicas em consonância com a criação dramaturgica das máscaras; isso modificou substancialmente as partes sonoras e

---

<sup>61</sup> Em anexo, DVD 1 com as duas montagens: ver também Cd com a trilha sonora da peça na segunda montagem. Infelizmente, não tivemos a possibilidade de termos a gravação sonora da primeira montagem.

<sup>62</sup> Iara Castro, Iara Villaça, Tonny Ferreira, Riomar Lopes, Fernanda Beling, Ma. Eugenia Monção. Edney Advíncula mudou-se para São Paulo durante o ano de 2003.

<sup>63</sup> Ver, em anexos, cartaz e projeto da oficina.

<sup>64</sup> O mesmo foi feito na primeira oficina de Salvador, em junho de 2002. Chamava aqueles que considerava mais promissores (concentrados, disciplinados, boas respostas nas improvisações) para comporem o grupo.

<sup>65</sup> Na segunda oficina que promovi, abri o trabalho para músicos. Três músicos entraram, e dois ficaram no trabalho.

musicais da peça, enriquecendo-a e mudando meu procedimento de trabalho e criação. Leonardo França criou todas as canções<sup>66</sup> do espetáculo; com isso, modificou e enriqueceu toda a ordem da montagem. Mateus Dantas, com a cooperação de Leonardo França, criou e dirigiu a trilha sonora como um todo e também as intervenções e arranjos das músicas cantadas; a eles deve-se mais do que a entrada de música e som na segunda versão; a eles devo uma percepção concreta e progressiva do papel do som na criação de nossas máscaras. Percepção que só construída graças às suas presenças generosas em todos os ensaios. Tivemos uma sorte rara com os músicos, pois ensaiar dispendo-se corporalmente para o trabalho integrado com atores e direção é muito raro nesse ramo<sup>67</sup>. Em suma, neste trabalho, tanto as competências plásticas quanto as musicais foram executadas por artistas plurais, ensaiando, criando e atuando no processo. Isso definiu a feição do resultado.



Da direita para a esquerda: Iara Villaça, Mateus Dantas, Leonardo França e Ana Sofia Heidmer. As mulheres acompanhavam cantando e com instrumentos. Juazeiro, agosto de 2003. Foto: Andréa Viana.

Compreendo a partir disso que a construção do som e das articulações com as máscaras só poderia se dar como se deu por estarem todos presentes e imiscuindo-se,

---

<sup>66</sup> Escutar, em anexo, CD com trilha sonora da peça. Ver, em anexo, letras das canções.

<sup>67</sup> Quem trabalha com músico sabe : normalmente, este vai a alguns – ou quando é um preparador vocal ou excelente músico, a muitos ensaios – e depois organiza a música e passa a treinar os atores nesta direção, com a parceria do diretor. O que tivemos aqui foi frequência integral – tanto nos exercícios quanto nos ensaios.

graças ao seu ótimo relacionamento intergrupar, nas diversas áreas de competência; atuação, sonoridades e plástica.

Os teatros de máscara tradicionais aos quais tive acesso, ao vivo, em vídeo, ou através da bibliografia, registram sempre uma estrutura de apoio rítmico, canções e músicas. Na *Commedia dell'Arte* os atores eram também músicos e cantores. No teatro Nô, além dos atores saberem dançar e cantar, há um coro e músicos, presentes e atuantes todo o tempo do espetáculo. Na tradição de máscaras de Bali há sempre música e ritmos. Talvez o fato das máscaras nascerem dentro de um contexto mais amplo, eventualmente festivo e espetacular, defina a estreita relação que têm com o som, o ritmo e a música. Quanto ao Brasil, e a esta pesquisa especificamente, que pretende beber também nas manifestações populares mascaradas, estas vêm sempre num contexto de sons, músicas e dança. Esta é uma característica do trabalho que o aproxima da dinâmica popular de criação e manutenção de manifestações musicais e artísticas, como o samba de roda e a capoeira, por exemplo, nas quais as pessoas cantam, tocam e dançam ao mesmo tempo, permitindo a ocorrência da performance em vários níveis de atuação simultâneos. É interessante ressaltar que no caso baiano a ocorrência de eventos musicais não está restrita às festas. No dia a dia a música permeia o cotidiano local de várias maneiras<sup>68</sup>, fora a própria forma da língua pátria, no sotaque e ritmos baianos.

Na dinâmica musical popular baiana, via de regra o músico contracena com todos: ele está atento a quem está cantando, dançando, a quem vai entrar na roda, à respiração dos que dançam e cantam para finalizar uma performance, esta também normalmente codificada por anos de samba. As pessoas cantam, dançam e se revezam também batendo palmas ou ritmando com a voz o conjunto, o que produz um compartilhamento musical, no qual o músico não está sozinho nem independente. Numa roda de samba, especialmente naquelas em que a maioria dos integrantes se conhece ou têm laços de parentesco, percebe-se uma integração na qual o músico normalmente não tem uma primazia sobre o conjunto. As pessoas conversam, cantam, entram e saem da roda, dançam e comentam. O músico está imerso nesta conjunção e dela faz parte. Recebe estimulações de quem dança, quem canta, do que ele conhece da tradição daquela roda,

---

<sup>68</sup> As pessoas ouvem muita música, todo o tempo; cantam, na rua, acompanhando algo que ouvem, se estiverem juntas, em eventos como almocos, ou idas à praia, programas de fim de semana. Em todas estas ocasiões, mais ou menos comuns, há a presença forte da música, do canto e da dança, de maneira não programada.

enfim, é permeável ao que ocorre e reage a isso. Ambos os músicos desta pesquisa têm um histórico familiar de contato com o samba de roda, forrós e outros tipos de vivências musicais cujos moldes vêm das festas familiares e populares. Um vem de Catú, tendo na família mais dois tios que são músicos. O outro, Leonardo, é de Salvador e tem um pai que é músico popular e irmãos que tocam diversos instrumentos desde pequenos. O hábito de fazer música conjuntamente, num contexto em que mais de uma atividade ocorre, seja a dança, a conversa ou o canto pareceu predispor os dois a experimentar o grupo de atores como uma permeabilidade mais próxima a eles do que a do músico tradicional.

A entrada de Mauricio Assunção, devido às suas qualidades de ator, permitiu-nos retomar personagens de difícil atuação, como é a máscara da Lagartixa, além de acrescentar mais dois personagens à galeria de máscaras já criadas<sup>69</sup>. A quarta atriz, Ana Sofia Heidmer, era uma jovem iniciante; resolvemos apostar nela, devido às promissoras respostas dadas na oficina, ao ritmo inicialmente disciplinado e rigoroso do seu trabalho e também porque havia um lugar vago dentro do número de pessoas proposto no projeto. Ela fez acompanhamento vocal na trilha sonora e também o personagem da Feiticeira; um personagem que não fala, apenas se movimenta.<sup>70</sup> À atriz coube aprender a partitura cênica criada por Riomar Lopes, melhorando-a.

---

<sup>69</sup> Graças a ele retomamos a máscara da Lagartixa e criou-se o personagem Valadão, verdadeiro *latin lover* baiano, com o qual o nosso público se identifica fortemente. Além destes, ainda fez uma criança, capa desse capítulo.

<sup>70</sup> A sonorização que foi feita para sua cena, no entanto, guarda uma relação muito íntima com os movimentos da personagem, que reage e mesmo se movimenta com o som. Talvez seja o tipo de som que aquele personagem poderia eventualmente produzir; não com a boca, mas com a sua forma de agir. Inicialmente, a ação da personagem é a de modificar, sagrar, benzer aquele local. Ela chega para modificar a área onde ela pisa. Após sua saída, o terreno não é mais o mesmo. E o som neste caso tem um papel de integração do estranho que é indispensável.

### **3.1.5. Viagens, oficinas e apresentações ao interior da Bahia, subúrbios e Salvador; Junho a Agosto de 2003**



Na andada de Valença: Riomar Lopes, como D. Edith, conversando no cais do porto, em julho de 2003.  
Foto: Andréa Viana.

Esta fase é a de viagem por cidades diferentes, numa temporada composta por apresentações da peça “Você me conhece?” que contou - na sua versão final, de 2003 - com 16 cenas curtas nas quais foram apresentadas 24 máscaras por oito atores, um ator-compositor e um músico. O espetáculo tinha uma duração aproximada de uma hora. A equipe foi composta, além dos atores, por uma fotógrafa, um produtor e a direção<sup>71</sup>.

Realizamos oficinas de treinamentos nas localidades onde nos apresentamos para atores, educadores, músicos e artistas plásticos; as viagens em Valença e Juazeiro também tiveram intervenções nas ruas, por nós denominadas “andadas”; nas quais os atores faziam improvisações e diálogos entre si e com as pessoas nas ruas a partir dos seus próprios personagens, enriquecendo a compreensão do que fazíamos e a própria ação das máscaras criadas.

Este foi um percurso do qual comentaremos algumas características úteis às análises do nosso tema, já que a vivência da rua e o contato com as pessoas no seu dia a dia são características dos teatros de máscara tradicionais, seja no passado ou atualmente.

---

<sup>71</sup> Andréa Viana, a partir de Valença; Herbert Luis, todo o tempo, eu mesma.

Desejava muito que meu grupo tivesse a oportunidade de fazer viagens, oficinas e apresentações, vivendo aquela que é talvez a experiência clássica do teatro, qual seja, a de viajar para outros locais em *tournee*. Neste caso, a viagem se revestia de maior importância, pois queríamos encontrar o público que motivava e inspirava este trabalho. Isso significou literalmente poder trocar experiências e vivências, tanto com o público como com os artistas locais, que é um dos principais objetivos práticos dessa pesquisa. Através de projeto apresentado conjuntamente à Fundação Cultural do Estado da Bahia e à UNEB, nossos patrocinadores nessa excursão<sup>72</sup>, o trabalho contemplou inicialmente três cidades - Alagoinhas, Valença e Juazeiro. Além de duas apresentações do espetáculo em cada um delas, fizemos, nas cidades acima referidas, duas oficinas de teatro - respectivamente de treinamento de atores em máscaras e de criação e confecção de máscaras teatrais. No Capão<sup>73</sup>, fizemos uma apresentação e uma oficina, a de treinamento de atores; e em Itinga<sup>74</sup> também.

Apesar de Salvador não ser parte da viagem, está incluída aqui porque foi a culminância deste momento especial; na verdade, foi quando a peça pôde mais uma vez ser vista por um público muito caro aos artistas: os seus colegas atores, músicos, educadores e professores, bem como alguns outros artistas da cidade. Foi neste segundo momento de apresentações que a pesquisa realmente foi vista e reconhecida em Salvador.

Os Centros de Cultura da Fundação Cultural do Estado da Bahia foram os espaços utilizados nestas viagens em três cidades. Todos têm o mesmo projeto arquitetônico, muito bem adaptado às necessidades diversas da cênica. Como o

---

<sup>72</sup> A FUNCEBa custeou fotógrafo, materiais de fotografia e filmagem, figurino, materiais para oficinas, programação visual dos cartazes e pagamento dos atores e produtor. A UNEB custeou hospedagem, transporte e a confecção dos *banners* do espetáculo e das oficinas. A divulgação em cada local contou com a ajuda de ambas as instituições, já que nas três cidades há unidades de ambas. O vale do Capão foi totalmente custeado pela UNEB e apoiado pela Escola Brilho do Cristal; e Itinga e Salvador foram feitas por conta do grupo, sendo que em Itinga Tonny conseguiu Kombi e lanches para o elenco.

<sup>73</sup> Além das cidades combinadas, o grupo fez um espetáculo e uma oficina gratuitamente no Vale do Capão, no período de 25 a 27 de junho, por tratar-se do local em que a atriz Riomar Lopes desenvolve seu trabalho artístico e pedagógico, na escola Brilho do Cristal.

<sup>74</sup> Realizamos também, em Itinga no dia 20 de julho, apresentação do espetáculo na sede da paróquia de Itinga, local em que o ator e diretor Tonny Ferreira dirige grupo teatral. Itinga é um bairro de Lauro de Freitas. No entanto, o seu tamanho corresponde ao de uma cidade baiana de porte médio, sendo uma comunidade pobre e populosa importante tanto em Lauro de Freitas quanto em Salvador. Este evento contou com o apoio da Paróquia de Itinga, que cedeu o local, forneceu merenda para os atores e transporte de ida e volta. O espetáculo de Itinga contou com uma platéia estimada de 100 pessoas

espetáculo dispensava a maior parte dos requisitos de som, luz e cenário<sup>75</sup>, nenhuma atividade foi prejudicada. Montamos o projeto e fomos para as cidades contando com poucos recursos e fazendo o trabalho com o mínimo<sup>76</sup>. Juazeiro foi o local em que as instalações estavam mais bem conservadas, percebendo-se uma vitalidade grande no uso das instalações. Havia cartazes de eventos, gente circulando, pianos e salas de estudo. No Capão, trabalhamos na Escola Brilho do Cristal, fazendo a oficina, e apresentamos a peça no Coreto da Praça principal. Em Itinga, fizemos a oficina e a apresentação na sala de ensaios da Paróquia de Itinga, próxima à praça do Caranguejo.

Além dessas localidades, dois esquetes<sup>77</sup> da peça foram apresentados no dia 4 de agosto de 2003 no projeto “Ato de Quatro” da Escola de Teatro da UFBA, e mais três apresentações foram realizadas, da peça na íntegra, nos dias 21, 22 e 25 de agosto<sup>78</sup>, às 20h, na mesma Sala Cinco da Escola de Teatro. Esta última temporada, imprevista, rendeu entrevistas com a TVE, TV Bandeirantes e com a TV-UFBA, além de comentários em jornais.

Todas as oficinas realizadas, tanto nas viagens quanto as anteriores, em Salvador, foram gratuitas. Foram também gravadas em seus momentos mais importantes e fotografadas (menos Itinga, que foi só filmada). A depender da demanda, foram abertas vagas na minha oficina para até 100 pessoas dentro da oficina de treinamento de atores e sempre 20 na oficina de Rilmar Lopes, de máscaras. A média de inscritos variou de 40 a 53 na de treinamento de atores e de 20 a 25<sup>79</sup> pessoas na de confecção. As oficinas de atores foram feitas sempre no palco principal dos centros de cultura, a não ser em Alagoinhas, onde trabalhamos nas salas ao lado do palco principal<sup>80</sup>.

---

<sup>75</sup> Não havia necessidade de som. Na cidade em que não houve amplificação para que eu pudesse dizer os créditos da peça, subi ao palco e falei ao vivo. A luz, desde que houvesse seis refletores que iluminassem o palco e mais a luz da platéia, era suficiente. O cenário consistia em um pano no chão, onde colocávamos duas cadeiras, sempre do local, cobertas por uma manta espanhola, para os músicos sentarem.

<sup>76</sup> O que foi sempre a proposta. Um teatro possível de ser apresentado e carregado para qualquer lugar.

<sup>77</sup> D. Jujú e o Diabo e D. Juju e Seu Valadão.

<sup>78</sup> A filmagem utilizada no DVD1 é a deste dia, à qual adicionamos o final de Juazeiro.

<sup>79</sup> Em Valença havia uma grande demanda por esta oficina. Rilmar aumentou o número de inscritos.

<sup>80</sup> Ver foto no início do capítulo.



### 3.1.5.1. ALAGOINHAS



Menina faz Sereia em Alagoinhas. Centro de Cultura da Fuceba. Foto: Iara Villaça.

Alagoinhas foi a primeira cidade do projeto de viagens e o período era o pior possível. Caía num feriado de Corpus Christi, constrangido entre um feriado estatal prolongado e um São João ocorrendo no início da semana seguinte. Felizmente, tanto o pessoal de apoio da UNEB quanto o da Fundação funcionaram bem. Sem eles<sup>81</sup> não teríamos os mais de sessenta alunos que nos esperavam na tarde do dia 18, quando chegamos no teatro e na cidade para iniciarmos as oficinas. Nós não esperávamos ver tanta gente interessada junta. Pessoas de 12 a 50 anos - na sua imensa maioria alunos e diretores de dança e teatro e artistas plásticos - responderam ao chamado das oficinas e freqüentaram as aulas com um resultado muito superior às nossas expectativas<sup>82</sup>. Com um nível de concentração invulgar, crianças de 12 anos perguntavam coisas que muito adulto não perguntaria<sup>83</sup>. A oficina para atores foi documentada através de fotos e

---

<sup>81</sup> Com destaque especial para Roque, produtor cultural de Alagoinhas e funcionário da Uneb.

<sup>82</sup> Em termos de seriedade, concentração e assiduidade.

<sup>83</sup> Um dos meninos de 12 anos, Heitor, era capaz de distinguir, após um terceiro round de exercícios inspirados na máscara neutra, quais os problemas que cada ator enfrentava; e quando foi fazer ele mesmo, foi capaz também de refletir sobre isso em discussão no grupo maior. Houve também um outro

teve, assim como a de confecção de máscaras, cerca de 9h horas de trabalho. Ao final, os relatos dos alunos davam conta de que algo tinha mudado no trabalho deles. A oficina de confecção de máscaras em Alagoinhas produziu cerca de 15 máscaras, prontas para serem pintadas e usadas. No final da oficina de confecção os artistas plásticos tiveram a oportunidade de assistir também aos resultados iniciais que os colegas atores estavam mostrando. Não temos como medir a extensão do que fizemos, mas acreditamos que a partir de agora máscaras teatrais serão usadas com mais frequência e propriedade nos eventos teatrais e artísticos da cidade. Recebemos aplausos em cena aberta, presentes, declarações de apreço e deixamos bibliografias e indicações para os alunos das Oficinas.



Riomar com alunos em Alagoinhas. Foto: Herbert Luiz.

Os atores do nosso grupo ficaram radiantes, e várias cenas ficaram melhores com a participação da platéia, composta em boa parte de crianças e jovens. As crianças menores ficaram especialmente aterrorizadas e interessadas na Lagartixa. As mulheres, como se pode ver adiante, em seu Valadão.

---

momento, especialmente emocionante; quando Tonny Ferreira terminou sua apresentação no primeiro dia de oficina de atores, um dos meninos perguntou-lhe como ele era capaz de fazer aquilo. Ato contínuo, passei para ele a máscara que Tonny tinha usado, que era a do Menino da Rodoviária. E pedi-lhe que olhasse para ela e respirasse com ela. Fez-se no palco - onde todos estávamos sentados - um silêncio profundo. Todos esperavam. Após um minuto, perguntei ao menino, quando ele levantou a cabeça, como tinha sido. E ele me respondeu que a respiração dele tinha mudado com a visualização da máscara. E que ele sentia que ela mexia com ele em determinadas partes do seu corpo. E acrescentou: “Já entendi agora”. Foi para mim um dos momentos mais fortes da viagem.



Platéia de Alagoinhas. Junho de 2003, Teatro da FUNCEBa. Foto: Herbert Luiz.

Percebemos o quanto há pessoas interessadas e interessantes na área cênica; o quanto ambos os lados crescem com estas trocas; algumas máscaras criadas na oficina de confecção foram realmente instigantes, e o trabalho com os atores pôde avançar graças à concentração e seriedade dos componentes da oficina. Saímos da cidade com vontade de voltar e certos de que há talentos e trabalho; tanto na área de atuação e direção quanto na de criação de máscaras.

### 3.1.5.2. CAPÃO



Herbert Luiz, nosso produtor, trabalhando a terra no Brilho do Cristal, Capão. Foto: Leonardo França.

A vila do Vale do Capão foi colocada no roteiro extra da viagem por motivos especiais. Todos os membros do grupo gostam da região e a oportunidade de visitá-la próximo ao S. João era interessante para todos. Ficamos alojados na própria Escola do Brilho do Cristal. O espetáculo teve lugar no coreto da pracinha do Capão<sup>84</sup>, lugar praticamente único de festejos e centro comercial e social. A população desta localidade conta com várias comunidades alternativas desenvolvidas, que congregam gente de classe média, oriunda de Salvador e outros Estados, com uma proposta de vida alternativa e naturista, como é o caso do Loth Lorien e da comunidade das Campinas, entre outras. Conhecida por sua beleza, propensões esotéricas e “Meca” dos alternativos de várias facções, o Capão tinha neste período uma grande quantidade de pessoas, tanto moradores quanto turistas,

---

<sup>84</sup> Vide foto inicial do capítulo.

que lá passavam o S. João. Assim, o público que assistiu à apresentação era composto de moradores, locais e turistas. Tivemos que lavar e limpar o coreto, bem como organizar a iluminação do mesmo. Fazia um pouco de frio, e a cortina do coreto foi improvisada com um largo pano da escola do Brilho, para cobrir a parte de entradas e saídas, de troca de figurino. As posições dos músicos e atores foram mantidas e os espaços ensaiados e adaptados durante a tarde, com algumas cenas mais definidas, como a Feiticeira e o Vento. O som, apesar do coreto ser aberto, não se dispersou muito. O público foi muito receptivo, e a entrada da cena sobre *O que é o teatro*, a segunda cena após a canção de entrada, foi feita a partir da área externa ao coreto; os personagens entraram e se sentaram na platéia, causando já uma certa expectativa.



Platéia do Capão. Junho de 2003. Foto: Isa Trigo

A oficina de treinamento de atores foi oferecida para os educadores e artistas locais, mais especificamente às professoras e educadoras do Brilho do Cristal,

para crianças da escola<sup>85</sup> e para os artistas plásticos e atores. A oficina de criação e confecção de máscaras não foi oferecida porque, segundo Riomar, ela já tinha feito este trabalho com aquelas pessoas.

A andada do Capão foi feita na tarde do dia da apresentação. As atrizes do grupo foram passear caracterizadas nas ruelas que dão no coreto, a partir do mesmo, ao cair da tarde. No Capão, com apenas cinco máscaras o público já se envolvia e seguia para o coreto, onde ia ocorrer a apresentação. É determinante a forma espacial das vilas; o Capão é pequeno, e o anúncio do trabalho já tinha nos precedido<sup>86</sup>. A estrutura da vila do Capão facilita. As ruas que dão para o coreto-quiosque são estreitas e todas chegam ao mesmo lugar. Esta andada foi feita sem nenhum tipo de som; apenas com as atrizes, andando pelas ruas e conversando com as pessoas. Foi o único lugar em que o som não fez falta.

---

<sup>85</sup> Três meninas participaram, na faixa etária entre 10 e 12 anos. Há uma foto delas no início do capítulo.

<sup>86</sup> Riomar, que dirige a escola no Capão, já tinha divulgado.

### 3.1.5.3. VALENÇA



D. Edith convida rapaz para assistir a peça. Atrás, dois atores do grupo dos *Panteras* com máscaras. Porto de Valença, julho de 2003. Foto: Andréa Viana.

As apresentações de Valença ocorreram, como previsto, nos dias 25 e 26 de julho, ambas a partir das 21h. A oficina de treinamento de atores distribuiu 22 certificados de frequência, que variou de 70 a 100%. Foram inscritos 45, mas várias pessoas se inscreveram em ambas as oficinas. Como as duas foram realizadas em horários coincidentes, uma parte se separou e fez a de confecção de máscaras. No caso da oficina de confecção de máscaras o número era sempre de vinte pessoas, variando excepcionalmente em Valença, que teve 25 pessoas. Nesta região muitos artistas plásticos e algumas pessoas que trabalham com grupos teatrais e populares (como o *Zambiapunga*<sup>87</sup>) frequentaram o curso. Neste, a ênfase dada pelo pessoal foi quanto ao uso das técnicas em *papier maché* e ao uso dado pelos atores, pois a maioria já fazia máscaras.

---

<sup>87</sup> Ver, nas fotos de Valença, no CD de fotos, aquela em que há um homem tocando bumbo com a máscara na cabeça acompanhado de Seu Valadão. Este foi o representante do *Zambiapunga*, enviado pelo grupo e contactado pelo funcionário da Fundação, Vanilson, para a oficina.



Máscara feita por alunos da Oficina de Criação de Máscaras, com Riomar Lopes. Salas do Teatro da FUNCEBa, Valença, julho de 2003. Foto: Andréa Viana.

Em cada cidade, foi feita uma pequena demonstração pelos atores do grupo. No final, o grupo de confecção de máscaras se juntou aos atores e promoveu uma “andada” na cidade. A oficina de treinamento de atores, realizada nos dias 24 e 25, respectivamente na tarde de 24 (14-17h) e na manhã e tarde do dia 25, teve crianças, jovens e adultos. Com uma frequência estável, tivemos a participação de um grupo de jovens artistas locais, que se intitulam “Os panteras”. Estes atores estiveram conosco na andada, tendo crescido muito na rua.



Três dos “Panteras”, grupo teatral local, *performatizam* no final do espetáculo, após termos agradecido a eles a ajuda. Teatro da Fundação Cultural, Valença, julho de 2003. Foto: Andréa Viana.





Moças sorriem com as cantadas de Valadão. Valença. Teatro da Fundação Cultural, julho de 2003.  
Foto: Andréa Viana.

Com as caminhadas feitas em algumas localidades retomei, de outra forma, a tradição baiana e teatral de intervenção mais ou menos organizada dentro do espaço público e aberto. E feita por atores profissionais, ou profissionalizando-se. E como as apresentações foram gratuitas nas cidades, podemos ver pessoas que nunca foram a uma casa de espetáculos entrarem e assistirem a uma peça, inclusive por terem sido “convidadas” na tarde do mesmo dia pelas mesmas máscaras que agora subiam ao palco e que, inclusive, as reconheciam no meio da peça. Anel de Moebius, integração perdida entre público, rua, teatro e ator, isso se constitui até hoje numa das grandes alegrias que tive neste trabalho. E uma forma de integrar a comunidade e dissolver as barreiras entre teatro e rua, cotidiano e espetacular.



Platéia de Valença, Julho de 2003. Foto: Andréa Viana<sup>88</sup>.

As andadas, programadas como evento alternativo e ocorridas no Capão, em Valença e em Juazeiro, evidenciaram elementos bem interessantes dentro deste processo; 1º; a necessidade indispensável de ter um mínimo de música, de preferência percussiva,

---

<sup>88</sup> Na primeira fila, à direita, vemos os *Panteras*, que participaram da Andada e das oficinas e, logo atrás da moça de marrom, um senhor, que também esteve na andada e na oficina de Riomar. À esquerda, vemos na terceira fila dois rapazes que vieram nos cumprimentar depois. Na segunda fila, Cláudia, atriz de Valença, chora. Esta integração entre público e artistas de fora e da cidade é fundamental para derrubar as “barreiras” entre a arte da capital e a do interior, quebrando estereótipos de melhor e pior em relação ao teatro de cada um.

para ser base do cortejo; acredito que com cinco pessoas animadas tocando desde bumbo, chocalhos até garrafas de água mineral, é possível iniciar um trajeto. 2º. O cortejo deve conter pelo menos umas 20 pessoas, quantidade suficiente para criar um aglomerado visualmente perceptível para os transeuntes. 3º. O pessoal da cidade sempre tem condições de lhe dar a dica dos melhores roteiros, e isso deve ser feito desde o primeiro dia da chegada. O fato de fazermos oficinas foi decisivo para termos já um público que estivesse predisposto a nos acompanhar numa andada. Fizemos caminhadas que não ultrapassaram os 40 minutos. Foram percursos curtos, sempre retornando para a origem. As pessoas simpatizantes da andada devem, na medida do possível, estar caracterizadas também. O uso de máscaras, roupas extravagantes e fantasias cria o clima para uma boa aceitação por parte das pessoas na rua. 4º. A visualização das máscaras teatrais é um pouco diferente da visualização das caretas de carnaval. Em parte pela forma de abordagem aos transeuntes. Fizemos andadas com os personagens do espetáculo chamando para assistir a peça - sempre na tarde do segundo dia, no início da tarde - em zonas centrais das cidades. Nossos alunos de oficina participaram usando as máscaras confeccionadas por eles, tocando e cantando, e fazendo também as conversas e apresentações entre as pessoas e os nossos atores com máscaras. As pessoas sabem que não são máscaras como as que estão acostumados a ver, pois estas conversam *quase* como gente.

Em Valença, realizamos uma andada num dia de movimento, a partir do meio dia, até o cais perto da feira; partiu do Centro de Cultura de Valença, que fica a 10min. a pé. Foi composta por Elder, do grupo Zambiapunga, tocando bumbo, Maria Cláudia, atriz de Valença, tocando bumbo e usando máscara e nossos músicos fazendo a parte da enxada; tivemos vários integrantes de ambas as oficinas portando máscaras e fazendo performances.

Do grupo nosso, além da diretora, do produtor<sup>89</sup> e da fotógrafa<sup>90</sup>, foram à rua portando a máscara os atores Tonny Ferreira, com a máscara do Menino Formiga, Riomar Lopes, com D. Edith, Mauricio Assunção, com seu Valadão e Fernanda Beling com Seu Gervásio. O cortejo foi acoplado populares que fizeram parte dele, conversando, andando e imitando as máscaras, e alguns tocando os instrumentos junto aos músicos durante um período curto. Ao chegar ao ancoradouro do centro de Valença, a trupe entrou num barco

---

<sup>89</sup> Herbert Luiz.

<sup>90</sup> Andréa Vianna.

que fez um passeio relâmpago no canal do rio Una, para chamar a atenção dos barqueiros e transeuntes das margens para a peça. Esta andada foi fotografada e filmada tendo durado cerca de 40 minutos. A ênfase das fotos e da filmagem foi colocada na reação das pessoas das ruas diante das máscaras. A ação cênica básica foi a de chamar as pessoas para a peça, mas muitas outras coisas foram feitas no percurso<sup>91</sup>. A recepção foi boa<sup>92</sup>.

Para a rua não levamos máscaras fantásticas. Foram D. Juju, Seu Valadão, D. Edith, D. Joana e S. Gervásio, além de uma máscara Criança, com Eugenia Monção. Primeiro porque as máscaras “humanas” eram diferentes das que o povo conhece; e segundo porque as fantásticas, em cena, demandam um estado muito forte, são muito “desnudadas - descalças, inclusive - e não sabíamos como seria para os atores se manterem uma hora com estas máscaras. É preciso lembrar que, nas manifestações populares, elas passam em bandos, e rapidamente, não ficando no local tempo suficiente nem para se cansarem nem para cansarem seu público. O processo de andada intensifica o trabalho do ator em máscara quando o põe em contato com mais estímulos, que têm que ser enfrentados de qualquer forma, já que é uma borda com o mundo cotidiano, dito “real”. Também lhe dá mais liberdade de locomover-se, escolher caminhos e estímulos. Põe a comunidade em contato com formas espetaculares nascidas dentro do teatro institucional, mas inspiradas na cultura local, o que produz surpresas interessantes<sup>93</sup>, e conecta os artistas locais com sua capacidade de realizar coisas conjuntamente e com seu povo. Redimensiona, através da importância que demos a este contato, a própria visão do ator de suas competências únicas e culturais.

---

<sup>91</sup> Por exemplo, uma das atrizes de Valença, Cláudia, tinha por ação básica paquerar os meninos que passavam e dialogar com D. Edith, que considerou como avó de seu personagem. Seu Valadão oferecia conselhos de paquera e paquerava moças, senhoras. D. Edith abordava as crianças na rua, perguntando onde era o porto, onde estava a mãe delas.

<sup>92</sup> As pessoas foram à peça, pois as vimos na platéia e vieram falar conosco depois; respondiam ao que era perguntado; convidavam-nos para entrar nas suas casas; aceitavam que entrássemos nos seus barcos; sorriam; imitavam as máscaras; paqueravam as máscaras; faziam máscaras, improvisando com camisas; forneciam informações imaginárias quando perguntadas. Em suma, entravam no jogo.

<sup>93</sup> Declarações de amor, piadas, inserção no cortejo e na fantasia proposta pelos atores.



Seu Valadão aconselha sobre a arte de namorar moças, porto de Valença, julho de 2003. Atrás no cortejo, Búzio e tambor do Zambiapunga. Foto: Andréa Viana.

O começo das andadas é o mais difícil. Para nós, que nunca tínhamos experimentado isso, o começo, com pouca gente nos seguindo, por ruas ainda não movimentadas, sem estímulos conhecidos para fortalecer as máscaras... Por alguns minutos, ficamos desanimados.

Cada localidade tem que ser pensada, e isso foi feito em cada lugar em que realizamos as andadas; percorremos pessoalmente antes as ruas e os caminhos possíveis; mas a questão do caminho e sua velocidade, paradas e pequenas direções dependem de um pensamento rápido e que tem que ser fruto do momento em que se realiza a ação, ocorrendo basicamente no corpo do ator já na rua, em sua relação com os colegas e o público.

Fica claro para nós que é muito importante o acompanhamento musical de percussão, bem como um número mínimo de 20 pessoas, no caso de uma cidade como Valença. Pode-se e deve-se definir o que vai ser o roteiro, hora e locais propícios, ação cênica básica, número mínimo de pessoas, adereços, som e duração. Mas o que vai ocorrer é na hora que se define.

Vimos o quanto as máscaras ganham ao estabelecer este tipo de contato. Os alunos das oficinas voltaram com personagens mais instalados e coerentes deste percurso;

alunos que durante a oficina não tinham conseguido estado para portar a máscara, como foi o caso de Maria Claudia. A personagem que ela fez foi intensificando o seu estado e ação cênica na relação com as pessoas da rua. Como se a rua, sendo da cidade dela, pudesse deixá-la mais à vontade para interagir e ampliar o próprio corpo. Ao que tudo indica, o procedimento de andar pela cidade em máscara e com roupas de personagem pôde ajudar a desinibir os atores locais e ajudá-los a consolidar seu corpo baiano/espetacular com mais fluidez e força. Talvez isso se deva ao fato da cidade e do seu povo ter uma atitude festiva em relação a este tipo de manifestação.



Tonny, na platéia, durante a cena das Crianças, esperando a deixa. Foto: Andréa Viana.

A atividade da rua parece densificar os estados requeridos para entrar em trabalho corporal para o uso de máscara. O fato de se defrontar com uma situação espacial e com uma platéia próxima e imprevisível detona no ator um tipo de estado de alerta que o ajuda a manter e desenvolver o personagem e seu diálogo. Algo entre as caretas antigas e as máscaras de teatro. As máscaras do teatro foram à rua e funcionaram, em suma<sup>94</sup>.

---

<sup>94</sup> Na oportunidade em que estivemos em Valença, insisti em que fizéssemos uma excursão a Cairu no final de semana de descanso. Fomos para conhecer a cidade e ver se encontrávamos os artistas de Cairu que fazem máscaras e passear. Lá mantivemos contato com José Américo, artista que cria máscaras em Cairu e conhece todos que fazem máscaras na cidade. Nesta oportunidade, pudemos observar como a questão econômica, da organização em relação à atividade pesa. A falta de sustentabilidade econômica para as atividades de festa e folguedos é determinante. Encontrei José Américo muito desanimado, sem ter feito mais nenhuma máscara após dois anos em que estive lá.

#### **3.1.5.4. ITINGA**

Itinga é um bairro do município de Lauro de Freitas, que fica próximo ao Aeroporto Dois de Julho, de Salvador. É uma comunidade maior que muitas cidades do interior do Estado. A população de Itinga, na sua imensa maioria de afro-descendentes, é bem pobre. Itinga tem uma vida comercial, social e cultural própria. Nesta comunidade vive e trabalha um dos nossos atores, Tonny Ferreira. Ele era na época coordenador do grupo de teatro da Paróquia de Itinga, da Igreja católica. Desenvolveu seu trabalho no bairro durante 10 anos. E, da mesma forma que no caso de Riomar Lopes, queríamos poder apresentar o trabalho nosso – que também é dele – na própria comunidade em que ele atua como diretor. O grupo todo se comprometeu a apresentar lá, e o fizemos. A apresentação de Itinga foi entusiástica, com uma divulgação eficaz feita uma semana antes pelo grupo local para a comunidade, que compareceu em peso. A condição da sala era precária; é uma sala de aula, no terceiro andar das dependências da paróquia de Itinga. De formato retangular com várias janelas de lado a lado, segundo Tonny, havia neste dia umas cem pessoas, sentadas em cadeiras colocadas na sala para este fim. Fizemos a apresentação no início da noite. A iluminação ficou por conta de dois refletores que iluminavam um pouco mais a cena e que pifaram duas vezes. Montamos uma cortina improvisada com abertura central e laterais a partir de panos e cordas fornecidas no local. O espetáculo começou com a chegada das máscaras que fazem parte da primeira cena, subindo junto com o público. Este foi muito receptivo, reagindo às brincadeiras que as máscaras faziam. Tonny, nascido e criado na comunidade, foi o mais aplaudido.

Uma apresentação emocionante, e muito importante para Tonny e para seus atores, que puderam ver o seu diretor em cena como ator num trabalho que ele estima. Fomos acolhidos com carinho no local, com lanches e todas as gentilezas do grupo de lá. A oficina de treinamento foi realizada duas semanas depois, por mim, com a mesma carga horária de 10 h. A oficina de Itinga tinha como particularidade a de ser feita para um grupo de teatro já organizado e coeso. Algumas dificuldades e demandas vinham mais definidas, tanto da parte dos atores quanto da parte do diretor, que fazia algumas observações sobre o

---

Ele me disse que não é possível viver disso, e ainda mais com o Zambiapunga de Nilo Peçanha, que é organizado empresarialmente e tem uma estrutura de apresentação muito parecida com a de Cairu.

que ocorria, tanto para os atores quanto para mim, quando queria perguntar algo, tirar uma dúvida ou chamar minha atenção para algo, um movimento ou questão prática que o interessava.

Parece-me que o que fez diferença no caso foi o fato do diretor Tonny se deparar com um trabalho e uma prática que ele conhecia como ator - a do treinamento de máscaras – dentro de um contexto onde ele também era de certa forma aluno – e ao mesmo tempo diretor. Isso parece ter permitido a ele compreender algumas coisas com relação à prática dos seus atores e com relação à sua prática como diretor. Assistir e participar de exercícios em que alguém que não ele dirigia o seu grupo lhe permitiu pensar em outras formas de lidar com a direção de seus atores, já conhecidos. Foi como se o fato de eu estar lá, lidando com problemas e questões que ele conhecia e às quais reagia de forma mais ou menos habitual pudesse recolocar para ele outras formas de agir e ver estes mesmos problemas. Em suma; ele se colocava simultaneamente como se estivesse no meu lugar; pensando no que eu fazia como diretora, e no que ele faria como diretor; pensando, enquanto ator meu, no que eu fazia também e em como isso repercutia nele e nos seus atores; e vendo seus atores com outra direção agindo eventualmente de formas habituais, mas reagindo também diferentemente do que fariam com ele. Um caso interessante de colocação de múltiplos pontos de vista simultâneos para si mesmo. Quanto aos atores, relataram ter aproveitado o trabalho; houve bastante conversa sobre as máscaras e os exercícios, sobre a forma como cada um deles sentiu o trabalho e aprendeu algo. Um grupo que trabalha junto há algum tempo, e que aproveita de maneira diferente, mais dirigida para os trabalhos teatrais deles, o treinamento. Fizeram também perguntas específicas sobre a montagem que tinham assistido, alguns mais de duas vezes. Como eu assisti três<sup>95</sup> montagens deles, a discussão pôde ocorrer cotejando as diversas experiências. A oficina de Riomar ficou de ser feita em outra ocasião. Até o dia em que saí do Brasil, dia cinco de setembro de 2003, ela não tinha ocorrido. Em Itinga também não houve andadas.

---

<sup>95</sup> Montagem de final de ano, Auto de Natal, em 2002; montagem da páscoa, 2003, na Praça do Caranguejo, com mais de 3000 pessoas assistindo; montagem da páscoa do ano anterior, em vídeo, no mesmo local. Realizei também uma oficina de figurino para o grupo no ano de 2003, quando também pude conhecer varias pessoas da comunidade além dos atores do grupo.



### 3.1.5.5. JUAZEIRO



Foto das pessoas que participaram da andada de Juazeiro. Atores, alunos e populares. Beira do S. Francisco. Juazeiro, 2003, Foto: Andréa Viana.

Na cidade de Juazeiro tivemos muitas surpresas agradáveis. Não tivemos nenhum problema técnico ou administrativo ocasionado por falhas institucionais. As inscrições foram bem feitas, todos os alunos compareceram ao local para o início das oficinas, que transcorreram bem, sem atrasos ou faltas. A oficina de atores de Juazeiro *foi a que apresentou mais resultados* em termos de conseguir algo próximo da máscara expressiva. Os atores que participaram pareciam mais concentrados do que os das outras cidades. Isso possibilitou que os exercícios fossem bem realizados e feitos com mais pessoas. A oficina de confecção de máscaras também apresentou resultados bons, e o clima, seco, ajudou a secar todas as máscaras de um dia para outro, o que permitiu a pintura de muitas delas e sua subsequente utilização na *Andada*. Detalhe importante; na apresentação do último dia, alunas da profa. Riomar Lopes assistiram ao espetáculo portando máscaras na platéia, o que foi muito emocionante para todos. A oficina de treinamento de atores teve 44 inscritos e 40 certificados distribuídos; a oficina de Confecção teve 20 inscritos e 20 distribuídos.

A andada de Juazeiro percorreu o trajeto do Centro Cultural até a área da orla do Rio S. Francisco, onde os barzinhos ficam em um tipo de mirante, um pouco antes do ponto da Fundação Municipal de Cultura. Esta andada teve como pontos fortes a participação dos alunos na “cozinha” musical, com garrafas de água mineral vazias com pedras dentro, além de paus e triângulo do elenco, coordenados pelo ator e compositor Leonardo França.



Andada se encaminha para o seu desfecho. Extrema direita: Leo França, seguido pelos componentes e mais atrás as máscaras. Foto: Andréa Viana.

Os atores que participaram desta andada foram; Riomar Lopes, Fernanda Beling, Eugenia Monção, Iara Villaça, Iara Castro e Tonny Ferreira. Riomar, na máscara de Edith, tinha papel destacado no abre alas das andadas em praticamente todas as cidades e no diálogo com as pessoas. A ação principal aqui também foi a de conclamar as pessoas para a peça de noite, bem como as ações específicas de cada uma, tais como tentar andar de moto - Seu Gervásio e D. Joana - e contar formigas, como o menino das formigas - e paquerar os homens jovens, como é o caso de D. Joana e de D. Juju. Na volta, os atores tiraram as máscaras e voltaram a pé para o centro cultural. É perceptível que a andada tem um *tempo (timing)* específico, que precisa ser testado pela pessoa que estiver coordenando o movimento. Neste caso, os músicos, por terem saído antes na frente das máscaras, já que

Riomar<sup>96</sup>, Iara Castro e Fernanda se atrasaram, já estavam cansados de tocar; os alunos das oficinas começaram a dispersar e os atores com máscaras ainda continuavam querendo fazer a performance. Isso gerou protestos veementes da parte das três atrizes animadas, que se consideraram cassadas nos seus direitos de performance. Mas como evento que chama a atenção do público a andada funciona mesmo quando se constitui como uma célula sonora e visual, mais ou menos coesa, que tem como perímetro ótimo uma área em que todos possam mais ou menos se ver, o que nestes casos ficava em torno de no máximo 20 m, a depender da rua ou local em que estivesse a andada. De preferência com muita gente em volta - no mínimo umas 20 pessoas, para criar uma aglomeração extra-cotidiana que atraia a atenção do povo que está na rua. Sempre procurávamos pegar o dia da feira ou de comemorações de fim de semana. A duração de uma hora, a partir dessa experiência, me parece uma medida ótima, entre ida e volta do percurso, inclusive pelo calor que faz em Juazeiro.

---

<sup>96</sup> O atraso se deveu ao fato da oficina de máscaras ainda não ter terminado. Porque as andadas de Valença e Juazeiro foram feitas sempre por volta do meio dia, após a finalização das oficinas. Isso para aproveitar os alunos das mesmas como participantes ativos. Em Juazeiro atrasou. E como Iara Castro e Fernanda estavam acompanhando a oficina de Riomar, o atraso foi de três atrizes.

### 3.1.5.6. SALVADOR



D.Juju e D. Joana, no Ato de 4, em Salvador, posam com Seu Zé, funcionário da Escola de Teatro da UFBA, Agosto, Sala Cinco. Foto : Fernanda Beling.

Em Salvador não foram realizadas oficinas por ocasião das apresentações das peças. No entanto, as oficinas de 2002 e de abril de 2003 foram as primeiras e definiram o processo de seleção de elencos e de montagens da peça nas suas duas versões. Uma segunda temporada em Salvador não estava prevista, mas os colegas dos atores conseguiram, através de Iara Villaça e Iara Castro, que houvesse apresentações de duas cenas, a de *D. Juju e o Diabo* e a de *Seu Valadão e D. Juju*. O grupo apresentou duas cenas do espetáculo nos dias 4, 11 e 19 de agosto no projeto Ato de Quatro da Escola de Teatro da UFBA, na sala cinco. Devido ao sucesso no Ato de Quatro, fomos convidados e apresentamos a peça na íntegra nos dias 21, 22 e 25 de agosto de 2003, às 20h, na Sala Cinco da Escola de Teatro. As atrizes Fernanda, Maria Eugenia, Iara Castro e Villaça fizeram intervenções antes de começar o espetáculo nos jardins da Escola de Teatro, entre as pessoas que esperavam. No último dia, a TVE e a TV-Ufba filmaram o trabalho, veiculado no TV Revista do dia 26/08/03. A lotação de Salvador foi sempre esgotada, com público ultrapassando em cerca de 20 pessoas a lotação da Sala Cinco, que é de 70 pessoas, segundo a produção.

### **3. 2. O contexto do trabalho, recursos utilizados e rotinas**



Esquentamento de corda prévio à apresentação de Juazeiro. Agosto de 2003, Foto: Andréa Viana.

#### **3.2.1. O contexto é o percurso**

O contexto do trabalho é aqui entendido como a maneira como o grupo se constituiu no trabalho e suas características. Enfim, tudo que dele resultou e foi construído resulta da combinação viva de pessoas, motivações e ações, dentro da dinâmica de relações de um pequeno grupo. E também o processo de treinamento, criação plástica e corporal, dentro de todas estas fases já relatadas acima. Esse “meio interno”<sup>97</sup> ou grupo atuante é resultante do processo de definição de um coletivo em relação a um meio maior, a partir da forma como as pessoas se comportam e se sentem; é também o “clima” ou “estado” predominante nesta estrutura viva, seja ela um organismo ou um grupo; é neste contexto,

---

<sup>97</sup> Este é o termo utilizado em neurobiologia para dar conta do tipo de ambiente constituinte dentro de um organismo ou de uma sub-parte dele. O meio celular, ou o meio cerebral, verdadeiros meios internos dentro de outros meios internos, com suas trocas e interditos.

composto tanto pelos estados coletivos, processos concretos e psicológicos e suas relações como pela relação com o seu *público*<sup>98</sup> que a pesquisa foi se construindo.



Esquentamento de corda prévio à apresentação de Juazeiro, só moças. Agosto de 2003, Foto: Andréa Viana.

### **3.1.2. O estado geral e motivações.**

Em termos de estados corporais compartilhados e característicos deste trabalho, o estado predominante foi de alegria, humor e vontade de trabalhar; desde o começo, havia motivação de ordem individual, com a percepção do que o trabalho produzia em cada um e de como ele era apreciado pelos outros; havia a crença consciente de se estar construindo uma coisa nova, articulada com a busca de uma identidade mais nossa no teatro e com todo um público que usualmente não tinha contato com máscaras teatrais. Havia também a motivação da admiração dos colegas atores de fora do grupo, com as mudanças e conquistas dos atores do grupo. Tudo isso gerou o clima que caracterizou o trabalho durante a maior parte do tempo. As discussões giraram em torno do que era feito na prática e suas reflexões decorrentes. Normalmente, desde que possível, experimentava-se na prática algo que fosse pontuado na discussão. Isso evitou discussões psicológicas desviantes dos objetivos de um grupo de teatro. Senti que a criação de um estado coletivo

---

<sup>98</sup> Seja este público a platéia, a mãe, cada um vendo a si mesmo...

mais ou menos sem censuras estéticas, sem pontos pessoais de atrito dentro da situação de trabalho e com a manutenção de um ânimo alegre era indispensável para manter o grupo durante o percurso de construção de algo que não existia ainda, como eram as máscaras.



Grupo canta antes da primeira apresentação de Juazeiro. Foto: Andréa Viana.

O trabalho tinha como objetivo inicial a criação de uma ou duas máscaras, a partir de uma experimentação com dois atores. Isso foi o proposto inicialmente por meu orientador, e era o que eu desejava também. Neste processo, construiríamos plasticamente as máscaras, analisaríamos os seus procedimentos de criação e construção, bem como os procedimentos de criação e aplicação do treinamento e dos eventuais resultados apresentados que seriam, num primeiro momento, apresentados de uma forma muito mais modesta.

Ao iniciar o processo com o primeiro grupo de cinco atores, dos quais restaram apenas duas atrizes, percebi que a idéia de ter menos pessoas não funcionaria para a criação de máscaras de inspiração baiana. Porque estas deveriam ser criadas a partir de uma ambientação, de um contexto de grupo que incluísse mais gente, mais contribuições

gestuais e corporais. Por isso organizei a oficina de junho de 2002, de onde saiu o elenco inicial, que criou as máscaras. Acredito que foi decisivo, tanto na primeira como na segunda oficina, a chegada de pessoas novas ao trabalho. Porque o nosso material é a carne, o sangue, o que o ator traz de mais seu. E ao mesmo tempo, de sua cultura, de seus hábitos, competências na dança, no gesto, no falar, no contar... neste trabalho precisávamos deste material, e diversificado. Para poder ser trocado, visto, produzir estímulos em nós. A grosso modo, foi preciso um grupo suficientemente grande para que pudesse haver - e este o segundo ponto importante - um clima de alegria quase festivo, nosso. E este clima foi levado para todas as ocasiões.



Elenco feminino faz pose em Valença, antes de começar a ensaiar para a noite. Foto: Andréa Viana.

Percebo hoje que busquei criar um coletivo grande o bastante para manter um clima de invenção e troca consistente, através da manutenção de um estado de alegria e de não julgamento. Isso pode ir aparentemente de encontro à necessidade de concentração que o teatro pede, e que nós tínhamos também. Mas o que permeava o trabalho de fundo era a grande alegria de estarmos juntos fazendo o que fazíamos. E esta alegria era muito baiana, no sentido de ser uma pequena amostra do estar junto dos baianos e também no sentido de permitir aos atores uma disponibilidade para lembrar, pensar e criar dentro das lembranças de manifestações e histórias que lembravam, tanto da infância como das vivências festivas mais coletivas, ligadas às festas populares e às lendas populares também. **De forma que o contexto deste trabalho foi, inconscientemente ou não, buscado no modelo de estar junto baiano.**





Castro brinca com a máscara de Formiga no esquete de Juazeiro. Agosto de 2003. Foto: Andréa Viana.

Múltiplo e diverso ao mesmo tempo, por termos atores vindos de tantas procedências culturais diversas; e num clima de alegria e cumplicidade, que foi sempre objeto da minha atenção e cuidado especiais. Isso, mais além de ser desejável, deu o tom e de alguma forma a via pela qual os personagens e suas máscaras foram criados. Um coletivo pleno de gestos e estímulos advindos da cultura de cada um deles; um ambiente cujo estado geral beirava a brincadeira. Na verdade, a concentração entre um exercício e outro tinha quase sempre alguns minutos para risadas, trocas de informações e para brincadeiras uns com os outros. Mas os atores voltavam rapidamente para um estado de concentração. Esta me parece uma diferença grande entre nós e os grupos que tive oportunidade de observar em trabalho na Europa. Eles agüentam muito mais tempo sem brincar e não conversando todo o tempo. Quanto a nós, talvez a forma de se concentrar extracotidianamente passe por um tipo de estado diverso da seriedade permanente. O que traz naturalmente vantagens e desvantagens. E isso foi revificado por ocasião da segunda

oficina, quando entraram mais três pessoas. As máscaras, pelo menos as nossas, são adictas de um tipo de estado coletivo que se traduz em personagens e cenas.

### **3.1.3. Um coletivo; o que produz, o que cria**

Conforme dito anteriormente, o que pensávamos conseguir era mais modesto do ponto de vista de realização. Culminamos com 24 máscaras, e as inúmeras apresentações já listadas acima, além de uma resposta favorável por parte de atores, diretores e públicos que nos assistiram.

Então, em termos de expectativa de trabalho, o que criamos superou o previsto e dificultou o aprofundamento teórico. Criamos pelo menos três categorias de máscaras que, ao meu ver, solicitaram tratamento diferenciado em termos de cena, treinamento, ensaios e sonorização. Classifico-as da seguinte forma; máscaras humanas, com forte influência das máscaras da *Commedia dell'Arte*; nesta categoria se incluem; Seu Gervásio, o amante dos passarinhos, nascido em um interior indefinido, criada por Fernanda Beling; *Seu Genalvo*, primo de Gervásio, mais lento e pachorrento, com uma fisionomia levemente porcina, também do interior, que foi criada por Maria Eugenia Monção. D. Jujú, uma senhora natural de Alagoinhas (como o pai da atriz), de idade indefinida, sapeca e forrozeira, criada e sempre executada por Iara Villaça; D. Joana, uma senhora do interior, também de idade indefinida, mas sempre zangada, autoritária e às vezes um pouco sofrida, criada e apresentada por Iara Castro; *D. Edith*, a primeira das máscaras femininas, uma velha do Capão, alegre, fofoqueira e fogueteira, criada e executada por Rilmar Lopes, que também criou e executou o Velho da Rodoviária. D. Edith era casada com *Seu Seu*, um velho também do interior, plantador de mandioca, que foi criado por Edney Advíncula e posteriormente foi usado na segunda oficina de Salvador como outro personagem, também velho, por uma atriz. Tínhamos na primeira versão também *Seu É Isso Mesmo*<sup>99</sup>, um velhinho feito por Tonny Ferreira, que dizia apenas esta frase, em momentos apropriados. Também a partir de Tonny tivemos o menino da Rodoviária, e o menino Caranguejo, este da primeira versão.

---

<sup>99</sup> Ver DVD1, *Seu Seu* na primeira cena, na entrada. E o menino Caranguejo com a primeira cena de sereia, Iara Villaça e Tonny Ferreira, usando a máscara do Menino Formiga.



Seu Gervásio, D.Juju atrás, D. Joana, Seu Genalvo. Juazeiro. Foto: Andréa Viana.



Salvador, novembro de 2002. Crianças. Tonny, Castro, Villaça, Eugenia, Edney. Foto: Andréa Viana.

Tínhamos na segunda versão também o personagem do Narrador<sup>100</sup>, uma máscara pré-existente<sup>101</sup> feita inicialmente para a Sereia de Villaça e que foi usada por Leonardo França para compor o personagem que, apesar de humano, representava também

<sup>100</sup> Ver capítulo III, foto de entrada do capítulo.

<sup>101</sup> Ver também DVD 2, Confecção de Máscaras I e II, onde existem subtítulos de «Narrador».

o cantador e o trovador e fazia as ligações entre as cenas. Do repertório de personagens humanos criamos os personagens das Crianças, com máscaras muito simples, que considero um grupo à parte. Estas, apesar de humanas, tinham características diferentes das outras máscaras de adultos, inclusive pela forma da máscara. As crianças vinham da vivência de cada um e a minha principal preocupação era de não cair no clichê e de manter, dentro das cenas delas (que eram duas), uma respiração e um ritmo que permitissem, tanto às máscaras quanto à própria cena, não degenerar para uma interpretação realística ou confusa - porque havia muita gente gritando e se movendo muito rápido dentro da cena.



O diabo dança. Salvador, Espaço X, Salvador, 2002. Foto: Andréa Viana.

Um terceiro grupo é o que denominamos de criaturas fantásticas. São o Diabo (Iara Castro), o Vento (Tonny Ferreira), a Lagartixa (Edney Advíncula e Mauricio Assunção), A Feiticeira (Riomar Lopes e Ana Sofia Heimer), as Sereias (Iara Villaça e Iara Castro), o Boi (Edney Advíncula) e o Budhugo (Maria Eugenia)<sup>102</sup>. A sereia, que tentava afogar o menino Caranguejo e o Boi não se apresentaram na segunda edição da peça. Estas máscaras têm características humanas mas também de divindades, de seres do outro mundo. Como tal movimentam-se, falam, agem e pensam de maneira diferente. Outras

---

<sup>102</sup> Os nomes que vêm em primeiro lugar entre parêntesis correspondem aos atores que criaram as máscaras primeiro. O segundo nome é o do ator que representou depois o personagem.

máscaras foram tentadas, como a da Morte<sup>103</sup> e algumas outras, sugeridas por Luiz Cláudio Campos. Estas não subiram aos palcos, apesar de terem sido experimentadas no processo da pesquisa. A seguir, vamos falar um pouco sobre as máscaras denominadas fantásticas e dos processos de criação em geral.



De cima para baixo: Feiticeira, por Ana Sofia Heidmer, Juazeiro, 2003; Sereia, Iara Castro, e Boi, Edney Advíncula, Salvador, Espaço X, Atual Teatro Xisto Bahia. Montagem de 2002. Fotos: Andréa Viana.

---

<sup>103</sup> Maria Eugenia ensaiou fazer a Morte com uma máscara trazida por Antonia Lúcia. Mas não houve mais oportunidade de desenvolvê-la e mais ninguém tentou nada com ela. Devolvemo-la a Lucia.

Os processos de criação desses personagens foram diferenciados em termos de origem, autoria, confecção e desenvolvimento. Alguns, como D. Edith, D. Joana, Seu Gervásio, Seu Genalvo, Seu Seu, D. Juju, Seu Valadão e Seu É Isto Mesmo foram nitidamente trabalhados por cada ator em particular em termos corporais do início ao fim<sup>104</sup>; eleitas como prediletas, foram feitas por eles até o fim do processo. Já o menino da Formiga nasceu de um personagem, o menino Caranguejo, inicialmente proposto por Fernanda e depois assumido por Tonny na peça. Os dois personagens usavam a mesma máscara. Com um pouco do material deste personagem, Tonny construiu o menino Formiga, diferenciando-o aos poucos do primeiro.



Vento (Tonny Ferreira) e Seu Gervásio (Fernanda Lima). Montagem de 2002, Salvador.  
Foto: Andréa Viana.

No caso do Vento, este surgiu de um trabalho corporal intenso com um pandeiro que percorria todo o corpo de Tonny, corpo depois recoberto por palhas; utilizando uma máscara já existente antes do início do grupo, criada e confeccionada por Rálfices Santiago. Esta máscara sofreu alteração apenas de cor. No entanto, o corpo dele mudou completamente com a vestimenta, acrescentada ao conjunto após vários experimentos com o pandeiro, acrescentando-se depois a máscara e por fim as palhas.

---

<sup>104</sup> O que nunca impediu os colegas de imitarem e usarem as máscaras deles. Vide Imitações, DVD2.



Lagartixa. Edney Advíncula, montagem de 2002, Salvador. Foto: Andréa Viana.

A Lagartixa, personagem inspirada a partir da viagem a Saubara, foi criada e executada por Edney Advíncula e depois por Mauricio Assunção. Requer uma grande força física, de um capoeirista, pois se arrastava pelo chão rapidamente. As fitas que recobrem o torso e a calça foram sugeridas por mim, após a pintura da máscara. O personagem do diabo, apesar de ser sempre com a mesma atriz, teve duas máscaras feitas<sup>105</sup>. Os personagens do Velho da Rodoviária, das Sereias e da Lagartixa foram utilizados depois por mais de um ator, conservando o personagem e o texto. Logo, tanto em termos de autoria de construção física quanto em termos de construção plástica este processo teve de tudo. Era desde sempre uma instância coletiva em que todos de alguma forma participavam. Desde um olhar de aprovação a uma opinião, passando por imitações ou incursões nas máscaras do colega, estas criações foram também marcadas pela maneira como o grupo se comportava; uma entidade mais ou menos flutuante, mais ou menos dionisíaca, com “entradas” e “saídas” grotescas, que apareciam e se concretizavam nas formas de criar, intervir, se concentrar e estar junto, mesmo fora dos ensaios.<sup>106</sup>

<sup>105</sup> Ver o DVD2. Confecção de máscaras I e II.

<sup>106</sup> Vide, no DVD2 de confecção de máscaras e nos anexos da tabela de Criação, execução e confecção de máscaras a forma como uns invadem e brincam com os outros.

Uma criação inicial de um universo de máscaras, pelo menos as nossas, não ocorreria sem a existência de um coletivo desta natureza. Este processo e este conjunto, não grotesco exatamente no termo backtiniano, mas coletivo e dionisíaco de uma forma baiana, foi o desenho de fundo sobre o qual nosso percurso ou metodologia ocorreu.

Quanto à construção e criação plástica, esses “objetos” que os atores portavam no rosto, conhecidos como máscaras faciais, foram feitos a partir de diversos pontos de partida. Sendo todos em *papier machê*, a imensa maioria deles teve Riomar Lopes como criadora. Não obstante, as máscaras da Sereia de Iara Villaça, a máscara do Diabo, a máscara do Vento e a forma de utilização do pano que a Feiticeira utiliza foram criados e executados respectivamente por Herbert Luiz, Iara Castro, Ralfices Santiago e por mim. Quanto à máscara da Lagartixa, foi feita inicialmente por Edney, depois por mim e Riomar, a quatro mãos. Depois, refeita durante um ensaio em que Riomar levou massa fresca para colocar na máscara enquanto Edney a utilizava. Por fim, foi pintada a partir de uma gravura de uma lagartixa recortada numa revista de ciências naturais. Mostrei a Edney, ele disse: “é isso!”, pintamos, sem utilizar massa corrida e sem alisar a textura do papel, e “ficou boa”.

E o que significa uma máscara que funciona, que “fica boa?” segundo Jacques Lecoq, é uma máscara que, utilizada, muda de expressão quando o ator se mexe. Na verdade, no caso desse personagem, a movimentação de Edney era muito bonita e forte. Os modelos de *papier maché* anteriores que fizemos não conseguiam “ficar à altura” do ator, era mais bonito vê-lo sem máscara do que com máscara. Mas ele queria uma. Nossa busca então foi encontrar a visualização de máscara que pudesse aumentar ainda mais a beleza, a exigência e a estranheza do que ele já fazia. Quando isso foi encontrado, inclusive com mudanças e adendos de massa fresca durante a movimentação dele, é que paramos de mexer nela. Esta experiência se estendeu para as máscaras de Seu Gervásio, Seu Genalvo e D. Juju, pois também sentíamos que algo lhes faltava. Fizemos as modificações a muitas mãos, no atelier de Luiz Cláudio Campos, com os atores também se mexendo e nós vendo como ficava se subisse mais o nariz, se levantasse uma sobrancelha<sup>107</sup>... A correspondência do movimento corporal parecia indicar onde, na face, poderíamos mudar algo para que o

---

<sup>107</sup> Ver DVD 2, faixas de Confecção de Máscaras II, todas no ateliê de Luiz Cláudio.



conjunto rosto/corpo ficasse coerente. E essa coerência era conseguida quando todos suspiravam e diziam: aí! Esta construção será discutida no capítulo III com mais detalhes.

A máscara de D. Joana foi construída a partir de uma máscara trazida por Antônia Lucia por Iara Castro que, desde o início demonstrou talento e interesse em confeccionar máscaras. A máscara do Vento foi refeita no mesmo material, com alguns traços a mais, em outra cor, mais condizente com a roupa do personagem, o que melhorou muito o aspecto geral. O Budhugo, feito a partir de uma máscara de parede de Luiz Cláudio, foi adaptada por Riomar, eu e Luiz Cláudio para o rosto de Maria Eugenia, e trabalhamos também com massa fresca nos ensaios até chegar numa aparência que combinasse com os movimentos. O Budhugo já tinha um histórico anterior, com uma máscara já adaptada para a exposição dele em outubro de 2002.

De uma maneira geral, o que esta criação plástica indica, a partir da atitude aberta e democrática de Riomar para a confecção de máscaras, é que o processo de criação e confecção de máscaras, tal como o dos personagens, admitia a intervenção mais ou menos acentuada de mais de um nas criações; que, sem sentir, criamos um processo de realização que garantia, sob vários aspectos, a coerência da máscara com o coletivo que a tinha construído corporalmente, na medida em que muitas delas puderam ser literalmente completadas à vista e sob a supervisão de todos; que este processo abriu brechas para que mais de um dos integrantes criasse máscaras também, que foram úteis em cena.

Os seus usos, inicialmente mais restritos aos atores que as compunham, foram, também com o tempo, diversificados. Fernanda, por exemplo, sempre gostava de pegar máscaras dos outros e fazer pequenas entradas-surpresa e performances nos intervalos dos ensaios. Na segunda oficina, alguns alunos-atores utilizaram máscaras como as de Seu Seu, Seu Gervásio, D. Joana e Seu Genalvo em direções bem diferentes daquelas tomadas pelos seus criadores.

A máscara parece oferecer, através dos seus traços, vias mais ou menos amplas de criação corporal de personagens. Há uma coerência, mas esta é mais ou menos definida a partir dos traços faciais e realizada no corpo dos atores. Máscaras de narizes aduncos, com ângulos mais agudos; sobranceiras tendendo ao zangado, ou máscaras com traços redondos, bochechas caídas e olhos espantados provocam movimentos e reações diversas

nas pessoas que as escolhem para experimentá-las. Eu não considero que haja uma relação direta entre determinados traços e gestos ou criação de tipos. Cairíamos em Lombroso se assim pensasse. Mas percebo que as dinâmicas do rosto de uma máscara boa para a cena ativam de determinada forma o corpo de um ator, e esta forma, em cada ator, acaba por ser diferente, a depender do seu histórico de movimentos, sua forma de utilizar as articulações, sua pulsação, suas intenções.



Edney faz o Bêbado, que é também um capoeirista. Espaço Xisto Bahia, 2002. Foto: Andréa Viana. Esta mesma fôrma de máscara serviu de inspiração para a criação da de D. Joana.

#### **3.1.4. Os espaços e os usos das máscaras**

Como já se disse, as máscaras tiveram formas de usos e processos diversos, em diferentes tipos de espaço. Analisa-se aqui rapidamente o espaço da rua e sua relação com o palco e o trabalho do ator. Esses espaços condicionaram determinadas prontidões no processo de aperfeiçoamento dos atores. A rua, por exemplo, força os atores a buscar, com muito mais ênfase, estímulos para nela se manterem. O fato de chegarem mais perto do seu público e o fato desse público poder reagir com indiferença e até com agressividade põe o ator num estado mais atento, quase adrenalínico, se pudermos chamar assim. Um tipo de alerta que não pode ser transformado nem em luta nem em fuga. Na rua estão todos na mesma altura, o ângulo de visão é diferente do teatro. O ator tem que lutar para ser visto e

para ver. A isso se acresce o fato também desta ser uma situação de intensa improvisação; de local, de mudança pelo deslocamento, mudança de público constante, inexistência de um texto estabelecido ou marcas de reunir, começar, acabar, tudo se construindo no “que ocorrer” do instante. E que acaba desembocando para a busca do estímulo que possa interessar àquele com quem ele dialoga.

O primeiro momento de abordagem de alguém é importante. Por isso escolhemos como ação o convidar as pessoas para a nossa peça, de graça. Isso não gerava nenhum tipo de prevenção sobre estarmos explorando as pessoas, e então elas podiam relaxar e entrar na brincadeira. A palavra “grátis” foi importante nesta comunicação. As pessoas eventualmente têm um pouco de medo ao verem os personagens com máscaras pela primeira vez. É importante que a primeira atitude da máscara seja simpática, positiva. Os atores, por serem baianos, de alguma forma já conhecem a forma de abordar as pessoas numa situação que pode ser considerada como de “folguedo” ou brincadeira, pois as cidades visitadas têm manifestações populares e festas de rua. Normalmente o ator conhece o tipo de distância corporal que ele deve manter do interlocutor, o que pode ou não dizer, se pode ou não tocar e como. Mesmo sendo máscaras, as formas de comunicação corporal delas seguem as formas dos baianos. Estes pré-requisitos vieram já com os personagens, da sua criação. O fato de andarem em bando e com música fez com que os transeuntes percebessem aquilo como mais uma brincadeira, um folguedo. De alguma forma, esta estrutura pôde ser inserida na percepção de um tipo de cotidiano mais ou menos “extraordinário” dentro das localidades visitadas. *São os artistas, do teatro*, talvez alguém pensasse em circo, ou em alguma publicidade.

No teatro as marcações de cena existiam. Não era a improvisação do espaço, do texto, do movimento. Para quem tinha ido à rua, deixar espaço no palco para a intervenção do público, ou mesmo buscá-la, como é o caso das máscaras, é mais simples, pois é uma forma já conhecida de fazer a cena. O diálogo com a platéia e com o inesperado que dela possa surgir fez sempre parte dos exercícios, do treinamento e também das cenas e de suas marcações. A depender do local, mudávamos o lugar de entrada das máscaras, como em Juazeiro, em que algumas entraram pela porta com o público, e no Capão também. A partir de Valença, a cena das crianças se espalhou para a platéia, o que “imantou” e ampliou o palco incluindo a platéia, o que pareceu agradar a todos. Os personagens de Villaça, Eugenia e Tonny ganhavam em intensidade, pela distância que tinham de percorrer para se

deslocar, pela necessidade de serem ouvidos pelos outros personagens, pela forma encontrada de subirem no palco. Todo estímulo, depois de um certo estágio de concentração, parece poder ajudar um ator que porta uma máscara.

No shopping Aeroclub, as duas atrizes, Fernanda e Iara Castro, que faziam a caminhada, dentro do contexto que Hebe Alves tinha criado, relataram algumas vicissitudes e também alegrias. Sozinhas, sem acompanhamento musical, num contexto de consumo de classe média, a atitude hostil era muito mais presente. As crianças no shopping muitas vezes manifestaram medo, e os adultos comentavam as roupas - pobres e cafonas - dos personagens. Definitivamente, D. Joana e Seu Gervásio não são tipos freqüentes num local como o Aeroclub. Uma vez elas foram destratadas dentro de uma loja, pois algumas vezes as pessoas reagiam às provocações das máscaras como se elas fossem reais. Uma moça dentro dessa loja chegou a reclamar contra o fato de permitirem a entrada delas na loja. As máscaras pareceram causar uma espécie de angústia nesses casos. Em compensação, relataram que outras pessoas davam muita risada, e se relacionavam prazerosamente com elas.

Enfim; tudo que coloca o ator com máscaras diante de uma possibilidade de improvisação, de surpresa e estimulação nova parece aumentar a potência do seu trabalho, desde que este já esteja num nível em que os estados psicofísicos que sustentam o personagem estejam compreendidos e manipuláveis pelo ator, com uma rede de gestos e coerências do personagem suficientemente consistente. As estruturas de estimulação variam de um espaço para o outro, mas a dinâmica e a lógica são semelhantes; o ator receptivo, diante de estimulações mais ou menos intensas e prementes, aumentará sua atenção e estados para poder organizar sua expressão em termos estéticos, a depender da demanda do ambiente em que se encontra. O olhar, o outro, o que este lhe dá, o cenário e a maior ou menor necessidade de inventar comandam, numa proporção direta, o aumento da atenção, dos focos visuais, dos estados e da energia necessários à criação expressiva a cada momento. Por isso a rua é importante, mesmo não sendo objeto dessa tese. Ela funciona como um “guaraná” para a máscara. Um tipo de tônico que se toma para ficar mais energizado. E seus ensinamentos se espraiam para o teatro. O ator que experimentou e foi capaz de aproveitar o que sentiu e criou na rua pode evocar este estado num palco e conseguir “trazer” sua máscara com mais facilidade.



Mauricio Assunção, de Valadão, “posa” para a fotógrafa. Valença, Andada. Foto: Andréa Viana.

### **3.3. O treinamento**



Em Alagoinhas, Tonny dirige, sob minha supervisão, o exercício de espaço. Junho de 2002, foto Iara Villaça.

O treinamento pode ser compreendido como uma prática que visou a criação, tanto corporal quanto plástica, de um conjunto de personagens, máscaras e cenas baianas, com vistas a disponibilizá-los para o uso por atores locais. Este treinamento foi a um só tempo o trajeto da criação e o método de alcançá-la. Foi se construindo e teve suas modificações no decorrer do tempo e com as necessidades que se apresentaram.

Se pudermos descrevê-lo de uma forma geral, ele foi simples; consistiu em blocos de sessões de aproximadamente três horas por vez, numa periodicidade média de três vezes por semana nos períodos de pesquisa<sup>108</sup> e de quatro a cinco dias nos momentos de ensaios. As férias ocorreram de dezembro de 2002 a março de 2003, fora os feriados normais baianos.

Nessas sessões, eram sempre feitos exercícios iniciais de sensibilização e descondicionamento corporais, seguido de exercícios de concentração e atenção para corpos e movimentos diversos do cotidiano, com uma duração média de 1h30. Num segundo momento de cada sessão, que poderia durar de 1h a 1h30, era requerido do ator que trabalhasse com um personagem sozinho ou que criasse conjuntamente com os colegas situações de improviso. As situações em que o ator estava sozinho podiam ser da ordem de improvisar a partir da realização de movimentos e vestimentas dos personagens já trabalhados ou a trabalhar, e/ ou depois da interação, já com personagens instalados, experimentar um momento de interação e mesmo de criação, mais ou menos fluida, de situações, a partir da dinâmica mesma dos personagens.<sup>109</sup>

Havia também a alternativa em que os atores, já pensando em personagens ou não, propunham, “a frio”<sup>110</sup>, histórias, definiam personagens e apresentavam suas improvisações, estando sujeitos, e isso era uma tônica, a que eu modificasse a ação no seu decorrer, desde que não considerasse satisfatória a ação apresentada, não a sentisse forte o bastante, verdadeira. Os personagens surgiam destas atividades da segunda parte. Mas o comprometimento corporal e a carga de energia colocada num exercício anterior de máscara neutra, por exemplo, com sua demanda de concentração era fundamental.

### **3.3.1. Objetivos de treinamento**

Os objetivos de treinamento estão fortemente relacionados aos procedimentos de exercício. Visam capacitar o ator fisicamente no uso do corpo como instrumento de construção de personagens, cenas e textos surgidos do trabalho corporal. Esta capacitação por sua vez permitiria criar /transcodificar para a cênica teatral as máscaras e tipos de

---

<sup>108</sup> Março a junho de 2002; junho a outubro de 2002; ensaios em outubro/ novembro de 2002; reinício em março de 2003; ensaios de abril até junho de 2003, com a segunda oficina de máscaras em abril de 2003, acoplando mais quatro pessoas no elenco.

<sup>109</sup> Ver tabela resumida relativa a exercícios e criação e confecção de máscaras.

<sup>110</sup> A frio significa ter saído da situação de exercícios e estar conversando sobre o trabalho para encaminhar uma improvisação. Ou então voltar de um intervalo onde comiam, iam ao banheiro, bebiam água e voltavam.

matriz cultural baiana, através do reconhecimento e uso do próprio corpo baiano do ator. Isso implicou em ampliar e rever o conceito de máscara, partindo dos seus modos de funcionamento dentro desse contexto nosso. E a partir da consecução desses objetivos, foi possível definir diretrizes de improvisação, formas dramáticas a serem usadas, gêneros e possibilidades de conflito e ação.

A depender de cada ator, eles foram mais ou menos adiante nestas criações e no requinte de apresentação dessas máscaras. No conjunto, porém, pudemos vislumbrar formas dramáticas e modos de uso do corpo aplicáveis à nossa realidade teatral; e o conceito de máscara foi ampliado a partir da correlação entre esta criação e o modo coletivo de tratamento e recriação culturais baianos. Trocado em palavras simples; alguns atores aproveitavam e avançavam mais nos exercícios do que outros, e estes exercícios mapeavam, a partir da sua maior ou menor eficácia em cada um, a construção e autopercepção do “corpo baiano” dos personagens em cada ator. Isso variou com o exercício, mas uma linha de base mínima tinha que ser alcançada pelos atores em alguns dos exercícios básicos, e este treinamento visou aquilo que Barba chama de *invisível* ou de desenvolvimento de uma “sub-partitura”<sup>111</sup>. Tinha como objetivos trabalhar a interdependência e a conscientização das diversas partes do corpo, a partir de diversos recortes, metafóricos ou não cotidianos. Isso foi feito através de trabalhos de segmentação e globalização corporais. Trabalhamos a concentração (um tipo de estado) para diversas ações. Através dos exercícios de chão, de segmentação, de máscara neutra, de criação de imagens para o ator seguir nos exercícios, e nas improvisações. Discriminar as ordens de sensações que a cada momento surgiam no decorrer do trabalho também era um objetivo muito pontuado em vários momentos do treinamento e dos ensaios de cena. Na verdade, a partir da hora em que conseguíamos determinadas proficiências físicas de concentração e atenção ao próprio corpo e à recepção de estímulos, os estados e sensações advindas tanto dos personagens quanto do ambiente eram as balizas que norteavam a rota de criação de cenas e aperfeiçoamento dos personagens com máscaras. O treinamento tem como objetivo maior preparar o ator para reconhecer em si e perceber os estímulos advindos da sua ação cênica, num fazer com máscaras. E a partir disso criar as trajetórias de personagens, histórias e cenas.

---

<sup>111</sup> BARBA, 1998, 29.



É possível dizer que foi elaborado um caminho metodológico de construção e uso de máscara utilizando os elementos da nossa cultura, tanto no que tange ao meio teatral quanto ao que tange ao meio cultural baiano. Há uma sistemática de trabalho perceptível, tanto pelos atores quanto por mim, seja das etapas possíveis de um processo quanto das rotinas diárias que funcionaram no trabalho. Elas foram se configurando a partir de objetivos de estados e proficiências desejáveis, e na seqüência foram se constituindo a partir do resultado que ofereciam na prática. Grosso modo, estas sessões começaram necessariamente pelo descondicionamento do corpo cotidiano, através da limpeza do chão com pano molhado com água perfumada, o que dá concentração, esquentando as articulações e produz um tipo de atenção para o corpo que é maior que a normal, exigindo do corpo também um esforço não usual. Além disso tem relação com as lavagens de pisos de várias festas, ainda que indiretamente. Funciona como um esquentamento, mas também pode conduzir a exercícios de conscientização de partes do corpo na direção da criação de um corpo estranho, como, por exemplo, poder “receber” o chão dentro de si, o que eventualmente conduz num passo seguinte para os exercícios de corpos estranhos. Pode também seguir na direção da segmentação. Enfim, este exercício, mais que qualquer outro, serviu como porta de entrada principal no dia a dia, por oferecer condicionamentos úteis de vários tipos e também por oferecer passagem para diversos exercícios dentro do treinamento. Ninguém nunca se cansava dele. Após este, vinham sempre os exercícios de sensibilização, que via de regra utilizavam a segmentação do corpo e podiam trabalhar a percepção e a receptividade do ator, tanto do ponto de vista de poder imitar as pessoas e se conscientizar destes traços de imitação na composição de personagens quanto de estar aberto para a criação de corpos não convencionais, nos quais outros campos de possibilidade pudessem aflorar, como é o caso das máscaras que chamamos fantásticas nesta pesquisa. Após esta fase, que pode ser seguida de exercício de lentificação (fazer um movimento o mais lentamente possível, ou fazê-lo com respirações no seu início e no seu final), entrávamos nos exercícios de máscara neutra, para treinar domínio corporal, foco visual e passagem de ação cênica entre os colegas. Esta fase também podia conter o exercício de espaço ou de diagonais de imitação. É o treinamento da atenção, da articulação entre o que se recebe e o que se percebe de si e do outro enquanto criação corporal em processo. Por fim, havia a fase das improvisações, que eram alimentadas pelas histórias dos personagens ou pelas lendas e casos que cada um trazia. Isso criava situações interessantes que eram trabalhadas muitas vezes, o que se configurava já num procedimento de aperfeiçoamento que poderia ser considerado ensaio. A adequação desta

seqüência, com variações, foi sendo feita em função do tipo de aceitação e prazer que era percebido nos atores. A duração do exercício, o tipo de retorno – através das mudanças nos tons corporais, em manifestações de cansaço ou alegria foram condicionando também as escolhas de caminhos, duração e variação a cada dia e momento. Logo, ainda que não possa traduzir por escrito este universo, o treinamento era algo que mantinha um contexto ou um meio ambiente de determinada forma, em termos de estados coletivos do grupo e em termos de objetivos de concentração, receptividade, consciência e expressividade de cada ator.

### **3.3.2. Os exercícios - tipos, formas de criação e objetivos**

Os objetivos dos exercícios executados eram: concentração de atenção, disponibilidade corporal, **quebra de ritmos e tempos habituais ou quotidianos**; aumento de responsividade e intensidade físicas, ao lado da lentificação dos movimentos e de uso específico de partes do corpo em direção à segmentação; ao mesmo tempo<sup>112</sup>, e normalmente logo após, exercícios de envolvimento de todo o corpo, que chamei de globalização.

Em relação ao corpo individual, há três grandes concepções subjacentes aos objetivos e reflexão sobre esse corpo; segmentação, globalização e “grotesquização”. Nesta última categoria estão todos os exercícios que induzem à dissolução, abertura para outros personagens, estados ou objetos, distorção de membros ou criação imaginária de outros membros, aberturas e formas de usar o corpo, coletiva ou individualmente. Eventualmente, especialmente nos exercícios de lentificação e de esquentamento corporais, usei músicas de CD.

Também foram feitos trabalhos com expansão e transformação do corpo, ocupação e recriação do espaço a partir de exercícios de andar, deitar e improvisar, utilizando os elementos do chão e do teto. E exercícios simples, por nós chamados de Máscara Neutra, adaptados por Bião do exercício de Coro criado por Mario González, relativos à máscara neutra, criada por sua vez por Jacques Lecoq. Percursos que me ajudaram a criar uma linha de base de exercícios que dominaram e definiram a prática cotidiana do trabalho. Os nossos exercícios tinham nomes e características; Chão, corda,

---

<sup>112</sup> Por exemplo, exercícios com a cabeça e os olhos, com acompanhamento ou não do corpo inteiro.

piscina, lentificação, diagonal da imitação, globalização, distorção do corpo normal, seqüências de movimentos a partir de estímulos de personagens, máscara neutra.

Cada exercício ou grupamento representa e sustenta um ou mais tipos de estruturas para construir proficiências. As proficiências básicas giravam em torno de aquisição de competências e de evitação de estados impeditivos do trabalho. Por exemplo, um ator que está sempre pensando em se ele está bem nunca consegue trabalhar. É preciso em cada exercício saber o que nele pode ser explorado para evitar estados de volta ao corpo e a pensamentos cotidianos ou ansiógenos como este. A não qualificação dos eventos em erros e acertos ajudava bastante a não sobrecarregar o ator com pensamentos sobre sua atuação.

### **3.3.3. Ensaios e cenas**

Os ensaios da primeira versão da peça começaram, conforme já dito anteriormente, em setembro de 2002. Já havia cenas interessantes e, a partir destas, dos personagens e suas improvisações fomos construindo outras cenas. Nos ensaios, alguns exercícios tinham prioridade e continuaram sendo feitos, pelo menos nos ensaios gerais<sup>113</sup>. Eram os exercícios de limpar o chão e preencher o espaço, e também o exercício de pular corda e da máscara neutra. Quando dividimos as duplas e trios para trabalhar os ensaios, as pessoas se ressentiram da falta da rotina do treinamento. É que no processo de apurar cenas em pouco tempo - dois meses até a estréia, em novembro, dividimos o elenco por cenas. Não diminuimos as sessões de trabalho, mas como estas aumentaram, as sessões em que eram ensaiadas as cenas com menos gente não foram contempladas com esquentes longos. Até porque eram sessões de duas horas, no momento em que os atores podiam estar. Eles tinham uns 20 minutos para se alongarem, se esquentarem, e entrávamos no ensaio da cena propriamente dita. Muitas vezes eles eram instados a se esquentarem por si. Alguns atores se queixaram muito, e o seu rendimento nas cenas caía. Riomar, por exemplo, sentia muita falta do *Chão*, nos dias em que ensaiava sozinha com Tonny ou com Iara Castro. Na segunda montagem, além de já termos uma boa parte da peça entendida, trabalhamos mais juntos, e buscamos manter pelo menos duas vezes por semana a rotina antiga com exercícios. A situação era outra, a segurança dos atores antigos com seus

---

<sup>113</sup> Isso porque havia ensaios de dupla, trios e do conjunto musical que não seguiam a linha normal de exercícios de chão, segmentação, esquentar, atenção e improvisação.

personagens também. Conhecendo a maior parte das cenas, inclusive quanto aos seus tempos de ensaio, podendo lidar com as questões das novas cenas, por já ter personagens consolidados na imensa maioria delas, vivíamos uma situação mais confortável para trabalhar as novidades, inclusive as músicas e ligações. Os músicos, junto com as “cantoras” - Iara Villaça e Ana Sofia - ensaiaram muitas vezes na casa de Mateus Dantas, ou antes de começarem os ensaios gerais. Sessões extras também para a trilha sonora.

Como a UFBA passou grande parte do ano em greve, acabei realizando as oficinas e ensaios neste período, e isso facilitava a disponibilidade de salas. Houve ocasião de haver duas salas com atores ensaiando em cada uma, e eu numa terceira passando uma terceira cena. Quando juntávamos, tínhamos ganho tempo de trabalho. Nos ensaios desta etapa os experimentos de testagem de exercícios e improvisos não diretamente ligados às cenas em ensaio foram menos explorados<sup>114</sup>. As cenas eram *o material* que nos interessava entender, apurar, fazer. Nos ensaios, o que aparece mais é a pontuação da direção, o rumo dado a uma fala, um gesto, uma história. O ensaio é o momento em que se delineiam linhas de força nas histórias, que se pontuam pausas, tempos, entonações. Amarram-se marcações, sejam estas de estados, de pausas, de gesto, texto ou acontecimentos. Perceber quais as marcas que traziam quais estados e improvisos. Quais as marcas eram chave, entrada para outras partes da cena, para diálogos com o público e para outras cenas. E repetir, a fim do corpo poder criar o caminho das lembranças na carne. Este é o dom e o tom do ensaio. São os enigmas das cenas, do que elas significam, representam, o quanto estão “acabadas” ou não. As cenas são entendidas aqui “corpos” labirínticos, com imagens que se articulam com outras coisas em outras cenas, como são as festas e as manifestações. Cores, sons, falas, semelhanças visuais diversas. As suas dificuldades e características, bem como suas articulações com a poética do trabalho e com as improvisações e exercícios serão abordadas no terceiro capítulo.

#### **3.3.4. O dia a dia: todo dia eles fazem tudo sempre igual... e diferente. Registros e processos**

O trabalho se objetivou no dia a dia da seguinte forma: ele era composto, na sua estrutura central, por exercícios variados visando o aquecimento não automatizado do

---

<sup>114</sup> As cenas novas eram mais exploradas e a ênfase no caso das antigas se deu na sonorização e espaçamento da respiração coletiva de cada uma.

corpo, o aperfeiçoamento da recepção de estímulos e a concentração nos estados e sensações internas e externas; eram secundados por improvisações e trabalhos com cenas e personagens ainda não mascarados ou já mascarados, que tinham por sua vez a função já referida acima para os ensaios. Porque as cenas e improvisos são já uma construção, a partir das proficiências adquiridas com os exercícios, em que o ator monta um mapa corporal interno. A cena, e antes dela, a improvisação e o ensaio, são a resultante das imbricações entre estes vários mapas.

Procurei manter uma rotina de anotação diária de jornada, que incluía a indicação do que havia sido proposto em relação ao que havia sido feito, com observações sobre o que considerava relevante dentro dela. No início consegui manter o diário. Depois disso se modificou, e passei a registrar muitas vezes apenas os dias que considerei relevantes. E o critério de anotação, bem como o de filmagem, tanto dos diários escritos como dos registros fílmicos é o de privilegiar o registro daqueles dias e momentos em que algo importante ou diferente do que já vinha se processando acontecia. A pergunta natural é: o que é importante? Que critérios são utilizados para selecionar? Estes registros se relacionaram aos objetivos do trabalho com os atores e em relação à criação de máscaras, tanto do ponto de vista plástico como corporal e teatral.

É sempre seletivo o registro das jornadas. Ao filmar se usava uma fita de uma hora para sessões de três horas e, ao anotar, a lembrança e as anotações não podiam contemplar tudo. Foram feitas escolhas; muitas vezes, no calor da hora, decididas pela impressão causada em mim ou em outros em relação às várias ordens de percepções e sensações, como o progresso do ator ou da cena, um insight inesperado diante de um gesto...

Assim foram feitos os registros básicos do treinamento, das apresentações, das viagens e das oficinas; junto com as fotos, que não têm a mesma forma de seleção, pois ocorreram na apresentação de 2002 e em duas viagens de 2003. A quantidade de material é enorme. Temos mais de cem fitas registradas, na sua maior parte de treinamento, fora as dezenas de diários de vários dias em diferentes momentos da pesquisa. Mesmo com tantas horas de registro fílmico e tantas folhas de diários, esta tese se funda sobre a observação e a criação de teoria acerca do que foi vivido por mim e pelos atores, traduzido em termos de resultados teóricos (e, por acaso, práticos) através de treinamento e espetáculos. Logo, os

materiais que subsidiam a tese são esses. Mas principalmente a memória do que ocorreu na seletividade dos objetivos, que funcionaram como um recorte mais ou menos flexível, porém presente, dentro de todos os tipos de registro.

A ida a Saubara, a Mucugê, a Cairu, o registro do Carnaval de 2000 e a vernissage de Luiz Cláudio Campos estão em vídeo. Não estão registrados os eventos do Shopping com Hebe Alves nem a performance de Iara Castro<sup>115</sup> na disciplina de Meran Vargens. As apresentações das viagens bem como as “andadas” de Valença e Juazeiro também foram registradas e parte das oficinas da viagem, em fotografia e em filme. Não foram registradas as andadas do Capão nem o passeio nos jardins da Escola de Teatro em Salvador, nem há fotos de Itinga. No seu aparente espontaneísmo, os registros dão conta, pela forma como aparecem, de uma atenção aos objetivos do trabalho relacionados a momentos em que isso aparecia; tanto positiva como negativamente, do que era dito pelos atores e pela direção; e de momentos em que coisas especiais ocorriam.

### **3.3.5. Outras colaborações; os convidados; pontos de mudança e crescimento no trabalho**

#### Oficinas de Salvador

As oficinas oferecidas em Salvador, mesmo que não com este objetivo inicial, foram cruciais no processo de criação e enriquecimento do trabalho, pela entrada de novos artistas e idéias, além de oferecerem a oportunidade de experimentar o que estava sendo feito no grupo menor com outros atores e de observar outros processos. Esta é também uma característica deste contexto; um grau razoável de abertura para mudar como grupo; uma disponibilidade para aceitar, ver e escutar outros e suas idéias. Estas mudanças foram impulsionadoras e definidoras do trabalho.

Tanto na primeira oficina quanto na segunda, tivemos atores do grupo participando como assistentes e também fazendo os exercícios ou demonstrando alguma máscara<sup>116</sup>. Tivemos também a intervenção pontual de outros profissionais, em especial do Professor e maestro Leonardo Boccia, que ministrou três jornadas sobre música e cena, que foram relatadas como importantes pelos atores que delas participaram e que para mim

---

<sup>115</sup> A atriz, aluna da profa. Meran Vargens na época, utilizou dois dos personagens e máscaras já criados desde a primeira montagem, em 2002, e desenvolveu trabalho vocal e de criação de esquetes com estes personagens na disciplina da professora, tendo apresentado na finalização do curso.

<sup>116</sup> Na primeira, Ricardo Góes; na segunda, Eugenia, Villaça, Riomar, Castro, Tonny, Fernanda.

foram sementes de um pensamento novo sobre a sonoridade possível das máscaras fantásticas; da artista e pedagoga Antonia Lucia, que aportou, num momento decisivo do trabalho, mais de cinquenta máscaras feitas por ela, o que muito nos inspirou; do artista Luiz Cláudio Campos, com o mesmo tipo de contribuição de Antonia, mas numa perspectiva de mais proximidade, dedicação de tempo e mais de artista plástico, que nos conectou com toda a sua imaginária de máscaras, influenciada pela arte indígena, e também que nos religou ao próprio universo de máscaras de rua da Bahia, na medida em que, ao trabalharmos com suas máscaras, associamos o trabalho ao já visto nas manifestações de rua, pelas características abstratas e sobre-humanas de ambos os universos; esta conexão me inspirou para a criação de laboratórios de elaboração de personagens dos quais saíram os personagens ditos “fantásticos” desse trabalho.

Houve também a exibição, a uma certa altura do trabalho (agosto de 2002), de alguns dos vídeos feitos de exercícios e apresentações, e em alguns momentos os atores se assistiram, o que foi importante dentro do avanço do trabalho. Isso produziu algumas reflexões. Edney, por exemplo, se declarou perturbado com a visão de si. Mas, na única sessão que fizemos com o objetivo precípua de observar o corpo dos atores, em 2002, eu pude apontar para eles alguns momentos nos quais considerei que haveria necessidade de mais energia, mais ampliação de corpo. Os atores se assistiram em poucas ocasiões; não fizemos disso um hábito. Porque o registro em vídeo fica sempre muito a desejar à manifestação ao vivo. Mas quando havia a necessidade de mostrar algo do qual o ator não tinha consciência no treinamento ou nas apresentações, isso foi feito e não constrangeu os artistas nem dificultou o trabalho. Com o tempo, e a partir de observações compartilhadas entre todos, eles aprenderam a traduzir o visto no vídeo para utilizarem em relação ao seu próprio trabalho. Em outras palavras: era possível “traduzir” para o seu corpo, a partir das referências que tinham de seus movimentos, não apenas estes, mas a gradação de estados, por exemplo, de um dado momento. Edney Advíncula, na sessão referida acima, disse que elas lhe fizeram lembrar coisas “dentro do corpo” das quais ele não tinha mais nenhuma lembrança consciente. Penso que esta é uma das maiores utilidades do uso do vídeo. Lembrar ao ator movimentos que ele fez e não tinha a recordação consciente. Quando ele se assiste, pode ocorrer de se sentir ativado corporalmente pela visualização dos seus próprios movimentos. No vídeo, por mais que saibamos que trata-se de nós, e também por isso, o perceber das coisas que nos chamariam a atenção em outro colega ocorrem com mais intensidade. Porque, de fato, não somos “nós”, mas um recorte nosso, o que pode

funcionar como um exercício de reflexão radical sobre si, desde que este assistir não seja totalmente contaminado pela preocupação vaidosa com o próprio “eu”.

O acesso à série Bahia Singular e Plural também ocorreu, com sessões e discussões sobre alguns dos vídeos, em especial o “Caretas e Zambiapunga”. A bibliografia de máscaras de que eu dispunha e os livros de fotos de manifestações culturais também foram úteis para conhecermos os tipos de “caretas” da Bahia. Os exercícios preparatórios e o meu próprio entendimento do caminho a seguir com os atores teve o concurso fundamental dos princípios de trabalho de Ariane Mnouchkine, Armino Bião, Jacques Lecoq, Grupo Moitará e Yoshi Oida, este através dos seus livros<sup>117</sup>. A estrutura de conscientização corporal nos exercícios, principalmente no que tange ao esforço físico, proteção e desenvolvimento progressivo da consciência corporal deve também ao método Pilates de trabalho corporal. Por fim, o fato de em mim se cruzarem diversos códigos corporais<sup>118</sup> aprendidos durante anos possibilitou um tipo de consciência que procurei aplicar nas comandas dos exercícios em todos os momentos, principalmente no intuito de desautomatizar, conscientizar e adensar ações e estados corporais. Ou seja: o princípio de refletir sobre o corpo dos atores e sobre o meu a partir do meu próprio corpo foi guiado pelas minhas vivências artísticas com técnicas corporais.

### **3.3.6. A direção e seu papel no percurso: intervenções e percepções**

Do ponto de vista da relação com a direção, os momentos de “erro” eram vistos como avanços, e a pontuação de que tipo de avanço ou aprendizagem estava contido naquele momento era feita na hora ou no final do ensaio; evitava-se, por serem consideradas ineficazes, observações adjetivadas, tipo “isso é ótimo”<sup>119</sup>, ou “isso não presta” ; o comentário era sempre sobre a ação que tinha ocorrido e o contexto; do exercício, do ator, da cena. Os comentários dos colegas que não se enquadravam nesta forma recebiam normalmente outro comentário, tipo: “sim, mas o que foi exatamente nesta ação que você considerou que faltou?” Ou: “o que você sugere como alternativa para a cena?” Isso foi modelando os comentários, o cuidado com o colega e o olhar dos artistas.

---

<sup>117</sup> Citados na bibliografia.

<sup>118</sup> Flamenco, Balé Clássico, Dança Afro, Dança Contemporânea, Ioga, Pilates, Treinamento em Máscaras, Voz, Canto Coral, laboratórios de voz com diversos profissionais da voz e do canto.

<sup>119</sup> No caso de observações positivas, é importante dizer porque se acha ótimo. No caso das negativas, é inoperante, porque nada é tão negativo a ponto de não poder ser aproveitado de alguma forma no comentário.



Considero que nossa metodologia é baseada no princípio das comparações que cada um faz automaticamente dentro de si, dentro do seu corpo, quando vê e sente o que está ocorrendo ou sendo mostrado. A pontuação sobre o que tinha evoluído no trabalho de cada um era normalmente enfatizada. Aliás, começava sempre pelos pontos positivos e que avançaram no processo<sup>120</sup>. Se o que se desejava mudar pudesse estar inserido no contexto do processo, melhor. A ênfase do treinamento não estava nos resultados esteticamente melhores ou piores; estava no progresso que ocorria, individual ou grupalmente, em relação ao que era a especificidade de cada um; e nos erros – benditos erros – que nos possibilitavam ver o caminho a seguir. As discussões no final dos treinamentos e ensaios giravam em torno desses dois eixos.

Via de regra, acho que a direção deve apontar alternativas objetivas para o ator; por exemplo, no caso de uma atriz que não conseguiu realizar um movimento que demanda muita força e controle físico com uma máscara e cujo estado do personagem não se sustenta por isso; normalmente, o procedimento era primeiro escutar o ator ou os atores que estavam executando a cena ou exercício e só depois comentar-se algo. Não se falava por cima do outro, esperava-se terminar. Inclusive porque isso era apontado como um exercício essencial para o aprimoramento com a máscara, que é o de escutar. Houve sempre muito respeito pelo trabalho do colega, pois todos que passaram pela maratona de usar uma máscara sabiam o que isso significava de dificuldade. Se um ator, por exemplo, não estava alcançando o nível de esforço físico que um exercício demandava, se ele não tivesse percebido, era informado que não estava alcançando o nível através de propostas e observações concretas sobre momentos, movimentos e sinais de quando isso não ocorria; era proposto um outro caminho; seja para ele fazer individualmente, ou uma reflexão sobre algo que ele pudesse utilizar para adiante no mesmo exercício. Por exemplo; “Talvez você possa trabalhar mais as articulações do joelho nos movimentos (mostrava os movimentos a e b; isso pode dar a este personagem uma alternativa quando ele for (pular, andar, etc).” este tipo de observação é muito útil; retira o peso do erro de cima da *pessoa* e da subjetividade do ator, oferece a ele uma alternativa de prosseguir e não deixa de lhe apontar o que precisa trabalhar. Evitei sempre considerações de ordem geral ou solene. Acredito que o trabalho está no corpo, é visível, e deve ser comentado a partir daí, e não da psicologia.

---

<sup>120</sup> É uma regra básica da Psicologia das Relações Interpessoais começar pelo que há de positivo e comum em qualquer diálogo e comunicação.

Uma outra coisa importante é o próprio diretor perceber que estados ele mesmo experimenta enquanto trabalha. Ele precisa estar motivado, alegre e gostando. Quando não está feliz ou está chateado, precisa pesquisar e encontrar as razões do seu aborrecimento. Assim como pode ser algo dele, pode ser também a percepção difusa de algo que não vai bem numa cena ou num ator; e esta sensação não pode ser desprezada; ela é o cheiro da caça para o perdigueiro; ele não sabe onde está o pássaro, mas será guiado por esta trilha flutuante de estados que lhe habitam. Suas pistas são internas. O senso dos diferentes estados nele e no seu ator é, tanto para o diretor como para o ator, semelhante ao que o senso do olfato é para o cão perdigueiro.

### **3.3.7. Características de cada momento, dificuldades e o papel da direção**

Neste bloco, pretendo falar sobre as questões de trabalho comuns a todos os momentos e sobre as características e diferenças entre cada fase.

Desde o primeiro momento, a pesquisa é marcada por algo que irá permear todo o trabalho; as ausências e atrasos dos atores. Durante todo o trabalho, não há nenhum ator<sup>121</sup> que, em algum momento, não tenha faltado a sessões de trabalho ou que não tenha chegado atrasado. Em algum momento, importante para o grupo, teve sempre alguém que faltou de forma consistente. O grupo criou inclusive uma pequena tradição; quando todos estavam finalmente na sala, cantava-se a música *Parabéns pra você*. Naturalmente, todos lamentavam o atraso dos outros e discutíamos o tipo de prejuízo que isso trazia no dia a dia; o que não eliminava a reincidência dos atrasos e faltas. Uma das atrizes fez disso uma característica dominante, e mesmo assim continuou no trabalho por outras razões, que comentarei nos próximos parágrafos. Os motivos de ausência foram de várias ordens. Acredito que a maioria deles foi devido a momentos de resistência ao trabalho o qual, mesmo sendo percebido como prazeroso, acabava colocando os atores diante das suas dificuldades, por isso mesmo era percebido como um momento de ausência e “traição” tanto pelo faltoso quanto pelos colegas.

Em contraposição, fui pontual e assídua, fato notado por todos em várias ocasiões. Várias vezes tive apenas um ator dentro de sala na primeira fase (março a junho

---

<sup>121</sup> A não ser Edney Advíncula, da primeira montagem.

de 2002), tendo-o trabalhado individualmente quando isso ocorria. Apenas na primeira fase isso aconteceu; acredito que fosse pelo trabalho estar ainda se constituindo e termos três pessoas com problemas financeiros neste momento. Inicialmente o fato me desanimava profundamente; depois gerou uma percepção da absoluta necessidade de fazer o treinamento, especialmente trabalhando uma deficiência ou limitação em algum tipo de exercício que o ator não conseguia acompanhar ou pela execução diferenciada. Estas ocasiões, que foram em número de quatro, acabaram por possibilitar a compreensão de facetas particulares de cada ator, que no conjunto não apareciam.<sup>122</sup>

A questão das ausências e atrasos se configura das seguintes formas; a) o sujeito é normalmente refratário à pontualidade e não consegue, em 90% das vezes, chegar na hora; neste primeiro caso, tenho apenas o exemplo da atriz já referida acima, que só começou a chegar no horário a partir dos ensaios da segunda montagem, em abril do ano de 2003<sup>123</sup>. Esta atriz fez em ambas as versões da peça apenas um personagem, sendo responsável pela sua criação e desenvolvimento; no entanto, ensaiou e sugeriu alguns outros, que outros colegas acabaram desenvolvendo e apresentando depois, mas que ela mesma não desejava desenvolver. Dotada de muita graça, sendo mesmo risível ao simples olhar, ela sempre foi um dos principais fatores de dispersão no grupo, não apenas pelos seus atrasos e descontinuidade de trabalho como pelo fato de, sendo muito querida por todos, instaurar ao chegar um clima de distração que durava vários minutos até se poder retomar o que quer que fosse que estivesse ocorrendo. Por duas vezes o grupo se reuniu para colocá-la para fora por suas faltas e ausências; e das duas vezes ela ficou por decisão do próprio grupo que pedia sua saída. b) o sujeito é normalmente pontual, mas atrasa por razões imperativas de ordem pessoal ou imprevisíveis; isso ocorreu com todos, mas muito poucas vezes, e são faltas de outra ordem, que não transtornam o trabalho, principalmente por ninguém se sentir roubado ou maltratado com elas;

c) o sujeito atrasa num período em que o trabalho realizado dentro do grupo o solicita ou o questiona especialmente; isso ocorreu com duas atrizes, na segunda fase do trabalho, e com um dos atores, por doença, na primeira versão da montagem. Uma delas

---

<sup>122</sup> Na primeira fase, um dos atores foi trabalhado sozinho duas vezes. O fato dele estar sozinho comigo me permitiu conduzir o trabalho num ritmo que era específico para ele. Isso me fez perceber formas de travamento muscular específicas desse ator, que movia sempre o tronco, ombros e pescoço quase em unísono, bem como pensar em formas de conscientizá-lo disso. Se não tivesse tido essa oportunidade, não teria entendido o que fazer.

<sup>123</sup> Chegando ao ponto de, neste momento, ter experimentado pela primeira vez um exercício de equilíbrio de espaço que ela nunca tinha feito antes, pelo fato dele sempre ocorrer no início da jornada.

estava criando um personagem muito difícil de executar, e uma outra colega também o experimentava. Neste momento, esta primeira faltou duas semanas, comprometendo o próprio andamento do seu progresso na criação do personagem. Conversamos em particular, e ela considerou que talvez as dificuldades que tinha no desenvolvimento do personagem fossem algo difícil de enfrentar naquele momento. Esta atriz, durante suas presenças, sempre era pontual e disponível; mas tinha dificuldades em intensificar os seus esforços físicos para construir os corpos dos seus personagens; e sua preocupação com seus resultados algumas vezes interferiu no seu rendimento em cena.

d) o sujeito tem dúvidas acerca de em qual trabalho deseja ficar entre os vários que realiza no momento e estas faltas configuram esta dúvida; isso ocorreu com uma das atrizes, que durante a segunda fase, antes de decidirmos sobre a montagem, participava de mais dois trabalhos. Neste caso, ao decidir sobre o que realmente queria fazer parou em definitivo de faltar e de se atrasar, tendo, a partir de então, adotado uma conduta mais coerente com o que desejava<sup>124</sup>.

e) a falta se relaciona a algum tipo de crítica ou desmotivação pessoal do trabalho e não se explicitou de outra forma ainda. Tivemos alguns episódios deste tipo. Normalmente, na minha forma de entender, o sinal para esta modalidade de falta era o seguinte: o atraso freqüente, acompanhado sempre de uma “má vontade” difusa de executar o que se pedia, ao lado de uma dispersão e distração paralelas. Esta pareceu ser uma via adotada basicamente por duas atrizes. Uma, por discordâncias quanto à condução da disciplina do trabalho e a outra talvez por uma dificuldade de perceber quais limites de trabalho teria que enfrentar e de como os ensaios e treinamento podiam ajudá-la nisso. Ambas apresentaram um comportamento dispersivo no trabalho, ao lado de ausência e atrasos, que não tratavam de justificar ou desculpar. Apenas na quinta fase do trabalho.

Entre as faltas, havia aquelas justificadas ou avisadas previamente<sup>125</sup>, que não traziam tanto prejuízo ao andamento do processo, pois reorganizávamos a jornada para os que estariam presentes. Aliás, no caso baiano, a flexibilidade e um planejamento cuidadoso de horários de ensaios, especialmente nas fases de montagem – a terceira e a quarta - é indispensável. Nada mais desanimador do que ficar horas sentado e não ensaiar sua cena.

---

<sup>124</sup> As questões relativas aos vários trabalhos em que um bom ator pode se engajar estão infelizmente longe do controle de um diretor. Dependem a meu ver das necessidades financeiras e de afirmação profissional do ator, especialmente do jovem ator. Lidar com estas dificuldades e limites de tempo é indispensável para quantos queiram fazer teatro na Bahia.

<sup>125</sup> Com um dia de aviso. Então dava pra re-programar.

Por isso, havia diversas tabelas de horários organizadas de acordo com as disponibilidades e vontades de cada um. E três vezes mais trabalho para mim. Normalmente marcávamos os ensaios gerais para a noite.

Tanto nos ensaios quanto no treinamento, uma falta não justificada ou planejada previamente trazia não apenas prejuízo técnico como a revolta dos componentes do trabalho, o que gerava a quebra na harmonia dos estados de grupo. Em suma; atrasos e faltas fazem muito mal ao trabalho e a mim como diretora; desorganizam e maltratam a energia do grupo e da direção; criam zonas de atrito entre as pessoas e servem de pretexto para disputas não declaradas acerca de mágoas e desigualdades reais ou imaginadas. Mas eu era refém destes artistas; eles tinham uma característica especial de vontade e motivação para a pesquisa e eu não podia me arriscar, principalmente na segunda versão, que viajou, a trocar personagens, máscaras e cenas, pondo em risco uma pesquisa inteira e uma temporada teatral.

### **3.3.8. Minhas relações com os percalços**

Minha forma de me relacionar com todos foi sempre de procurar a delicadeza, indo com muito cuidado no que dizia e demandava, para não ter que consertar ou me desculpar<sup>126</sup>. Acho que uma discussão após o trabalho - sobre o trabalho - considerações e reflexões sobre o que se fez ou ocorreu, são fundamentais. No entanto, sou contrária a discussões acerca de questões pessoais logo após os ensaios. Não sou favorável à tomada de todas as decisões em conjunto; o teatro não é um ofício democrático. Ele deve procurar ser justo e bem realizado. Em toda a duração da pesquisa tivemos apenas três discussões do tipo “psicológico”<sup>127</sup>; para acertar fofocas, divergências e questões interpessoais porque elas estavam invadindo o trabalho. E a terceira delas piorou as situações que deveria resolver.

Isso porque em grupo, ao contrário do que se deseja e acredita normalmente, muitas coisas não são ditas em reuniões; pois se os conflitos continuam aliou, naquele momento o que vai contar para o que cada um vai dizer ou calar é como o “colega-platéia”

---

<sup>126</sup> O que pode até espantar os membros dessa banca que me conhecem. Mas dirigindo eu ajo diferente.

<sup>127</sup> Aquele tipo de discussão em que as pessoas querem botar para fora suas mágoas, coisas que não foram faladas, relacionadas ao trabalho mas que, estando também ligadas ao subjetivo de cada um, começam a interditar o trabalho. Todas por demanda forte do grupo.

assiste e entende o que vai ser dito e de como isso pode ser manejado a respeito depois dentro da dinâmica grupal. Ninguém é santo dentro de um grupo. Numa discussão de vários, a preservação pessoal é, queira-se ou não, a preocupação dominante. O simples fato de existir um espaço para se falar não significa que vai ocorrer um momento de verdade coletiva; é preciso lembrar que muitas vezes a motivação dos sentimentos não pode ou não é conhecida por aquele a quem caberia falar sobre.

Penso que um diretor teatral deve estar sempre atento para tudo que tange ao gerenciamento de conflitos, nunca para se meter ou aprofundá-los, o que pode levar ao psicologismo, fatal ao teatro; e sim para limitar a influência que possam ter sobre o trabalho, definir o campo de atuação do teatro e poder reconhecer quais são as tensões que surgem no trabalho e a partir dele e quais as que não são do teatro e portanto devem ser cortadas ou encaminhadas para outras vias; preferencialmente não adjetivando, mas apontando operativamente o que ocorre. Por exemplo: não dizer que o ator está mal, mas que se ele “puder mover mais o quadril para um lado, talvez o personagem possa ganhar mais energia para tal coisa”... Unicamente com vistas ao trabalho. É uma forma muito eficaz de se respeitar as pessoas. Afinal, todos estão ali para cumprir um trabalho artístico, para o qual é indispensável uma certa dose de harmonia e acordos comuns. Se vai haver amizade de uns ou outros, é possível e desejável. Mas não é objetivo principal de um grupo teatral criar amizades. Isso pode ocorrer, e fatalmente ocorre. Mas os problemas dessas amizades não devem ser tratados nos horários de trabalho; até porque é sempre por uma falta, um descuido das partes que os problemas ocorrem. Se for uma falta de trabalho, como uma pancada, uma fala cortada pelo outro, isso se trata na hora do trabalho, corrigindo, se possível, na ação. Ensaio não é terapia. A ética da delicadeza, precisão, discrição e equidade de tratamento deve ser sempre respeitada. E as fofocas evitadas no âmbito dos ensaios a todo custo.

A não ser uma vez em Juazeiro, nunca alteei a voz com nenhum dos meus artistas<sup>128</sup>; de forma que a questão das faltas e outras falhas foi sempre marcada e

---

<sup>128</sup> Foi um caso bem específico, que elucida o tipo de problema que podemos enfrentar entre a pesquisa e uma apresentação. A atriz, que abria a peça, estava sempre perdendo a deixa de entrada, por falta de estado corporal adequado para entrar. Isso foi notado pelos colegas da cena, e estava atrapalhando a cena, que era a de entrada, um momento muito importante. Quando lhe falei do problema e propus sua substituição por outro colega, ela insistiu em que ensaiasse com ela a entrada, na qual ela adicionaria uma cambalhota e uma queda. Isso no dia, na tarde da apresentação; depois de já ter sido alertada desta quebra de energia várias vezes nos ensaios e nas apresentações anteriores. Neste momento, eu lhe disse, aos gritos, que se até agora

pontuada, ora com um olhar e depois uma observação individual, ora com os próprios comentários do grupo para o colega e depois, no final do ensaio, com alguma discussão. O fato de não ser dura mais vezes foi eventualmente considerado uma fraqueza da minha parte e colocado como falta de firmeza; mas não se deve impor ou exigir algo que depois não possa ser mantido; e eu me conheço o suficiente para saber que o meu afeto pelo ator e a vontade de fazer o trabalho me fariam voltar atrás no caso de uma decisão inicial muito fechada. Além disso, se um ator não pode por si perceber e descobrir o que deve corrigir, mesmo já se tendo conversado com ele, é o caso simples de pensar se continua; sim ou não? A cena desvenda estas coisas com clareza. Um diretor tem que conhecer seus próprios pontos fracos e suas zonas de ambivalência e trabalhar com elas de forma a não penetrarem no trabalho sem consciência.

O nível de aproveitamento dos exercícios era muito bom: apesar dos percalços, havia um alto grau de entrega e concentração. Os exercícios visavam objetivos comuns a todos: capacitar o ator fisicamente no uso do corpo como instrumento de construção de personagens, cenas e textos, surgidos do trabalho corporal da máscara teatral; conscientizar o ator das ligações entre os diversos exercícios físicos e sua prática teatral profissional; criar/ transcodificar para a cênica teatral as máscaras e tipos de matriz cultural baiana. Eram exercícios ligados diretamente ao corpo e ao esforço mental e físico extracotidianos, numa concentração voltada para a desconstrução permanente dos clichês, tanto de pensamento em termos de imagens quanto de pensamento e sensação corporal. Fora isso, as cenas demandavam do ator uma especial atenção, que não podia ocorrer sem uma anterior concentração, para os gestos e seqüências especialmente indicados para tal ou qual tipo em tal ou qual situação. Por isso, a atriz que mais atrasava, perdendo quase sempre os primeiros exercícios, paradoxalmente dava resultados mais satisfatórios do que uma outra, mais pontual; isso porque o seu nível de entrega nos processos de improvisação era bem alto, e ela compensava. Ela parecia poder se concentrar rapidamente nos exercícios de improvisar, quase “não precisando” das etapas preparatórias anteriores. Sendo uma atriz muito interessante, criou um dos personagens mais bem desenhados do trabalho. Estando no treinamento ou nos ensaios, não perdeu a qualidade, não esquecia as marcações, tanto

---

ela não conseguia simplesmente entrar andando mais rápido do que os outros, que deveriam estar teoricamente atrás dela, muito menos conseguiria dar uma cambalhota e uma queda satisfatórias: e que eu não iria de forma alguma tentar isso, que iria prejudicar os colegas, que já tinham ensaiado durante meses. Que essa proposta era de um egoísmo incompatível com um grupo de teatro. Tudo isso em vermelho, *bien sur*. Se a apresentação fosse só uma mostra de pesquisa, talvez se pudesse cogitar em experimentar. Mas não era apenas isso naquele momento. É sempre escolher o que se vai fazer.

as corporais como as de ritmo; sendo capaz, dentro de uma cena, de se acomodar imediatamente a outra ordem, gesto ou texto, de forma criativa. Não obstante, costumava evitar desafios que oferecessem alguma dificuldade após o primeiro “êxito”, deixando mesmo de fazer personagens após algumas tentativas não muito bem sucedidas. Acredito que essa resistência tinha relação direta com os seus atrasos e ausências nos primeiros momentos das sessões. Porque o personagem que criou era muito próximo da sua movimentação pessoal, que ela utilizou com grande inteligência. No entanto, a falta de costume de se exercitar limitava suas possibilidades corporais para outras criações, e isso não parecia incomodá-la. Depois, nas temporadas posteriores a esta pesquisa, devido à saída de uma das atrizes, substituiu-a com um outro personagem. Começou a arriscar um pouco mais fora do personagem que já fazia; eu, por minha vez, tenho como princípio metodológico de trabalho não forçar o ator ao ponto dele se travar totalmente com uma comanda de trabalho; assim, não exigi dela que fizesse outros personagens nas montagens; mas no dia a dia do treinamento, diversas vezes ela se sentiu à vontade para ensaiar improvisos com máscaras, gestos e roupas, entre uma cena e outra, quase como se pudesse estar à vontade nestes tempos “não regulamentados” entre uma passagem de cena e outra; quando então havia a platéia, a direção, mas não a responsabilidade de um resultado.<sup>129</sup>. Cada ator é um. Com essa, era preciso deixá-la explorar sem quase “saber” que era isso que fazia. Deixá-la na “irresponsabilidade”. No caso de um outro, era preciso proibi-lo, provocá-lo, desafiá-lo, quando então ele poderia saltar como uma mola para dentro da improvisação e realizar coisas espantosas.

É possível perceber então as competências que podem ser desenvolvidas a partir de tais ou quais processos cênicos. Em relação a isso, a grande charada foi relativa aos resultados de uma das atrizes, pontual e assídua, na relação entre sua frequência e seus resultados, que ficavam aquém dos resultados alheios e daqueles que se esperava dela. Ao cabo, a questão era menos visível, pois dizia respeito à natureza da entrega física e de concentração em cada etapa. Mas eu só vim a perceber mais tarde, observando-a muito atentamente em diversos momentos de diversas jornadas. Como dizem em francês, “faire semblante”; este é o pior caminho para o trabalho do ator, mas parece ser um aprendizado comum a estes, por necessidade talvez, como um subproduto indesejado de uma vontade de ser admirado. Fazer de conta que se está realizando algo, mas o olho não foca em

---

<sup>129</sup> Em dezembro de 2003 estive em Salvador. Nessa oportunidade, dirigi ensaios do meu grupo que se preparava para apresentações nas ruas e em teatros. Nessa ocasião, dirigi a atriz em questão.



ninguém, o corpo abandona um estado necessário de atenção, ri-se quando não se poderia; indícios de desconcentração que cobrarão sua parte na hora de se *intensificar* para criar uma seqüência para o personagem, por exemplo, ou responder a um colega em cena.

Enfim, este apanhado de narrativas pretendeu expor uma descrição do dia a dia, de como eu agia e penso, de como agíamos e pensávamos. Nele, procurei historiar a trajetória do trabalho de forma a evidenciar os caminhos metodológicos utilizados e criados no andamento da pesquisa. Procurei articular o processo de treinamento com seus objetivos e com os exercícios, e espero ter deixado claro que a criação de um estado subjacente e constante de alegria e de confiança foi indispensável como método no nosso caso.



Iara Castro e Maurício Assunção com suas *Crianças*: duo construído em cima de uma cena de Iara (monólogo) já existente. Sem a disposição e confiança de ambos, teria sido impossível. Juazeiro, Agosto. Foto: Andréa Viana.

## 4. Resultados



D. Joana convida rapaz para a peça. Ele foi. Juazeiro, agosto de 2003. Foto: Andréa Viana.

O que chamamos de resultados neste trabalho? Uma pesquisa de doutorado que tinha por meta realizar um estudo de uma ou duas máscaras, com possivelmente uma ou duas apresentações para o orientador e alunos do Programa se transformou num conjunto de 26 máscaras e uma montagem de cerca de uma hora, com 16 cenas, apresentada em temporadas diversas em duas versões, percorrendo seis localidades, entre as quais Salvador. Um trabalho que realizou várias oficinas de treinamento, confecção e criação de máscaras teatrais e também inaugurou um procedimento de percorrer as ruas, feito em algumas cidades visitadas. Um trabalho muito para fora e muito para dentro. Para fora pelo que foi vivenciado pelo seu público. Para dentro, pelo construído no corpo dos seus participantes. Iniciarei com a retomada dos objetivos iniciais e sua discussão, para retomar posteriormente outros resultados.

O trabalho teve três ordens de objetivos: gerais, voltados para o resultado acadêmico, científico e estético; de cunho social, voltados para os resultados em nível de intervenção social nas diversas comunidades atingidas; e específicos, do treinamento.

#### Objetivos gerais acadêmico-científicos

- *Propor, criar e experimentar máscaras, oriundas de personagens, histórias e improvisações desenvolvidas pelo grupo comprometido com a pesquisas, em atores residentes e atuantes em Salvador;*

Este objetivo foi atingido, pois, para o desenvolvimento de pesquisa de doutorado foram criadas e experimentadas máscaras, textos, histórias e exercícios.

- *Aprofundar o estudo do papel das máscaras na prática teatral e seus efeitos na criação de personagens e aprimoramento do ator e das situações cênicas em geral, através do uso de máscaras faciais cênicas da Commedia Dell'Arte e das máscaras cênicas criadas;*

Este segundo objetivo foi verificado apenas parcialmente, a partir da reflexão provocada pela análise dos depoimentos espontâneos<sup>130</sup> dos atores envolvidos no projeto e de profissionais da arte teatral e de formação de atores, que testemunharam sua evolução ao longo de nossas apresentações públicas. Para que este objetivo fosse plenamente contemplado, seria necessário que tivesse havido registros de aptidões teatrais especificadas antes do início do trabalho, bem como uma observação sistematizada em situações teatrais fora do contexto da peça produzida, o que não foi contemplado no nosso trabalho. No que tange às máscaras da *Commedia*, logo deixamos de usá-las - foram utilizadas apenas nas oficinas - e passamos a usar as nossas, criadas no treinamento, sobre as quais tínhamos mais liberdade de ação.

- *Pesquisar que características enquanto "corpo baiano" podem ser vislumbradas no uso das máscaras de nossas matrizes estéticas;*

Este foi talvez o objetivo que mais desdobramentos gerou. Pois pensar o modo como o corpo se disponibilizou em termos baianos gerou reflexões sobre as metodologias, as quais por sua vez geraram exercícios e procedimentos para rastrear o que, por ser muito

---

<sup>130</sup> Os atores relatam que depois de utilizarem máscaras os personagens que têm feito em outras montagens sem máscaras se constroem muito mais facilmente. E que as comandas de olhar o público, pausar, escutar o outro e receber estímulos são fundamentais para outras construções cênicas.

próximo a nós, não é visto; e que, a partir das nossas características como povo, pôde ser considerado nosso e de como a máscara evidenciou e utilizou isso. Considerou-se tanto os exercícios e as seqüências de treinamento quanto as cenas do espetáculo como sendo formas de tentar responder a este objetivo que se ramificou em muitas perguntas, levantadas e comentadas no decorrer da tese. A construção de uma reflexão sobre o que possa ser este corpo ou corpos dentro dessa experiência se constituiu num dos pontos centrais desse escrito.

Esse percurso teve também resultados práticos, ao lado do trabalho de teorização, que me parecem interessantes no panorama local do teatro baiano. Há resultados de ordem interna, vividos dentro do grupo, também igualmente úteis, por apontarem caminhos para o treinamento com máscaras baianas em atores locais; e há resultados que podem gerar movimentos a médio e longo prazo, tanto em termos de teoria quanto em termos de criação teatral. A extensão do que foi feito sacrificou talvez um melhor aprofundamento teórico. Mas estou convencida hoje que não seria possível criar um pensamento sobre máscaras, criação e treinamento, se não tivéssemos tido um conjunto variado de atores e de personagens envolvidos num processo múltiplo e largo, no tempo e no espaço.

Neste momento, levanto aqueles que para mim são os resultados mais importantes e que podem dar frutos a longo prazo. São simples, quase insignificantes na sua aparência. Relacionados aos objetivos de treinamento, clareiam caminhos para uma pedagogia de máscaras local. Um primeiro resultado se deu no âmago das relações interpessoais do grupo. Uma forma diferente de se comunicar uns com os outros, de escutar e conseqüentemente de observar foi sendo progressivamente criada do início até o final. E esta mudança, já discutida e descrita neste capítulo, foi crucial na realização do trabalho. Esta forma de falar, escutar e pensar sobre si e sobre o trabalho do outro, buscando sempre a ação e a proposta, aliada a uma sistemática valorização do erro e da tentativa em detrimento de um produto “bom” permitiu a criação de um espaço interno de relaxamento e bem estar dentro de um processo extremamente rigoroso e penoso, como é o treinamento de máscara para todos os envolvidos. Este espaço interno de relaxamento e bem estar se articula com o próprio tempo que a máscara pede entre uma ação e outra, entre uma respiração e outra. Do ponto de vista da ação cênica, este “espaço” ajuda a aperfeiçoar o desenho do que é visto em cena e tira o gesto do ator do seu modo cotidiano. Do ponto de vista do grupo, o

não julgar ou criar expectativas (ansiógenas, sempre) dentro do processo de convívio diário grupal garante um substrato de ritmo e liberdade para as diferenças entre cada um. Os tão desejados respeito e consideração foram operacionalizados aqui através de procedimentos, ora nos exercícios, ora na condução das discussões, que alijaram as atitudes de julgamento e permitiram uma respiração física e mental propícia ao ato criativo dos envolvidos.

Outro resultado que considero importante vem do fato que muitas vezes o ator e o bailarino não são se conhecem como baianos, não são donos de si ou do seu corpo. Fazem exercícios que são considerados importantes por mestres de teatro mas não são capazes de transformar ou de identificar nos exercícios os procedimentos próximos ao seu corpo baiano. Esta possibilidade hoje existe dentro daqueles que foram treinados, de poder deslocar e aplicar às suas construções teatrais o que aprenderam de técnicas. **Isso porque os princípios subjacentes aos exercícios foram articulados, em diversas variações, e entre diversos níveis de exercícios, através de indicações durante os mesmos, e de indicações nas discussões e nas improvisações.** Compreender os princípios subjacentes dos exercícios, articulá-los com os princípios da máscara e com o que ocorreu durante a construção do trabalho trouxe como resultado não apenas uma compreensão profunda dos exercícios mas a capacidade de criar exercícios e variações para suas necessidades. Dentro deste resultado maior, um resultado que está contido aí é um reconhecimento de que as comandas de treinamento e de ação da máscara, aplicadas a situações de treinamento, podem ajudar a reconhecer os modos de uso do corpo local, com vistas a utilizar estes conhecimentos – corporais e intelectivos a um só tempo – na construção de uma prática teatral com máscaras. A máscara e seu treinamento funcionaram então como um desvendador de identidades corporais locais úteis para a construção cênica. A partir desta consciência, criada pela possibilidade de se refletir e compreender individual e culturalmente como sujeito local, foi possível operar sobre estes módulos de movimento e ação cênica, tanto para a criação de personagens quanto para a compreensão de si mesmo enquanto sujeito local, quanto por fim para poder replicar e compreender os mecanismos dos exercícios que se conectavam a esta produção final. Outros resultados também úteis, tais como o aumento da humildade diante dos erros alheios e próprios, a compreensão da necessidade de trabalho físico e vocal articulados e em intensidade maior que a costumeira na cidade foram decorrências desse processo.

Todo o falado acima deságua na possibilidade real de podermos ter e criar treinamentos nossos, adequados ao nosso modo de ser, em termos de estados psicofísicos, individuais e de grupo, exercícios e resultados, não apenas com máscara, mas em outras modalidades do fazer teatral. A máscara oferece esta percepção por ser algo mais antigo e sistematizado em outros lugares, tornando-se perceptível o que ela aporta para o ator e para o teatro. Os atores também relataram, de maneira informal que, após o treinamento feito, foram capazes de trabalhar em outras peças com outros diretores e estilos teatrais com uma consciência do seu fazer muito mais acurada, podendo reconhecer a partir de certos procedimentos de ambos os lados o que se aplicava ou não a determinada forma de fazer teatro. Não eram mais apenas atores sem reflexão. Esses sendo para mim os resultados mais importantes, pois abrem a possibilidade da difusão do trabalho para outros grupos e atores, que é o que considero mais importante. Para que este caminho, apenas iniciado nesta experiência, possa continuar sendo desenvolvido. Para isso, é indispensável que mais de uma pessoa possa entender e aplicar o que se fez. A seguir, e aos poucos, levanto alguns dos resultados e ações concretas nascidos desta iniciativa, tentando analisá-las quanto à sua relevância para meu público alvo, os artistas da cena da minha terra. Alguns quantitativos úteis em termos de resultado guiarão esta análise. Quanto à difusão de técnicas de treinamento e confecção de máscaras, temos os seguintes dados a apresentar:

#### OFICINAS

- Oficina de treinamento do ator em todas as cidades e vilas visitadas, no total de cinco, com **187** certificados distribuídos.
- Oficina de confecção e criação de máscaras teatrais em três cidades visitadas, num total de **65** certificados distribuídos nas três cidades.
- Oficinas de Salvador: Cada uma acolheu **30** alunos, na sua maioria atores. Neste conjunto, tivemos três artistas plásticos e três músicos. Num total de **60** pessoas.

As oficinas de Salvador tiveram mais horas de trabalho – 30h e menos pessoas inscritas do que as do interior e de Itinga. Delas saíram os artistas que integraram o elenco da primeira e segunda versões da peça. No entanto, temos hoje um total de 60 atores que tomaram contato com procedimentos de exercícios para a máscara teatral e 187 pessoas, entre atores e educadores, que tiveram também contato, mais ligeiro, com estas técnicas. O alcance desta intervenção ainda não pode ser avaliado na sua complexidade. Mas deixamos sementes de trabalho nas cidades, segundo o depoimento dos artistas locais.

## REGISTROS

- Mais de 50 fitas de uma hora filmadas durante toda a pesquisa, de ensaios e treinamento.
- Mais de 20 fitas de 1h de duração cada, registrando os espetáculos e momentos das oficinas em todas as localidades realizadas em 2003.
- CD feito a partir das fotos em papel fotográfico, com resolução alta, passíveis de serem usadas para impressão em livro.

Produção de 12 filmes fotográficos, com registro da primeira apresentação no antigo Teatro Espaço X, em 2002, e de Valença e Juazeiro, em 2003, feitos pela fotografa Andréa Viana.

O registro é um setor à parte. A partir do material que tenho, quase não explorado neste doutorado em termos de criar produtos para a divulgação deste tipo de treinamento e assunto, acredito que possa criar um DVD sobre o assunto máscaras e treinamento, talvez a partir de um projeto com agências de financiamento de pesquisa. De todo modo, o tipo de registro e sua quantidade permitem, caso se possa e queira, a elaboração de um produto mais acessível ao entendimento e difusão do que uma tese escrita.

## PRODUTOS

- Realização de CD de música com jingle para anúncio nas cidades de Valença e Juazeiro, numa criação musical conjunta entre Mateus Dantas, Leonardo França e eu, com direção artística de Joãozinho, artista plástico, músico e performer.
- CD da trilha sonora do espetáculo.
- Dois DVDs contendo a montagem um e a dois e extratos do treinamento e confecção.

Para as cidades de Valença e Juazeiro, produzimos cds para jingle. Esta iniciativa mostrou como podia ser fácil e gratificante a adaptação do trabalho para fins de divulgação, tendo sido algo feito em função das características locais de cada cidade. No interior baiano, os carros com alto-falante ainda são formas eficazes de propaganda.

A gravação da trilha sonora foi um ato à parte, porque a captação sonora de vozes, em diferentes locais do espaço, em movimento, agregadas aos sons e músicas da trilha se mostrou mais difícil do que parecia. A gravação foi feita na FTC, local onde Nicholas Halet trabalha como professor, tendo sido captada a partir da gravação em vídeo das fitas de três câmeras utilizadas então. Microfones direcionais para pegar o conjunto do palco e também o canto onde ficavam os músicos foram usados. Considero uma vitória e um exemplo a realização desse CD. Esta trilha sonora engloba as canções, todas feitas para o espetáculo, as falas dos atores e os sons da trilha, perfeitamente audíveis. Este cd pode servir como exemplo do que um trabalho de

teatro pode aglutinar em termos de pesquisa sonora também. E em termos da tese, ele era necessário, para exemplificar como os ritmos e sonoridades criadas realmente ocorreram no trabalho. Quanto aos DVDs da montagem e de processos, a maioria das pessoas, mesmo os membros da banca de doutorado, têm pouca familiaridade com o teatro de máscaras. A dificuldade de entender o que se discute na tese fica minimizada com o material gravado da peça, em suas duas versões, e de alguns dos processos, tanto de treinamento e ensaio quanto de confecção de máscaras. Penso que este tipo de material deveria ser pensado como uma condição dentro da pesquisa em artes cênicas, a ser apoiada pelos órgãos apoiadores de pesquisa. Apenas o DVD de processos se encontra disponibilizado na tese.

## DIFUSÃO DO TRABALHO

Este trabalho ultrapassou, graças aos apoios que recebeu para viagem e realização, os limites da academia. A divulgação feita em jornais, o interesse que provocou nas pessoas que assistiram e depois se traduziu em matérias de telejornal e mesmo de programas na TV UFBA e em outras certamente contribuiu para que pessoas que nunca viram uma máscara pudessem ter esta experiência. Acho que este é um resultado importante na época em que vivemos, onde o que não tem visibilidade na mídia impressa ou televisada acaba tendo pouca penetração na vida das pessoas. Neste sentido, as coberturas de tv no interior foram muito bem feitas, com um espaço razoável de tempo, especialmente em Juazeiro e em Petrolina, nas quais foram mostradas as oficinas e trechos da peça.

- Matéria no jornal A TARDE sobre o projeto e as viagens.
- Matérias nas TVs sucursal da Globo em Juazeiro e Petrolina; Matéria veiculada em horário nobre - jornal local, antes do jornal Nacional - atingindo todas as cidades que a emissora atinge, cerca de 30 localidades
- Matéria de página no Caderno Dois do jornal local.
- Divulgação por rádio e por TV – Subaé na cidade de Alagoinhas.
- Notícia de jornal sobre apresentação em Juazeiro - página do Caderno Dois da Tarde. 1ª semana de agosto, Salvador.
- Reportagem com a TVE - gravação ao vivo de cenas e entrevista - dia 22 de agosto, Salvador.
- Reportagem com a TV-UFBA - gravação ao vivo de cena e entrevista - dia 22 de agosto, Salvador.



## APRESENTAÇÕES

O resultado das apresentações em termos de aceitação de público foi percebido a partir dos comentários que as pessoas vinham fazer depois nos camarins, sobre como os personagens diziam respeito a elas, pessoas que foram no primeiro dia iam ao segundo dia levando outras. Um resultado importante para nós é que os artistas que fizeram as oficinas também viram o espetáculo e tiveram oportunidade de refletir sobre as práticas destas e sua relação com o espetáculo na própria oficina. O tema da peça foi muito próximo às pessoas que assistiram e também aos atores e artistas locais, que relataram sentirem-se muito à vontade com os personagens e situações apresentadas. A conjugação de oficinas, andadas e apresentação pareceu criar uma relação entre nós e os atores locais em termos de diversas formas de experimentar a prática teatral com máscaras. O fato da luz da platéia estar sempre acesa e do teatro de máscaras ter a participação da platéia também foi salientado pelos atores das oficinas como algo que marcou a prática deles dali por diante. Isso significa repensar a quarta parede na prática. Pensar num tipo de teatro com interação com o público que desmistifica uma idéia de teatro muito disseminada.

## QUANTITATIVOS POR CIDADE:

Em Alagoinhas: duas apresentações na cidade, realizadas, respectivamente, no dia 19 às 20h30 e no dia 20 às 18h, no Centro de Cultura. Atingido o número de 200 pessoas nas duas apresentações.

No Vale do Capão: uma apresentação no coreto da praça principal do Capão, dia 26 de junho, com a afluência de público lotando o coreto - aproximadamente 100 pessoas. Atingidas sete pessoas na oficina de treinamento de atores, com dois dias de duração, 26 e 27 de junho.

Em Valença: Apresentações e oficinas nos dias 24 e 25 de julho. Atingimos no primeiro dia de apresentação cerca de 150 pessoas e no segundo dia cerca de 250 pessoas. Nos cursos, os números foram de 21 e de 25 certificados, respectivamente das oficinas para atores e para confecção de máscaras.

Em Juazeiro: Apresentações nos dias 2 e 3 de agosto. A afluência de público em Juazeiro foi a maior. Tivemos uma casa cheia, com poucos lugares sobrando, especialmente após a propaganda na TV, que passou no domingo meio dia e de tarde, antes da apresentação. Certamente mais de 300 pessoas nos dois dias.

## OCORRENCIA DE ANDADAS

Andada no Vale do Capão, no dia da apresentação.

Mais um cortejo de máscaras no centro da cidade de Valença, por nós denominado *Andada*, em dia de maior movimento – sábado 25 ao meio dia - e de barco.

Andada no último dia da apresentação em Juazeiro, após as oficinas.

## OUTROS RESULTADOS ARTISTICOS E PEDAGOGICOS

- Promoção do intercâmbio entre os artistas, público local e o grupo. Em todas as cidades foram feitos contatos, distribuídos e-mails, mostradas bibliografias, das quais em Alagoinhas tirou-se xerox, tendo-se discutido, no âmbito das oficinas, dificuldades e similaridades dos trabalhos feitos na cidade e nas oficinas.
- Em todas as cidades houve pelo menos três representantes dos grupos locais de teatro; em todas as oficinas os alunos relataram que os exercícios utilizados foram importantes para a mudança da sua prática profissional.
- Todos os grupos relataram o desejo de passar a trabalhar com máscaras a partir de então. Algumas idéias já tidas na comunidade foram retomadas em Alagoinhas, por parte de atores e diretores locais; em Valença, criou-se, após as oficinas, um grupo misto que ficou de se reunir aos sábados para criação de trabalho conjunto entre artistas plásticos e atores da região.
- Em Juazeiro os atores e diretores locais manifestaram sua satisfação com os trabalhos desenvolvidos, tendo feito comentários procedentes quanto às diferenças operacionais e estéticas que o uso da máscara teatral implica no trabalho do ator.
- Alguns atores, em cada município, foram capazes de apresentar um trabalho, inicial, passível de instalação de máscaras.
- Em Valença e Juazeiro, com destaque para esta última, o alunado que fez a oficina para atores foi bem sucedido na apresentação das ações iniciais de máscara em nível corporal. A andada de Valença aprofundou e consolidou trabalhos dos dois atores locais que portavam máscaras.
- A partir da confecção de máscara, calculamos que cada componente do curso fez pelo menos uma máscara para si, o que configura pelo menos 60 máscaras produzidas; isso incentiva o seu uso pela comunidade artística local.

A partir desta experiência, o objetivo tem sido ampliar e divulgar o trabalho com as máscaras disponibilizando o conhecimento construído para fins de aperfeiçoamento

dos atores em geral, convocando novas oficinas de máscaras para a comunidade, realizando apresentações diversas e retomando o trabalho com as comunidades treinadas.

Espero que este capítulo, que se encerra como alguém que chega à borda de uma vala, tenha localizado e ajudado a visualizar o que foi este processo. No capítulo III, a seguir, discutirei os processos particulares aqui levantados, à luz da teoria criada e também analisada no capítulo I.