

## VOCE SABE QUEM EU SOU?



*Narrador*, Léo França: Teatro da Fundação Cultural, Juazeiro, agosto de 2003. Foto: Andréa Viana.

**Processos de criação, contribuições**

## **1. Qual a nossa especificidade? Particularidades dos processos**



Ana Sofia na Feiticeira. Centro Cultural João Gilberto, Juazeiro, Agosto de 2003. Foto: Andréa Viana.

A máscara baiana criada é, eminentemente, uma máscara sonora. Não sendo apenas isso, no entanto esta é uma característica importante que ela apresenta. Sonora no sentido de brotar da pulsação da fala, das festividades e dos ritmos de convivência entre as pessoas. Sonora na medida em que os gestos, as formas de ser e de se relacionar locais determinam ritmos, paradas, silêncios, partituras complexas, no corpo e no corpo sonoro dos sujeitos. Sonora na medida em que este sonoro, na verdade o corpo estendido dessa cultura, retorna sobre o sujeito e imprime, influencia e define seus gestos e vice-versa, numa cadeia que se alimenta indefinidamente.

Nossas especificidades são percebidas nesta imbricação. As sonoridades aparecem aqui como os sinais mais salientes e ao mesmo tempo aglutinadores, das características que os produzem, seja no corpo íntimo de cada um, seja no convívio social e cultural. Esta idéia ampla funciona como um guarda-chuva que abriga outras

particularidades, não semelhantes mas associadas a ela e entre si, como são os conceitos de máscara advindos do treinamento e da montagem e da reflexão sobre as manifestações culturais e sua correlação com as máscaras.

Este capítulo é a reflexão e a análise acerca do processo específico de engendramento dessas máscaras. Este percurso, configurado nos treinamentos, oficinas, andadas e apresentações teatrais em diversas localidades fez este conjunto de máscaras, em carne e em papel, poder existir. Então, não se pode discutir estas máscaras sem discutir também a forma sob a qual elas nasceram. No decorrer desse capítulo, retomarei várias vezes exemplos de máscaras e processos que parecerão repetidos. Mas a forma de tomar estes exemplos estará relacionada às constantes implícitas nos itens em que eles forem abordados.

Qual é a nossa especificidade? De onde veio tudo isso, as cenas, as máscaras, os exercícios? Que formas de agir, ensaiar e apresentarmos-nos criamos, para fazer o que fizemos?

As máscaras brotaram das improvisações dos atores, treinados pelos exercícios, os quais, por sua vez, brotaram das histórias e das necessidades dos personagens ainda em estágios iniciais e das sugestões de outras tradições. Este processo subsidiou tanto as máscaras na sua construção corporal e plástica quanto o espetáculo. Personagens que foram sendo construídos com os retalhos de uns e outros, tomando de si ou do outro uma sensação, um estado para entrada em cena, uma marcha entre uma ponta da sala e outra. Que, dentro das improvisações, brotavam também da sinergia das conversas entre os diferentes indivíduos que se juntavam para resolver o que fariam, como trabalhariam, que contos contariam. Tantas histórias que não avançaram, numa filtragem onde de dez, apenas uma parecia satisfazer a todos, apenas uma parecia ter uma coerência, uma forma, uma estética. E esta estética era reconhecida por uma sensação de satisfação dos que estavam assistindo e por aqueles que a criavam. As improvisações, construídas e também posteriormente apresentadas a público como colagens, eu as queria como imagens, flashes de acontecimentos, momentos entrevistados, que passassem na cabeça de quem as sonhava; mas também na cabeça de quem as assistiria. A forma pela qual fui iniciada no teatro, na década de 70, por Sergio Farias e Márcio Meirelles, espelhava este tipo de abordagem da cena. E o processo de improvisação como forma maior de criação de cenas e máscaras

conduziu a que as montagens dos espetáculos apresentados tivessem a forma de um conjunto interligado de cenas, que têm em comum a sensação de pertencer aos baianos. Uma forma de ser que procurou congrega, juntar, aplinar diferenças. Uma forma de ser e estar junto que é vista nos grupos que se juntam para cantar e dançar juntos, nas celebrações do cotidiano baiano. Esta forma traduz um tipo de convivialidade cujo melhor modelo se vê nas festas e comemorações. Aos baianos parece agrada, mais do que esclarecer questões ou pontos de vista, estar juntos num tipo de estado prazeroso, quase sempre sustentado pela música cantada em conjunto e pelas conversas.

Quais as variáveis sempre presentes nas construções de cenas e histórias?

Além do estado de prazer em estar junto, a presença de um estado individual psicofísico forte, que pudesse conduzir o ator em sua personagem, como um rio sustenta um barco. Como se o ator tateasse entre seus estados. Uma hora era ele, outra já era a personagem. Mais do que nunca usar-se para construir; mais do que nunca se estranhar para poder reconhecer em si o que era da sua cultura mais próxima. Trocar consigo mesmo em termos do que reconhecia como “baiano”, utilizando-se disso para construir a personagem.

A busca de uma linha de ação, tanto para a direção quanto para a cena, se fundava sobre os estados que as histórias combinadas sugeriam e criavam, a partir também do que cada personagem trazia de sensação física, de história; porque eventualmente os personagens nasceram das improvisações<sup>1</sup>, mas eventualmente eles se juntaram e criaram improvisações depois de terem surgido como personagens<sup>2</sup>. Do que, dentro daquela grade expressiva dele, ele fazia ou não numa dada situação. Criada por todos estes; atores, seus personagens, e uma platéia especial de colegas e direção e posteriormente público em geral. Ou seja: a história ou situação, como um tom de fundo, dentro do qual cada personagem seria uma nota, uma tonalidade.

Muitas vezes as improvisações que geraram cenas não foram feitas com máscaras durante um bom tempo. A criação de uma sensação comum vinha antes e era a

---

<sup>1</sup> D. Edith e Seu Seu, da primeira montagem, nasceram de uma improvisação que os dois atores, Riomar Lopes e Edney Advíncula propuseram.

<sup>2</sup> Já seu Gervásio e D. Joana, por exemplo, foram sendo feitos a partir de exercícios em que eles se trabalhavam sozinhos, e depois se inseriram nas histórias ou improvisos.

partir dela que os personagens avançavam. A necessidade da máscara não era regular para todos os personagens. Uns precisaram antes que outros.

A improvisação da Sereia (havia duas cenas na primeira montagem e uma na segunda) começou com duas meninas meio bobas, quase deficientes mentais. Elas brincavam e quase não sabiam falar, brincavam de estar na borda de um rio e de lavar roupa. Ao levantarem um lençol um dia, lhes foi dito que abaixo do lençol era o rio, que elas estavam embaixo d'água. E a partir daí, por já termos conversado sobre Sereias, iemanjás, seres estranhos, pensamos se estas mocas não seriam Iaras. De resto, o próprio nome delas. Tanto que a cena, trabalhada várias vezes, chamava-se “As Iaras”. Depois esta cena deu lugar a duas outras. Mas ela foi a matriz das cenas e personagens de Sereia dentro das duas montagens.

No que eu reparava? No que reparávamos? Num grito, num som inusitado e extraordinário, numa pausa entre os olhares de ambas, num movimento especialmente belo ou estranho, por exemplo. Os momentos plenos, carregados de possibilidades de desdobramento, que provocam imagens em quem vê. Então, as improvisações foram construídas sob meu olhar e escuta. E também sob o olhar e escuta dos colegas. A escuta dos ritmos, dos ruídos e sons que me atingiam e aos colegas, porque eu também olhava os olhos e as reações de quem assistia. Qual era a lógica? Era a lógica da **colagem das imagens e também da colagem de corpos, de estímulos**. Personagens de uns servindo a outros; personagens do mesmo ator se misturando e criando um terceiro; um corpo que se compunha a partir de várias proposições. Tanto as do ator quanto as dos outros. Proposições em diversos níveis de sensibilidade. Como o personagem do Menino Formiga, composto a partir do personagem do Menino Caranguejo da primeira montagem, articulado a partir do corpo de Fernanda Beling e depois desenvolvido por Tonny Ferreira. Imagens compartilhadas, mas compartilhadas a partir de olhares de aprovação, suspiros de satisfação, exclamações da platéia de atores. Quando uma delas, das Iaras, por exemplo, encontrava um estado que lhe conduzia no fio do personagem e da trama, isso podia ser visto e usufruído por nós, que assistíamos. Essa colagem podia ser considerada também como uma contaminação, uma possibilidade de um som, gesto, influenciar os outros.

Fica claro para mim hoje que **a lógica da cena começava antes, na possibilidade de poder colar, sem regras de narrativa, pedaços de seqüências**

**corporais de outros personagens, fossem eles seus ou de outro colega;** pela imitação de vozes, tiques nervosos e ritmos de personagens alheios; pelo uso de seqüências de ações aparentemente sem sentido, mas que conquistavam o seu público pelo próprio corpo, isso podendo ser visto pelo ator; pelas histórias criadas antes, em 15 minutos, num clima de brincadeira, mais ou menos relaxado, após terem ficado durante pelo menos uma hora se vestindo, trocando brincadeiras com seus colegas, todos imersos nos seus personagens. Quando se sentavam para discutir o que fariam, ainda carregavam em seu corpo a sensação dos personagens que tinham feito, seus sons, seus estados. Podiam escolher, a partir da escuta de si mesmos, quentes, ainda com as sensações vividas minutos antes, que situações poderiam fazer juntos. E como tinham estado juntos também cada um com seus personagens, estavam todos de posse de ambas as coerências e estados; a sua coerência, enquanto ator que se pensa, e a dos personagens. Desse diálogo possível entre as memórias do corpo surgiam improvisos. Então, quando ia se dar o diálogo, fosse para decidir o que fazer, fosse já na improvisação mesma, não havia aquele que “não tivesse bebido”<sup>3</sup>. Digo isso porque é como se todos precisassem estar na mesma sintonia de sensação, para poder combinar o que ia ser. **As histórias saíam da possibilidade aberta pela dupla vivência simultânea entre os personagens e os atores que se pensavam e sentiam enquanto conversavam.** Dizia sempre; mantenham um pouco o estado. Mesmo sentados, busquem em vocês o estado que tinham antes de sentar. Essa memória. Esta é uma partitura cênica do ator. Porque como cada situação ia ser apresentada em ordem, havia um tempo de espera que poderia esfriar uns e outros.

Para começarem a apresentar o que pretendiam, ou experimentar, o critério era o mesmo usado por Mnouckhine, como também por Mário González; quem está pronto enquanto grupo levanta junto num só movimento, quando eu perguntava: “quem vai agora?”. Um estado, individual mas também coletivo, indispensável para começar. Então a lógica era a dos corpos e movimentos dos personagens; misturados uns aos outros, desde antes. Com uma história criada a partir destes corpos mixtos, ator e personagem; mantendo o **bom humor** e não querendo acertar de vez ou ser bom ou belo como ator.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Quando pessoas se juntam para beber, diz-se que ninguém deve ficar sem beber numa mesa, festa ainda que apenas um pouco. Isso quebraria o unísono do estado do grupo, creio.

<sup>4</sup> DVD2, trecho: Imitações.



Um dos exercícios muito feito, o da diagonal de imitação, me parece ser um dos principais propiciadores desta possibilidade de trocar de corpo, imitar outro personagem de outro ator. Porque a comanda era que alguém andava como era normalmente, e aquele colega que quisesse imitava o outro. E, ao imitar, o imitante mostrava, simultaneamente, o que no colega ele tinha elegido imitar; e a forma como ele imitava era também uma revelação para os outros que o viam, pois a sua capacidade maior ou menor de captar aquele movimento ficava evidenciada; bem como as escolhas; bem como o que o imitante punha de si na imitação. Muitas vezes vinha um terceiro que imitava a imitação, o que enfatizava ainda mais os parâmetros corporais usados por cada um e seus pontos cegos dentro de si mesmos.

Apenas **se deixando levar**, numa flutuação à deriva, no que ocorresse, ao imitar o outro ou servir de exemplo. Poder rir de si, e poder rir do que o outro inventava ou via de si. Numa situação em que os estímulos oriundos da forma de olhar e ser olhado, fruto do treinamento, mas frutos também da forma como na nossa cultura nos olhamos, dava muitas vezes a dica para as ações. Como também os ruídos, as pausas entre si, a respiração coletiva de todos e mais as lembranças e imagens que os personagens traziam para serem expressas corporalmente. Isso quando se fazia esta diagonal com os personagens. Uma lógica de **juntar “imagens” e permitir o tráfego entre os diversos corpos e sentidos**; fossem estas auditivas, rítmicas (respiração e pulsação) olfativas (o pano que passávamos no chão era sempre com perfume) tácteis (do contato com o chão, com o ar, com o outro). Estas imagens podiam surgir num registro e se manifestar num outro. Um ruído, que se transforma numa sensação, que se transforma num movimento. Creio que isso só foi possível porque os atores aceitavam bem serem imitados pelos colegas. Serem “desvendados”, invadidos e invadirem. Esta possibilidade de convivência, que poderia dizer ser bem baiana, a de compartilhar e imitar uma dança, um corpo, ou se deixar tocar e invadir ou imitar, se generalizou para os personagens de cada um, meio propriedade privada, mas também podendo ser caricaturados, ou receberem sugestões de ações sem se sentirem ameaçados no seu trabalho “autoral”. Esta é uma lógica dominante neste trabalho; **a desses vasos comunicantes**. Vasos comunicantes entre os sentidos, vasos comunicantes entre os corpos das pessoas e seus estados. Não havia barreiras consideráveis entre os sentidos, suas imagens e sensações e sua expressão, através de tal ou qual ação, escuta ou estimulação. As barreiras entre as individualidades estavam sendo experimentadas na sua

ultrapassagem e recriação sem os estresses de uma suposta autoria, através dos exercícios e posteriormente através dos procedimentos de criação de cenas e personagens.

Tudo isso só era possível mantendo-se todo o tempo um clima que beirasse a alegria e a confiança, mas não a brincadeira rasgada e dispersiva; um clima no qual os atores e direção não se sentissem obrigados a chegar em algum lugar, em que o erro fosse por vezes ocasião de alegria; em que o erro fosse sempre uma possibilidade de se compreender e aprender mais. Na verdade, a decisão de apresentar um espetáculo só veio quando houve uma vontade grande aliada à confiança no que estava sendo produzido.

Para que isso pudesse ocorrer, desde o início limitei as críticas que usassem adjetivação<sup>5</sup>. As críticas tinham que ser referidas a situações concretas do trabalho, e descritas. Não valia dizer: “isso não está bom”. Porque se alguém quisesse falar, tinha que falar do que tinha visto ou experimentado, por exemplo: “porque você naquele movimento fez tal ou qual coisa? Eu senti isso como sendo tal ou qual sensação”. Então, o discurso de reflexão era moldado de maneira a evitar os adjetivos e a partir da sensação do sujeito descrita enquanto resultante de uma reflexão também oriunda de um evento corporal. Sendo discursos que partissem sempre da sensação do sujeito, ou seja, “isso foi o que eu senti, não quer dizer que seja a verdade”. Colocar-se, sempre. Expor-se para fazer a crítica. E não qualificar, mas localizar, no evento, o que podia ser mudado, melhorado, ou mesmo para elogiar. Mesmo para elogiar, era preciso partir de si e de sua reflexão sensitiva e receptiva. Talvez um traço meu bem baiano de aparar arestas. Mas talvez uma necessidade num trabalho que lida com tantas vaidades e fragilidades. E inventava um desconhecido. Como disse um dia Armino Bião, não haveria ninguém que pudesse legislar sobre estas máscaras e este corpo, pois elas não existiam ainda como tradição.

Uma outra característica era a dos enquadres definidos pelas instruções dos treinamentos; ainda que não fossem explicitados todo o tempo, eram fortes. Aos atores era sempre demandada uma ação forte, que os colocasse nos limites físicos de atenção, do estado em que estavam; do corpo em movimentos densos pela precisão e intensidade

---

<sup>5</sup> Por exemplo, um colega dizer que não tinha gostado de algo era ele mesmo se colocar num lugar frágil. Porque não gostou como? De que forma? Que elementos ele teria pinçado? Então, o acusador, se não tivesse cuidado, poderia ser acusado. Isso deixava os atores muito tranquilos. Porque abrir a boca para refletir era algo pensado com cuidado. O cuidado com o outro que minutos depois poderia contribuir para seu trabalho, quando o criticador trocasse de lugar e fosse apresentar sua improvisação.



física; de controle destes movimentos. Atenção profunda ao mais ínfimo estímulo. O ator sendo receptivo e ampliando o que o estímulo lhe trouxesse até não poder mais. Através, por exemplo, do aumento dos intervalos de silêncios entre as respostas e os movimentos. Isso era uma função importante da direção; ao notar que o ator estava “fraco”, ao notar que eu estava me desinteressando de olhá-lo na cena, normalmente tentava propor uma ação que o colocasse num estado forte, para que ele pudesse fazer subir a energia que estava usando no momento. E naturalmente aguçar a sua atenção, o que automaticamente muda o tônus do corpo todo.

Movimentos, assim como falas, precisam do seu tempo para serem ressentidos dentro, e precisam do seu *tempo de escolher* como vão se expressar ou se associar com outro *algo*<sup>6</sup> para serem colocados em cena. Iokio Watari, mestre de Butô, diz que é preciso pensar o tempo que o corpo vai precisar para se chegar onde tem que chegar com um exercício. E não se trata aqui de anos. É do tipo de tempo que um dado estilo ou tipo de personagem ou imagem requer para se formar durante uma cena, por exemplo. Como se o corpo em trabalho tivesse uma textura, uma espessura, um caminho a ser percorrido no seu interior que se traduz em tempo. E tudo isso é o tempo do corpo. Os três segundos de Zeami, de González; o falar e depois mexer de Mnouckhine<sup>7</sup>. Estas exigências servindo a dois objetivos importantes; instalar e manter o corpo do ator num constante estranhar-se<sup>8</sup>, mesmo que de forma ínfima; sempre quebrando dentro dele a possibilidade de automatizar ou voltar para o “seu” corpo-tempo cotidiano; e, em segundo, permitir ao estado corporal vigente no ator a ocasião de ser expressado de forma mais delineada e mais ampla do que se não houvesse pausas entre os movimentos. Porque o tempo mudado, fora do costume cotidiano, permite à platéia também se estranhar dentro de si. Permite uma percepção mais tranqüila e acurada de um dado movimento ou ação. O tempo do ator instala um tempo na platéia e vice-versa. E as músicas e sonoridades sustentam, fortalecem e tornam isso ainda mais perceptível e manipulável no palco. O tempo intersticial no trabalho de máscaras é um gerador de estranheza, que por sua vez gera a possibilidade de criação e improvisação dentro do instante; e a ampliação corporal, por exemplo, é um desses instrumentos, uma

---

<sup>6</sup> Imagens, estímulos, lembranças, operações, metáforas, poéticas.

<sup>7</sup> Zeami fala sobre os tempos diferentes para cada tipo de coisa que se faz; González exige três segundos antes do ator obedecer a qualquer comando dada por ele ou a qualquer ação a ser feita. Ariane descondiciona o ritmo cotidiano pedindo que o ator fale e depois mexa ou vice-versa; uma maneira de espaçar e espetacularizar as ações automáticas.

<sup>8</sup> Uma possibilidade de se surpreender, desconhecer-se com método, refletir sobre o que faz, espetacularizar-se, como quer Bião.

lente de aumento para a platéia e para o ator no sentido de um delineamento mais requintado do desenho da cena. Como percebi (nos treinamentos que assisti dirigidos por Mnouckhine, Bião, González, Georges Bigot e Maurice Durozier) que os atores muitas vezes “travavam” diante dos três segundos ou da ordem de mexer e depois parar, introduzi música e som, no caso dos meus baianos, entre os momentos que percebia como indispensáveis dentro das cenas. E isso fez eles respirarem e ampliarem os personagens com mais tranqüilidade, sentindo-se bem no ritmo da música. A música era uma pausa “amigável”, bem baiana. E mais que isso: ela gerava gestos e aproximava os atores dos seus “corpos baianos”. A música era, a um só tempo, a porta de ampliação temporal tradicional no treinamento de nossas máscaras e também a borda de contato e comunicação entre os corpos e a criação de máscaras baianas.

Essa possibilidade de criação em colagens, em deslizamentos, utilizando as estimulações uns dos outros, as *dicas*, e imitando uns aos outros, “roubando” idéias, sons, ritmos e personagens uns dos outros, numa suave “orgia” entre o que uns propunham e outros utilizavam possibilitava a criação de um tempo maleável e coletivizado, espetacularizado e compartilhado. Tempo esse percebido principalmente na produção sonora da peça.

Esse funcionamento, creio, foi também o que possibilitou que depois novas pessoas entrassem, pudessem criar novos personagens e cenas com os que já estavam, ou assumir personagens de outrem, ausentes. Esta forma de lidar com a alteridade; das pessoas novas, dos personagens novos que traziam, da possibilidade destas pessoas novas “mexerem” nas criações anteriores. E de alguns ritmos estarem organizados e serem familiares, criando um berço familiar no qual, rapidamente, era possível se aninhar.

Nestes deslocamentos e funcionamentos, é interessante observar como a Sereia, criada primeiramente a partir de uma personagem de uma Menina, feita inicialmente por Villaça, pôde ir sendo esculpida dentro desta menina, a partir de uma imagem sugerida por mim<sup>9</sup>; e de como, quando ela teve dificuldade de gostar da Sereia, Castro ‘pediu’ pra pegar a Menina e criar também uma Sereia; e de como isso não causou dor, mas alívio em

---

<sup>9</sup> Um dia, disse a ela que esta menina vivia tanto dentro d’água que ela talvez fosse uma sereia, uma criatura d’água talvez. Como uma forma de revalorizar esta personagem, que aparecia para a própria atriz como alguém quase debiloide.

Villaça; como se ela pudesse descansar do trabalho da Sereia porque outra pegaria este encargo e lhe daria idéias. De como todos torciam para que Mauricio Assunção pudesse construir e sustentar uma Lagartixa plausível, pois a cena da Menina e da Lagartixa era muito querida por todos. Este espírito permeava todo o trabalho.

Mais uma vez, digo que uma das raízes desses procedimentos sem traumas estava no exercício de diagonais de se imitarem uns aos outros. Nestes momentos, tanto o imitado quanto o imitante se revelavam, pois o imitado via coisas que nunca tinha visto em si, mas o imitante também se punha à prova, pois o que ele era ou não capaz de ver no outro era avaliado por todos; e também a capacidade de realmente demonstrar o que ele queria imitar com o corpo era posto à prova. Muitas vezes, o que o imitante queria imitar ele não conseguia; e então o que se via era que o corpo dele aparecia mais do que o do modelo; não raras vezes algum outro colega imitava a imitação do imitado; assim, logo se viu que todos nós tínhamos pontos cegos de recepção, percepção e expressão; Construía-se, no brincar entre si, uma rede perceptiva compartilhável na qual todos nós podíamos ver um pouco o que cada um de nós não via, no outro e não via, do outro. Ao mesmo tempo, todos, fazendo um esforço para imitar o outro, conheciam um pouco mais a si e aos outros, podiam compreender os canais de comunicação e expressão do companheiro, bem como suas próprias fragilidades. Isso criou um corpo coletivo cooperativo. Então, quando se tratava de aprender uma máscara ou personagem de outrem dentro de uma cena, como foi, por exemplo, a cena do Menino caranguejo, da primeira montagem, em que primeiro Fernanda propôs o personagem, mas depois não conseguia mais ter prazer em fazê-lo, Tonny então “pegou o barco” e o desenvolveu, criando com Villaça a cena da Sereia que tenta afogar o Menino; isso foi visto como um ganho por todos.

O que era diferente de pegar uma máscara já existente, por exemplo, e fazer o personagem. Como quando Leonardo França experimentou a máscara do Vento na oficina, e Tonny ficou encantado e disposto a trabalhar com Léo ensinando a ele o que achava importante; que por sua vez era diferente de pegar uma máscara, como a de Seu Seu, criada por Edney, e criar um outro personagem para ele, o que também foi feito na segunda oficina, em 2003.

Eram formas diferentes de estar com o outro, de ter o corpo do outro, de se refazer. A noção de propriedade fica muito relativizada dentro de um trabalho assim, em

que todos estão trabalhando para tentar criar um conjunto de representações que dêem conta, de alguma maneira, de um imaginário local e compartilhado. Compartilhado não de forma simétrica, em pedaços iguais para todos. E sim de forma estética ou poética, no qual um entra no espaço em que o outro demanda, no lugar em que o outro falta ou o chama; no lugar em que o desejo de um se sente estimulado pelo que o outro criou. No lugar em que a vontade de muitos parece querer que alguém esteja. Por mais que os personagens sejam de alguém - e existem alguns, como D. Joana, O diabo, Seu Gervásio, D. Juju, Seu Valadão, por exemplo - em que a autoria é muito definida como sendo de um ator; mas mesmo assim, os recortes e colagens, entre os diversos personagens dentro de si e as contribuições que os colegas davam ao ator em processo de criação configuravam claramente uma autoria sempre vinculada ao que ocorria no coletivo. Fosse no conjunto de esforços, fosse na dinâmica de uma ou mais cenas. Porque além das diagonais de imitar uns aos outros havia também as diagonais de imitar os personagens uns dos outros. E isso era uma contribuição interessante para o ator que estava, naquele momento, ‘de posse’ de um tal ou qual personagem.

O corpo do diabo, enquanto lugar de encruzilhadas e transformações, pode aqui ser tomado como o modelo através do qual se deu a criação de vários personagens. Não sendo à toa talvez que este foi o personagem sobre o qual primeiro me debrucei, talvez numa tradição associada a Exu, de pedir licença<sup>10</sup>; desde a montagem do primeiro “Isto é bom”, ao trabalhar Dílson e Majó nos seus personagens estranhos.<sup>11</sup> E depois com Iara Castro, num corpo que transitava entre o animal, o sobrenatural e o humano<sup>12</sup>.

Na esteira desta liberação e trocas entre indivíduos e corpos que eles criavam, vinham também as experimentações com máscaras aparentemente de famílias diferentes, como é o caso da cena do Vento e de Seu Gervásio. Nesta cena, a partir de um malentendido de Seu Gervásio - que, apesar de ser um exímio amante de pássaros - sendo

---

<sup>10</sup> Na tradição do Candomblé, nada se faz sem antes pedir licença e presentear Exu, o mensageiro. O imprevisível. Um pouco como os nossos demônios e diabos nordestinos, nem bons nem maus, mas imprevisíveis e múltiplos. Superstição ou não, este foi o primeiro personagem que me apareceu como desejo, em 2001. Mas não foi o primeiro a ser criado. Tive uma boa oportunidade de pesquisar sobre ele quando fiz a assistência de direção da montagem do “Isto é bom”, de Bião. Nesta montagem, havia vários cordéis e personagens de diabo, com os quais aprendi muito.

<sup>11</sup> Majó, com um personagem de mendigo, estranho, dando pênis para ser pegado, à guisa de mão; Dílson, realizando um diabo a partir de um cordel; um diabo matreiro, beberrão e mulherengo.

<sup>12</sup> Foi Iara Castro quem primeiro se dispôs a criar e trabalhar um demônio, a partir de uma máscara feita por Antonia Lucia. Depois ela mesma confeccionou, com a ajuda de Riomar, a máscara de diabo dela. E eu e Riomar pintamos a máscara. É coisinha mais passada de mão em mão! É casa de mãe Joana! O regime casa de mãe Joana é talvez a verdadeira essência dessa criação de máscaras e personagens.

ele mesmo um ser que voa, eventualmente - é muito míope, ele confunde um ser quase sinistro como o Vento com um passarinho. E a partir desta suposição, revelada pela única fala da cena, na qual ele entra e pergunta à platéia: “Que passarinho é esse?” Ele se dispõe a pegar, conquistar este ‘pássaro’, inclusive com alpiste e toureadas. Na medida em que a cena vai se processando, o Vento permite a Seu Gervásio que ele toque naquilo que talvez seja o coração do personagem do Vento, que é o pandeiro. E é a partir daí que se dá uma interação. Em que Seu Gervásio segue o Vento, pelo som do pandeiro. Um deu ao outro de si. O Vento seguiu seu Gervásio na sua trilha de alpiste; Seu Gervásio seguiu o Vento na sua rítmica, cerne da sua movimentação. É o mesmo princípio das diagonais de imitação, é o princípio da criação de improvisos e situações. Invadir e ser invadido, com amor no coração. Dissolver um pouco os limites próprios; experimentar um pouco o outro. Este o maior princípio da criação dentro deste trabalho.

Também na criação plástica de máscaras isso se evidenciou. A máscara da Lagartixa, que era uma dificuldade para definir e finalizar plasticamente. Não tínhamos idéia. Apenas sabíamos que as seqüências de movimento que Edney tinha criado não podiam ser perdidas. Propus a Edney que ele tentasse moldar ou desenhar o que lhe vinha. Este não se julgava capaz de modelar esta máscara. Fomos, eu, Edney e Riomar, na casa de Riomar, criando linhas de força no molde inicial e pondo no rosto de Edney. E posteriormente, após termos tentado três moldagens, a última funcionou, a partir de um ensaio no qual Riomar levou massa fresca para trabalhar e fomos fazendo modificações enquanto Edney usava a máscara para olharmos como ficava, em 2002.

Riomar sempre incentivou todos à criação de máscaras. Ensinou a quem quisesse aprender como fazer o papel, a massa, como moldar, como fazer o molde. E esta foi a primeira base da Lagartixa, um esboço tridimensional. Mas nas improvisações ela não servia. E era um consenso que o ator estava melhor sem a máscara do que com ela. O corpo dele estava pronto, o movimento existia e era impressionante<sup>13</sup>. Voltamos de novo para fazer. Levamos massa fresca para o treinamento, e Edney se mexia com a máscara no rosto. Sabia, com segurança, que o corpo de Edney já estava no caminho, porque o corpo ficava melhor do que com a máscara. Neste dia, Edney se mexia, e eu e Riomar íamos e mudávamos a altura de uma linha, a grossura de uma nervura na máscara. Até uma hora em que, como se tivesse dado um estalo, soubemos que ali estava a face que correspondia

---

<sup>13</sup> Ver: Espetáculo, versão I, 2002.

ao que o corpo do ator já estava fazendo. E então, foi mais um sacrifício decidir se pintávamos ou não. Um dia eu vi uma gravura de uma cabeça de réptil, não sei se um lagarto ou Lagartixa, que era amarela e azul. Mostrei a Edney, que exclamou feliz. Então, decidimos experimentar a tinta na máscara. Sabíamos que se não ficasse bom se tirava a tinta e se começava de novo. Tudo isso levava tempo. Semanas. Mas ficou bom. Aceitável a ponto de Erhard Stiefel dizer<sup>14</sup>, ao ver as fotos do espetáculo, que a ele só interessavam as máscaras da Lagartixa, do Vento e da Feiticeira. Que nestas ele percebia um caminho novo a seguir. Não pela maestria do trabalho plástico ou pelo acabamento. Mas por um não sei o que, por uma força que elas teriam conseguido exprimir, no dizer dele; quem sabe por ter sido feita a seis mãos e a dezenas de olhares. A figura de um enigma.<sup>15</sup>

As máscaras, mesmo sendo uma criação em massa concreta, não escaparam à nossa forma de construção coletivizada. Na verdade, creio que as máscaras que criamos conjuntamente evidenciam este procedimento. O procedimento é o seguinte; o grupo tinha, mesmo sem ter consciência, uma base comum do que funcionava no corpo de cada um dos seus colegas quando faziam o personagem. Esta base foi sendo dada, claro, por mim e por meu julgamento também. Mas não só. Então, por ocasião da feitura de máscaras na casa de Luiz Cláudio e de Riomar Lopes, a questão de “meter a mão” literalmente no trabalho - na massa de papel machê - de uma máscara fresca - era como imitar o outro colega; era como “pegar” o personagem dele para tentar fazer também<sup>16</sup>. Nesse sentido, é como se o grupo fosse um corpo semovente; e que pudesse fazer traduções em diversos níveis de compreensão e expressão, graças, acredito, à combinação dos exercícios feitos com imitação e representação de outras corporeidades juntamente com a máscara. É como se aquela rede tecida entre os exercícios feitos e seus efeitos imbricados pudesse também abrir as portas da percepção corporal dos atores no sentido desses reconhecerem o que faltaria, o que funcionaria. Como se todos de alguma forma pudessem compartilhar dentro do próprio corpo de algo de cada personagem por terem um tipo de intimidade grupal, uma comunicação não verbal entre si que lhes permitisse conhecê-lo de duas formas; deixando-se impressionar pela máscara e sua imagem; deixando o seu corpo também falar. A partir

---

<sup>14</sup> Em conversa tida com o artista, em Paris, no atelier de máscaras dele, na *Cartoucherie*, no dia 6 de maio de 2003, sobre o trabalho nosso, que eu apresentava a ele em fotos dentro de um CD.

<sup>15</sup> Pelas conversas que tivemos, percebi que para Erhard o mais impressionante, tanto nesta experiência de máscaras, como nas fotos de máscaras de manifestações populares nossas, através do livro de Aristides Alves, é o fato de nossas máscaras serem feitas e usadas por todo mundo, por crianças, por adultos, enfim, este universo é franqueado à comunidade pela própria comunidade. Não há a separação rígida.

<sup>16</sup> DVD de Processos, Imitação e Confecção de Máscaras I e II.

da confiança desenvolvida entre todos, mexer num nariz ou numa bochecha, numa sobrancelha. Ou opinar sobre<sup>17</sup>. Porque o seu próprio corpo, ao sentir a máscara, se ressentia dentro através de pequenas percepções corporais, mas também através de uma tradução imediata do que seria necessário para que aquela máscara “completasse” aquele corpo. Algumas outras máscaras foram feitas em várias mãos e momentos também.<sup>18</sup>. Em que a atriz Maria Eugenia punha a máscara fresca no rosto e nós todos mexíamos no nariz, na curva das maçãs da face, até dar o estalo em que todos suspiravam e diziam algo como “é isso!” Ou as máscaras de D. Juju e seu Gervásio, para quem bastou levantar um pouco o nariz. Arrebitar o nariz de D. Juju foi uma revelação. No mesmo dia da de Eugênia, isso foi feito com Villaça também. Ela colocava, “instalava” o corpo do personagem diante de nós e tirava a máscara fresca para corrigir. Mesmo com a máscara no rosto, íamos e mexíamos na massa ainda fresca. E lá estava. Um resultado cujo limite de parar era dado por um sentimento conjunto de estar bem. Assim como de outra maneira a Feiticeira, que eu e Riomar - a pessoa que primeiro criou a personagem - decidimos fazer apenas cobrindo o rosto da atriz. Com um pano que combinasse com a veste, com as palhas. Numa alusão, ainda que muito indireta, ao Mandú, a Omolu. A todos aqueles, divindades ou humanos<sup>19</sup>, que cobriam a face e também os olhos. Numa alusão ao primórdio de uma máscara, à ocultação<sup>20</sup>.

Assim como esta “invasão corporal consentida” ocorria nos diversos extratos de criação entre atores e cenas, personagens e máscaras, ela ocorreu também na relação com o espaço do público, da platéia, da rua. Os atores se permitiam estar no público e de lá falarem; irem à rua descobrir como era estar na rua do mundo ‘real’ enquanto seres fantasiosos; o risco da invasão, da confrontação. A máscara cria estranheza e deslumbramento pelo contato do seu material com a pele do ator. Materiais obviamente diferentes (pele, papel machê) que, em contato, criam uma terceira “realidade”, mais forte que as duas anteriores. Os limites, tocando e ultrapassando bordas e entrando e saindo desses vários extratos através dos ritmos das pessoas, dos atores, da cena. Brincando

---

<sup>17</sup> DVD 2, Processos. Confecção de Máscaras I e II.

<sup>18</sup> Ver: DVD 2, Processos. Confecção de Máscaras.

<sup>19</sup> Há um momento sublime na andada de Valença, que está gravado. Neste, dois portuários brincam, diante das nossas máscaras do outro lado da rua, de cobrirem a face e fazerem, eles também, um corpo estranho. Faixa .....

<sup>20</sup> Oida coloca como foi importante para ele como ator esconder-se embaixo de um pano e se sentir invisível para sua mãe, que com ele brincava fingindo não vê-lo. De como os bebês jogam encantados com a ausência e a presença da mãe e deles também através da ocultação.



talvez, com os limites entre a teatralidade e a espetacularidade, com os limites entre a vida do dia a dia e o teatro.

Mais além da transgressão, da qual Ariane Mnouchkine fala quando diz das máscaras carnavalescas que não querem ser reconhecidas, vejo na inspiração das máscaras populares e nos tipos e usos da nossa cultura uma característica de transcender, de passar de uma dimensão para outra, de poder trocar um suspiro por um olhar, um cheiro por um movimento, de deslocar corpos ao limite do físico, de ficar entre vários mundos até chegar no poético; de poder se reinventar, não apenas transgredir.

Vejamos a característica de ir passando da condição de um personagem para outro, como quando as meninas débeis se transformaram em Sereias de rio a partir de um lençol acima de suas cabeças. Isso é a característica do jogo teatral. Por ter sido um lençol, mas também um pensamento poético levantado junto, por ser uma alegria e um brincar. Por estarem na beira de um rio. E por que não mergulhar? **A possibilidade de criar máscaras a mais de duas mãos se deu, acredito, por esta disponibilidade pessoal e coletiva de estarem uns entre e dentro dos outros.** Porque a disponibilidade de deixar intervir no seu trabalho e, após as improvisações ter a vontade de escutar o que o colega tinha a dizer fazia também com que o que era dito pudesse ecoar e entrar no trabalho mais íntimo de cada um.

É um outro “estranhamento”<sup>21</sup>. Na verdade, um “*ultra-espessamento*”<sup>22</sup>; é instaurar uma outra praia, na qual coisas contraditórias possam conviver e criar juntas, tocando-se e/ou dentro umas das outras. Esta uma característica muito definidora de nossa cultura baiana. A de ter que combinar, recriar a partir de elementos antes incompatíveis para sobreviver. Somos ainda colonizados. Mas não só. Não sabemos o que somos se nos pensarmos como uma unidade necessária, herdada dos pensamentos europeus; mas apesar disso somos já um e mais algos de maravilha. Não nos reconhecemos por vezes, mas somos tanto e tamanhamente que os outros podem nos vislumbrar. Porque nossa forma de ser permite a invasão e o ser invadido como uma dinâmica. E permite combinações dentro dos parâmetros articulados dos mitos, lendas e cosmogonias, mais complexos do que

---

<sup>21</sup> Estranhamento no sentido de se desconhecer, ou melhor, no espaço deste desconhecimento, instalar um lugar em que os aparentes contraditórios possam produzir juntos.

<sup>22</sup> Neologismo - um traspassamento e ao mesmo tempo um ultrapassamento; por fim um ultra espaçamento.

simples raciocínios lógicos. Roger Bastide, ao discorrer sobre uma epistemologia yorubá, no seu livro “Candomblé da Bahia”, fala sobre uma forma de pensar e operar na realidade, denominada “participação<sup>23</sup>”. Sobre isso, diz:

“A participação não se opera em qualquer direção, é orientada, segue linhas, e o que chamamos de religião é o conjunto das representações coletivas ou dos ritos que designam as linhas de forças dentro das quais ela pode se processar.” (1978, 273)

**O corpo de cada ator, em doação, em oferenda e troca pulsante, é o desenho da criação geral. A partir de suas lembranças e gestos mais íntimos e culturais, ele constrói, a partir de sua carne de lembranças e suor os caminhos dos personagens, cenas, espaços.** Ao mesmo tempo, por se relacionarem entre si tanto enquanto pessoas quanto como personagens, vão criando caminhos e passagens entre si; através de estados compatíveis, diálogos, respirações, ou mesmo situações coerentes. O que eu percebo é que a **‘lógica’ de funcionamento desta dinâmica é a da multiplicidade contígua e trançada.** A aparente *“falta de caráter”*; colar, sem regras racionais de narrativa. Sendo regras de articulação corporal, de estados. Porque congrega pulsos sonoros, cinéticos, visuais, orais; estando num mesmo barco, seja este barco um corpo já nos seus limites de atuação física ou de sensação, seja uma improvisação ou uma música, estar no mesmo barco é a possibilidade de concordar e criar juntos as portas de entrada e saída da criação e da ação cênica. Ou seja, o corpo receptivo, pronto para receber, ser invadido, amado, misturado ou vazar; numa motivação de fazer bordas se tocarem, entre o fantástico e o cotidiano; entre uma cultura, pessoal, e uma cultura de treinamento com uma inspiração estrangeira, como a da máscara.

---

<sup>23</sup> Conceito de Lévy-Bruhl que ele toma e redimensiona.



Cantando juntos. Exercícios em Valença. Foto: Andréa Viana



Edney Advíncula na Lagartixa: as torções corporais que acompanham e traduzem o que olhar direto não pode traduzir. Salvador, 2002, Teatro Espaço X, Foto: Andréa Viana.

O corpo baiano, o que nós “criamos” neste percurso, tanto enquanto existência concreta como enquanto aspiração de mistura é a matriz dessa criação, é o desenho da grade, o mapa, a chave, o cântico, a vibração. Os estados ditam os caminhos para todos,

inclusive para mim, que não saio ilesa neste processo, pois meu corpo também participa para dirigir. E as trilhas inventadas! Por exemplo, nós, baianos, olhamos muito mais as pessoas e as coisas, estabelecemos muito mais contato visual entre nós, mas, ao contrário do europeu, que oscila, muitas vezes sem nuances, entre a indiferença absoluta ou o contato direto de olhar, nosso olhar é muitas vezes rico em ângulos oblíquos, combinados com gestos e paradas, usando o corpo e a cabeça como vias; tem várias formas de chegar onde deseja; em seu Valadão, percebe-se como o ator, ao ser obrigado a olhar diretamente nos olhos da platéia e da sua parceira, D. Juju, achava sempre um gesto de se contorcer todo a cada momento após ou antes de olhar; como se ele precisasse representar esta forma oblíqua de olhar e tocar mais intensa e constante que temos, através de várias curvas no corpo em movimento. A complexidade oblíqua do olhar baiano foi deslocada para o corpo. A cada momento em que Seu Valadão é surpreendido com algo, vindo de Juju ou do público, ele se sacode todo. A cabeça numa altura e dirigida diretamente em foco visual para o público; o corpo a revoltear do pescoço para baixo.

No que tange à “cozinha sonora”, nos ensaios o olhar dos músicos sempre se dirigiu mais para mim. Muito provavelmente porque se tratava de conectar-se talvez com quem reagia à cena inteira de forma a indicar a eles o que mudar, quando pausar, como tocar de forma que os estados mudassem. Além disso, a posição deles era também virada em parte para os atores, mas mais para o lado da platéia. Nas cenas coletivas, nas quais todos os atores estavam, na maior parte do tempo só havia a mim enquanto público para dar conta do que estava sendo visto. Eu era o público. Isso também determinava que o olhar dos músicos se dirigisse para mim. Eu também indicava quando achava que um som não casava com o que ocorria. Era também capaz de cantar, de sugerir notas e seqüências melódicas para criarem climas. E era capaz também de saber em que velocidades deviam ser executadas. Sentia a nota e a velocidade da cena e era capaz de reconhecer quando ela estava de acordo com a trilha sonora. Essa foi minha forma de dirigir os músicos. Sonoramente.

Como músicos, eles já estavam escutando os atores, e olhavam muito para a cena também. O corpo deles era extremamente envolvido com a cena. Os atores, tanto enquanto personagens como fora deles também conversavam com os músicos, e eventualmente podiam pedir algo ao grupo sonoro, dentro ou fora da cena. Todos

ressoavam ao que se criava no centro. Como se cada um de nós fosse um ressoador<sup>24</sup>; e como tal, ressoasse determinados sons e coisas, de determinada forma. E a cada um cabia escolher para que *ressoador* se voltaria em determinado momento, que ressoador dentro da cena ampliava em ou voz ou som aquele corpo coletivo.

Enfim, estas são as especificidades do trabalho. Que traduzi no título como pulso, pois esta palavra é a um só tempo conseqüência e sinal do que ocorre nesta criação. Tomo como modelos o corpo do ator na sua doação pulsante em alegria; de como podemos também buscar a nossa concentração coletiva num tipo de alegria comum a todos, num estado tão original quanto propiciador à criação; O corpo da baianidade, encarnada em cada um, na sua capacidade de digerir o estranho, o estrangeiro, usá-lo como baliza para um reconhecimento de si próprio e com ele criar em harmonia; na forma como o olhar e a comunicação se dão aqui, intensa, mas obliquamente; de como nossos corpos, sejam os espetaculares ou os cotidianos, sabem e gostam de se invadir, se misturar, se interpenetrar, e estarem juntos em sintonia; de como as articulações corporais, as formas de uso do corpo, os tipos de movimento e a velocidade com que nos movemos e falamos é tributária de nossa cultura popular, de nossos modos de viver e trabalhar, que por sua vez são grandemente impregnados de música e sonoridades por todos os lados; de como o cantar e o fazer soar entre as pessoas parecem ser fórmulas tradicionais nossas de recuperar a saúde e o estado dos quais muitas vezes a nossa vida dura e desigual nos tira. E de como tudo isso é usado, desde muito tempo nesta terra, como estratégia; para viver, para aparecer, para se curar; e é claro que também na máscara baiana isso ocorre, pois ela é o resultado de um contexto cultural e vivencial. E é isso também que tento mostrar aqui, discutindo as vivências e os eventos, coligindo teoria e prática.

O trabalho, no treinamento, exercícios e cenas aparece e é apresentado em colagem, em imagens aparentemente esparsas, na qual a narrativa não se dá a partir de um pensamento direto, mas sim a partir das sensações e imagens brotadas nesse percurso. Colagem de lembranças, corpos, pungências. O trabalho como um todo, seja na criação mais individual ou mais coletiva, transita de um sentido para o outro, da audição para a visão e o tato, por exemplo. Isso mostra como a máscara, por ser fruto de um coletivo, ser

---

<sup>24</sup> Ressoador, ou como dizem Sara Lopes e Grotowisk, vibrador, porque não só o osso vibra: local onde o som ecoa de determinada forma. Ressoadores do peito, da face, dos ossos. Diferentes ressoadores propiciam volumes de ar diversos e ressonâncias diversas a partir da forma que adquirem, como a caixa da face e a língua juntas para emitir vogais, por exemplo.

uma representação das bordas e trocas entre o individual e o coletivo, entre o grotesco e o sublime, de como ela nasce e se alimenta de uma comunidade a partir da sua riqueza e variedade de estímulos sensíveis em vários extratos de suas vidas e332ões, os quais permitem a aparição destes cumes, destas pontas densas de si mesma que são as máscaras de um povo<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Ver: Vinheta no DVD.

## **2. A criação dos personagens**



Menino Formiga contando formigas. 2002, Salvador. Foto: Andréa Viana.

A criação dos personagens; que pontos chamaram a atenção? Que bases corporais os atores tomaram para construir seus personagens? Os personagens vieram todos a partir da observação das ruas, do treinamento, das histórias contadas por todos e das improvisações. Do trabalho inicial de procura de personagens nas ruas, de imitá-los; de diagonais onde um personagem, ainda sem máscara, se apresentava a todos. Também das improvisações que eram montadas, após exercícios de concentração, esquete físico e máscara neutra. Então, quando uma improvisação era especialmente boa, como foi o caso da cena da primeira montagem, de D. Edith e Seu Seu, a história trouxe os personagens que foram depois trabalhados e depois criadas as máscaras. É a partir da criação dos personagens que as cenas tomam sentido, que as improvisações se delineiam; e também as máscaras, como objeto plástico construído.

No caso das Crianças, cada um deles fez Crianças durante um período do treinamento. E a partir desses personagens, brincando juntos, foram feitas as cenas das Crianças. Na primeira montagem, houve mais laboratórios, com os atores brincando,



desenhando<sup>26</sup>. Na segunda, a partir das cenas já existentes, o ator que entrava nesta cena, Mauricio Assunção, trabalhou em regime de improvisação dentro da cena, comigo dirigindo os locais e intervenções possíveis para o personagem dele, até chegar a um equilíbrio com o que já existia. Partindo também da inspiração de Saubara, na qual uma criança nos abordou sobre as caretas, a cena entre a Menina de Saubara e a Lagartixa foi feita pela impressão que Villaça teve ao ser abordada por uma criança em Saubara, esta tomada de júbilo por ter conseguido arrancar um pedaço de uma careta.

Estes personagens foram brotando daquilo que fica automático; os comportamentos, atitudes e idéias que estão tão apreendidas que não se encontram mais no domínio da consciência. Trabalhar com estas coerências corporais, comportamentos tão costumeiros, coesos e harmoniosos, tão invisíveis tainhas num cardume de tainhas, como, sendo tainhas, se pensar e à água em que se nada? Como ver o ar que se respira? Pensando as unidades de gesto; uma forma de olhar, de sacudir os ombros, de dizer sim ou não, de se interessar; desconstruir uma dobrada de joelhos em outra direção que não a que sempre é praticada por muitos; pensando os grandes conjuntos, como a marcha, a forma de reagir a uma gozação, a uma briga; grandes constelações de comportamentos organizados entre si de uma maneira que o autor não tem a menor noção sequer que os está fazendo. Outro dia, conversando sobre isso com os atores Leonardo França e Mauricio Assunção, num dado momento, Mauricio assentiu a uma observação que eu fazia, com um movimento de cabeça acompanhado de uma sacudida no quadril discreta, e de cabeça novamente. Ele estava sentado de pernas cruzadas no chão, com a bacia bem assentada no solo, confortavelmente sentado. E murmurou um “humhum” absolutamente baiano, no tom baiano, acompanhado desses movimentos de cabeça e quadril, discretos. Quando então eu vi e perguntei a ele se ele se dava conta de que aquele assentimento, feito por ele sobre o assunto do corpo baiano, se ele se dava conta de quão baiano aquele movimento todo era. E, de repente, ele começou a rir, e nós três refizemos o gesto dele, e só então pudemos perceber qual era a partitura daquele conjunto de movimentos naquele momento. Grosso modo, esta é a forma.

Como diz Bião, qualquer mudança no tônus, na atenção sobre um gesto realizado cotidianamente já espetaculariza aquele gesto. Já o faz ser algo passível de

---

<sup>26</sup> DVD 2; Faixa das Crianças, Desenho.

reflexão. O espetacularizar, nesta acepção, significa poder deslocar, estranhar, *mais conhecer* desconhecendo algo. **Mudar o estado de perceber e de agir conduz à reflexão e pode conduzir ao comportamento espetacular.**<sup>27</sup> No nosso caso, o agir modificado é muitas vezes uma moldura privilegiada para a criação de um novo filtro perceptivo do mundo. O agir modificado é um olho diferente sobre o mundo. **Todo o trabalho, se o pudéssemos resumir, consiste em criar possibilidades cada vez maiores e mais delicadas de recepção no ator e poder fazer com que esta receptividade dialogue entre os sentidos; fazê-lo conscientizar-se disso e depois trabalhar com exercícios, estímulos e estados que lhe permitam expressar estas coerências que ele vai criando a partir do que recebeu e escolheu para delinear uma história, um personagem, uma cena, uma emoção ou grandes estados, individuais e coletivos**<sup>28</sup>. O que se tem na verdade, é a criação de uma consciência sobre a consciência dita “normal”, um outro “corpo” sobre o corpo normal. Sobre isso, gostaria de citar Damásio, quando ele fala sobre a criação de um *self* temporário e da consciência central, este tipo de estado que nos informa continuamente sobre nossa individualidade e existência.:

“Você sabe que está consciente, sente que está em pleno ato de conhecer porque o relato imagético sutil que agora flui pela corrente dos pensamentos do seu organismo exibe o conhecimento de que seu *proto-self* foi alterado por um objeto que acaba de ser realçado na mente. Você sabe que existe porque a narrativa o mostra como protagonista no ato de conhecer. Você se eleva acima do nível do mar, do nível do conhecimento, de modo transitório, mas incessante, como um *self* central sentido, renovado infinitamente, graças a algo que venha de fora do cérebro e chegue a seu mecanismo sensorial, ou a qualquer coisa que venha dos depósitos de memória do cérebro na direção da evocação sensorial, motora ou autonômica. “ DAMASIO, 2000<sup>a</sup>, pg. 222.

Ou seja: é na interação corporal e poética com os estímulos, no exercício de percepção e recepção, que a consciência se forma, se mantém e se significa. Sendo assim, um personagem podendo ser considerado como uma criação dotada de formas de recortar a realidade, ver, agir e sentir, é assim que o ator pode construir esta “consciência”, mais consciente e deliberadamente que o homem comum que, ao meu ver, também está sempre fazendo isso, no que é chamado de identidades ou mesmo de identificações. E pelo fato da

---

<sup>27</sup> DVD 2, Montagem II. No cd da trilha sonora, faixa 3, final.

<sup>28</sup> Por exemplo, o estado coletivo de parar para ver uma montanha. Criar este estado na cena e para o público. Penso que este tipo de sensação não é muito pensada como importante na nossa cultura, mas ocorre com mais frequência do que pensamos. Estados de alegria conjunta. São coisas que os teatros de outros lugares fazem dentro das suas tradições. Por exemplo, há uma história na China ou no Japão, não lembro agora, que é sobre um homem que fazia as árvores florirem. Eis aí um tipo de história boa pra pensar.

consciência não ser justamente uma coisa una e contínua, ela se assemelharia, segundo este autor, mais a um pontilhado que cria um quadro, organizado e percebido como um todo pelo trabalho do nosso cérebro que, ao perceber algo tende a organizar este algo sempre em totalidades com sentido.<sup>29</sup>

Vejamos o que o autor diz sobre a consciência central, aquela que nos sustenta pensando-nos como indivíduos: “Concebo a consciência central como criada em pulsos, cada pulso sendo individualmente desencadeado pelos objetos com que interagimos e evocamos.” DAMÁSIO, 2000 A, 228). Estes pulsos aos quais ele se refere são os estímulos, externos e internos, que mantêm e estruturam o nosso eu. Que vão desde as taxas de glicose, respiração, sensações de saciedade, até os estímulos externos percebidos, e às lembranças mais ou menos importantes, evocadas em dados momentos. Esta possibilidade de pensar a consciência como sendo uma música formada de várias notas ou um tecido de vários pontos, nos permite também perceber, por exemplo, como o ritmo impresso por uma respiração, uma voz ou um movimento pode ser articulado na criação de um personagem. Porque o fator “tempo” neste caso se articula dentro do corpo do indivíduo, transformando-se em ritmos corporificados em correlação com os ritmos já existentes na vida diária do sujeito. Virando pulsos que, a depender da textura metafórica do representado<sup>30</sup>, se apresentam de tal ou tal maneira, definem durações desde os mais ínfimos gestos até uma cena inteira.

**É certo que os corpos dos personagens baianos vieram primeiro do que as máscaras**, plasticamente falando. Estas foram criadas, na sua base principal, a partir do trabalho e do olhar de Riomar Lopes que, por sua vez, inspirada nos livros de *Commedia dell'arte* e nas máscaras generosamente emprestados por Bião, criou algumas das primeiras máscaras<sup>31</sup>, influenciada pelas máscaras entrevistas da *Commedia* e pelo desempenho dos nossos atores. No entanto, uma máscara, criada inicialmente para um personagem, acabou não servindo para este e ficou guardada, pois ela poderia servir, apesar de não sabermos exatamente quem ela era. Foi o caso do personagem do Narrador.

---

<sup>29</sup> A este respeito, não seria demais ler Rudolf Arnheim, sobre a forma como a percepção se estrutura. Vide Bibliografia.

<sup>30</sup> Por exemplo, uma representação de Vento. Quanto tempo é preciso para que este personagem chegue e se estabeleça como ser? Não apenas em termos de ilusão crível para uma platéia, mas em termos do tempo necessário ao corpo do ator para «instalá-lo» no momento em si mesmo. Qual a densidade deste personagem e como ela se traduz em pulsação e tempo?

<sup>31</sup> Tendo inclusive criado máscaras para a Escola Sitorne de Teatro, para a peça com máscaras que foi encenada por atores dessa escola.

O personagem do Narrador surgiu na segunda montagem, mas o desejo de ter um narrador já vinha desde o começo da pesquisa. Sempre falamos dos narradores, contadores de história e cantadores, especialmente este último, que para nós seria o narrador ideal. Sentia falta de uma ligação entre as cenas, de uma costura. E essa falta foi pontuada especificamente na primeira montagem<sup>32</sup>. Na segunda oficina, Leonardo França se destacou pela sua vontade de trabalhar, disciplina e disponibilidade corporais. Destacou-se também pela capacidade de criar músicas, sons e harmonias nos exercícios sonoros. Ao ser convidado para fazer parte do grupo, ele começou a criar músicas para as entradas de cenas da peça. Logo estava trabalhando um personagem que inicialmente não tinha máscara, mas que narrava, comentava musicalmente o que ocorria ou ocorreria. Durante os ensaios, mais uma vez se constatou um momento em que o trabalho poderia avançar se houvesse uma máscara. Riomar, analisando a atuação de Leonardo, considerou que deveríamos tentar usar a máscara que tinha sido feita para a Sereia de Iara Castro, e tendo experimentado, ficamos satisfeitos com o resultado. Esta máscara, criada inicialmente para uma Sereia mulher, tem características humanas, mas reptílicas. Há uma ambigüidade de gênero nela, que permite ao ator explorá-la como se o personagem não fosse tão pacífico assim<sup>33</sup>. E de fato, o personagem parece esconder algo ao cantar. Tem um brincar que sugere um segredo, uma ironia. Esta máscara canta. A sua voz ficou ligeiramente distorcida em relação à voz do ator. Este personagem também participa da orquestra lateral da peça. Ele sendo o único que transita entre o palco dos atores e dos músicos. Pois, mesmo quando as atrizes Villaça e Ana Sofia Heidmer iam cantar, a roupa era diferente e não usavam máscaras. Uma das razões é que a voz de uma máscara é muito diferente da voz do ator. Tentamos inserir canções cantadas pelas máscaras, mas ficaram muito fracas, desafinavam e não conseguiam ter um estilo ou um sentido próprio. Haveria que ter mais tempo de trabalho e competência para todas as máscaras cantarem audível e plausivelmente. Optamos então por manter o conjunto assim. De fato, o Narrador trafega entre os mundos. Ele é quem ultrapassa o palco, ficando do outro lado, como testemunha, da cena da Sereia e da Onça Sussuarana. Nessa cena ele funciona como uma moldura de tempo, pois canta na vinda da cena com letra e na volta apenas entoa a música. Nessa cena,

---

<sup>32</sup> Véra Motta, uma das doutorandas do Programa, sugeriu este personagem para “ligar” as cenas, após ter visto a primeira montagem.

<sup>33</sup> Ver, no DVD 2, de Processos: item de confecção de máscaras I e II; Faixa Narrador I, II e III.

ele não olha a platéia. Passa como se fosse uma moldura desenhando o espaço. Acompanhado do coro de vozes na lateral direita da cena.

A peça tem um início bordado em três camadas. Primeiro entra o músico com seu violão. Acomoda-se, e começa a tocar. Depois, entra o Narrador cantando a primeira canção da peça. E depois entram os Velhos. Constrói-se assim, camada por camada, numa sinalização sucessiva, qual estrutura de personagem e de recurso cênico se usará. A música, a narração com a canção, as personagens e suas histórias. Estes traços serão encontrados pontuando todo o percurso, e ligando, através da articulação que produzem por semelhança<sup>34</sup>, a linha que delinea o espetáculo. Entre e durante cada cena há sempre música. O Narrador, quando não canta no palco, canta e toca instrumentos no lado musical. Há o intercâmbio constante dessas três dimensões no decorrer de todo o espetáculo. Com o passar das histórias, vai-se percebendo que o personagem do Narrador, tão humano, é também um personagem diferente dos humanos como Seu Gervásio, D. Edith e os outros. Ele desenha a história. Ele ocupa um lugar intermédio entre os atores, os músicos e o público, a quem ele se dirige completamente, mesmo quando não o olha. Pois é para esse que ele conta suas histórias e canta suas canções. O Narrador é a prova dentro do palco que o público existe e está ali. Ele não é o representante do público. Ele está ali para servi-lo e provoca-lo. Ele abre e indica portas. Como Ulisses, que amarrado ao mastro, pode ouvir o canto das Sereias e voltar para contar. Ele é o lugar por onde passam as dimensões da peça. O Narrador é a máscara de um lugar de passagens. E logo, de estados. Do antigo, imemorial, para o agora. Do vivido num mundo de fantasias e no mundo real. Fala as línguas dos três reinos; o da música, o das máscaras e o dos homens. Dos homens do passado e do presente. E o seu corpo e estado também muda ligeiramente a depender do que faz e de onde está a cada momento.

O Vento surgiu do estímulo de um pandeiro, usado como parte do corpo do ator Tonny Ferreira<sup>35</sup> em improvisos. O pandeiro era uma parte do corpo móvel que se deslocava na extensão do corpo normal do ator, criando direções de movimento e força, bem como ritmos. Tonny percorria o corpo passando o pandeiro por todo ele, tirando som dele de várias formas e trocando de mão. Depois de um certo tempo de experimentação, o

---

<sup>34</sup> Semelhança que pode ser de várias ordens. De cores, sons, gestos, personagens, ritmos...

<sup>35</sup> Tonny foi o ator que criou o corpo dessa máscara. A partir da máscara já existente de Ralffices e do pandeiro. Em abril, tivemos um outro ator iniciante, Léo França, que tem utilizado esta máscara. Para escutar, ver também no CD da trilha sonora, faixa 7.

ator ganhou uma proficiência tal com o instrumento, que ao vê-lo em ação, o pandeiro parecia passear independente pelo corpo. Isso definia a linha de movimentação de todo o corpo do ator, já que havia sempre a necessidade de não deixar o pandeiro cair, e de que este fosse parte do corpo. A sua linha de comunicação com o público, com o próprio criar dos movimentos do personagem e com Seu Gervásio - o outro personagem com o qual contracenou - era delineada pelo movimento/som do pandeiro. Nada disso foi combinado antes, sendo construído no trabalho de improvisação corporal. Um personagem que constrói, tanto o seu ritmo quanto o seu gestual a partir das linhas que desenha com um pandeiro e seu som em ação no próprio corpo. Linhas de força, podemos dizer. Se pensarmos no Butô, há um exercício em que o ator imagina uma formiga subindo do seu pé à cabeça. É preciso representar este percurso com precisão. E há outro exercício em que se imitam as faces propostas a partir do pintor Francis Bacon, as linhas de força dessa obra. Ambas sugerem que as linhas de força construídas metafórica e corporalmente podem organizar um corpo para uma máscara e dar-lhe sentido.<sup>36</sup>

Assim como foi esse pandeiro, a Feiticeira usava um chocalho. De forma mais convencional, mas usava. O gesto de chacoalhar, a forma de percorrer o espaço, tudo isso é instrumento e passagem para a construção das linhas de força e ação de um personagem. Outro pode usar um chapéu, ou mesmo uma máscara, que é um condicionante muito poderoso. Daí se depreender que **qualquer nível de condicionante corporal que faça sentido dentro da busca do ator pode definir**, (junto com as demandas de olhar o público e usar a cabeça para isso) **o jogo corporal e as intenções cênicas**. Na máscara do Vento os determinantes foram o ritmo e a possibilidade de criar imaginariamente um corpo diferente e intercomunicável. Tudo isso a partir da conjunção entre a visualização de uma máscara em E.V.A. (um tipo de espuma sintética) e de exercícios com instrumentos, ritmos e sons. Ambas as máscaras, não chegamos a saber se tinham voz, humana ou não. Não por não desejarmos, mas porque as vozes não apareceram nas improvisações. Pela forma como foram se ditando, tanto da parte dos atores quanto da minha - porque esta criação é um conjunto de mais de uma pessoa - elas eram muito coreográficas, dançadas. Com muita música, som. Quase como se uma primeira voz fosse a da trilha sonora criada para elas. No caso da Feiticeira, ela tinha um plano de deslocamento espacial que vinha do trabalho de Riomar, que depois Ana Sofia aprendeu, acrescentou e executava muito bem. A “máscara”

---

<sup>36</sup> Oficina de Butô realizada nos dias 4, 5,6 e 7, com o mestre de Butô Iokio Watari, discípulo de Hijikata. Promoção conjunta PPGAC/Escola de Dança.Carga horária de 12h.

consistia num pano amarrado em toda a cabeça. Neste sentido, falar com a boca não seria a princípio algo possível, não dentro de uma tradição de máscaras inteiras e meias máscaras. O vento também tem o rosto todo coberto. Mas ambos sonorizavam-se com instrumentos. Então, a “fala” desses personagens me parece ser assinalada pelo uso de outros “membros”, outra lógica que não a da boca. Como o diabo também, apesar de falar, não me parece que vá falar apenas pela boca. Penso que estes personagens podem “falar” de diversas formas, inclusive pela boca de outras pessoas. Como a Sereia, por exemplo. Cujos cantos eram cantados por Mateus, Ana Sofia e Iara Villaça. Ela fazia o gesto de cantar. Mas quem cantava era eles. Ou seja, a voz, quando ela existir, pode vir a partir de um outro lugar; pode ser *vária* (como voz de homens e mulheres, por exemplo, na Sereia), pode ser feita em termos de sons de instrumentos ou de percussão no próprio corpo; pode vir a ser - num futuro mais ou menos próximo - a partir da criação e execução de instrumentos específicos criados a partir do que o trabalho com aquele personagem traga.

Esse caminho de busca vocal continua em processo<sup>37</sup>. Mas as direções apontadas por estas máscaras são as seguintes: corais de vozes, e dentro desses corais cânones para sugerir defasagem ou eco, por exemplo<sup>38</sup>; corais de vozes combinadas com instrumentos, estejam estes no corpo e gesto dos atores ou fora deles; articulações de gestos e sonoridades e linguagens criadas, com vozes muito diversas; articulações com sons evocativos de bichos, árvores, ou máquinas; diálogos entre seres de diferentes procedências ou mundos.

No trabalho de Mário Gonzalez, ao montar uma peça para os atores de terceiro ano do Conservatoire de Paris, pude assisti-los, por orientação de Mário, decorando textos clássicos ou reconhecidos da dramaturgia francesa ou traduzida, para depois adaptar este corpo já com o texto mais ou menos memorizado, à máscara que tinha sido escolhida por ele e pelo ator como passível de uso. Percebo a utilidade desse procedimento no universo francês, no qual a demanda do teatro de textos é real e determina a sobrevivência no meio artístico. Mas no nosso caso, o que estamos buscando é diferente, pois tentamos criar um

---

<sup>37</sup> Trabalhei de agosto a novembro de 2004 com os meus atores disponíveis; Iara Villaça e Iara Castro, Fernanda Beling, Leonardo França, Mauricio Assunção, Mateus Dantas, Tonny Ferreira, Edney Advíncula. E este trabalho centrou-se numa pesquisa sonora de voz, criação coletiva de trilhas sonoras e uso e criação de instrumentos para a cena. No dia 02/09/04, Iara Villaça, pela primeira vez, trouxe uma improvisação de voz e gestos combinados para a Sereia primeira, a personagem que ela tinha abandonado a partir do final da primeira montagem. Mas esta pesquisa já não é mais para o doutorado. É a continuação dele.

<sup>38</sup> Um cânone é uma figura musical que significa que a uma frase musical com ou sem letra se superpõe uma outra frase igual, que “corre” ao mesmo tempo, criando um efeito de defasagem, deslizamento na escuta.



conjunto de máscaras que instaurem uma vontade e uma prática. Acredito, que em algum outro momento, tal procedimento de ter um texto e uma máscara possa ser perfeitamente coadunado. Mas no caso atual, a minha experiência, bem como os conselhos que recebi<sup>39</sup>, é a de não tentar imediatamente dar uma “voz” a estes seres. Porque as *vozes* sobre as quais o corpo deles foi criado é o berço polifônico das festas, dos nossos ambientes, familiares e sociais, os sons da música popular e do falar. E isso é sinalizado pelos traços eleitos pelos atores quando as construíram. A construção vocal e corporal dessas máscaras é mais lenta, mais profunda e, apesar de ter sido tratada cenicamente na segunda montagem, aponta para muito mais reflexão.

No caso da criação do nosso conjunto teatral, o texto foi sendo construído a partir de coerências corporais e narrativas trazidas pelos improvisos. O mapa dos estados era dado pela estrutura de “personalidade” de cada um dos personagens e da sua forma de estarem juntos. As formas como o sujeito age e pensa vieram antes. Dos enredos que eram criados na confluência tríplice ator/ direção/ público. Ou seja; histórias que eram criadas a partir dos estados físicos, dos movimentos que podiam sugerir os passos seguintes. Histórias ou dramaturgias que não se sabiam até o momento em que ocorriam. Não se trata de uma novidade. Toda a cena nascida de improviso é assim. Mas aqui aconteciam algumas coisas particulares. Por exemplo; a cena de D. Edith e Seu Seu, da primeira montagem, foi sugerida inicialmente por uma improvisação. No entanto, ao chegarem as máscaras feitas para os personagens, as direções tomadas por eles dentro das cenas mudaram. Detalhes tornavam-se importantes. Um guarda-chuva que D. Edith pusesse na frente de Seu Seu fazia com que ele olhasse ou tentasse olhar de maneira diversa por detrás do objeto. Uma mão no ombro dela, buscando um carinho no meio de uma briga, por dever ser mais alongada e expressiva, e dever ser feita olhando para o público carregava uma força física e uma periodicidade temporal diversas da própria cena feita sem máscara. E isso criava achados deslumbrantes. O fato do ator ter que ir até um limite físico maior, e o fato do tempo da máscara afastá-lo do seu tempo cotidiano parecia funcionar como uma lente de aumento sobre as possíveis poéticas e dramaturgia dessas máscaras, ocultas nos gestos e histórias. E funcionava também, a partir desse tempo respirado, mas não intelectualizado como pontos de geração de criação. Nos quais o próprio corpo criava,

---

<sup>39</sup> Conselhos da professora e atriz Sara Lopes, quando conversamos sobre as instalações de voz nos personagens e atores dessa pesquisa.

sem maiores intervenções racionais. Para compreender isso melhor, podemos pensar num exercício que fizemos muito, de “escutar o corpo”. Que consiste em, deitado, mover-se o mais lentamente possível para levantar, por exemplo, ao som de uma música ou sem som algum. Deixando, a partir desse ritmo lento, que o próprio corpo tome as rédeas dos caminhos que fará para levantar. Este exercício é surpreendente, pois ele nos mostra como o corpo pode ter razões e caminhos diversos do que nosso raciocínio se acostumou a percorrer para realizar algo simples como levantar, por exemplo. Esse exercício, numa outra escala, demonstra como a lentificação de determinadas seqüências pode trazer um distanciamento entre o pensamento racional e o corporal. O que ocorre na máscara, onde a “música” são os olhares do público e as estimulações vindas do corpo.

Na Lagartixa, como em todos os outros personagens, o corpo também veio antes, mas a partir de estímulos corriqueiros; ela surgiu com o fito de assustar a menina de Saubara, personagem que Iara Vilaça trouxe e aprimorou, criando-se, a partir dessa célula, a cena das Crianças. No processo de criá-la, a Criança que o ator Edney Advíncula representa faz, ainda na cena das Crianças, a simulação da Lagartixa; uma criança que imita uma Lagartixa. Na Criança há o sinal, o preâmbulo do animal que a assusta. E há uma homenagem a uma outra criança, um menino. Fechava-se assim um ciclo ao qual nós tínhamos assistido em Saubara: um Menino, simulando ser uma careta, a partir da manipulação de uma folha de bananeira achada na rua, imitava um ser sinistro. Após ter se apavorado com a passagem da Careta, ele mesmo pegou o pedaço da folha que caiu e mudou totalmente a expressão do rosto e do corpo, tornando-se naquela careta que tanto tinha temido. Ficamos impressionados com a maneira como o objeto *folha*, ao ser empunhado pelo Menino - que não tinha mais de cinco anos - evocava em seu corpo toda a estrutura da careta que o tinha assustado e fascinado antes. Um simples objeto, transformado instantaneamente num ícone, numa condensação simbólica fortíssima, capaz de servir para evocar uma constelação complexa de características de corpo, estado.



Edney Advíncula, fazendo a Lagartixa. Salvador, 2002, Versão I. (Foto: Andréa Viana)

Como já disse antes, a máscara parece ser a irrupção condensada das manifestações no bojo das quais ela transita. Então essas máscaras, da Lagartixa e do Menino<sup>40</sup>, complementares na intenção e invertidas no desejo, foram também compostas de evocações da viagem a Saubara e de exercícios feitos entre os personagens. Improvisos que fazíamos, sem saber ainda quais personagens viriam a ser criados. A partir de exercícios corporais visando o uso não convencional do corpo e da lembrança de histórias e viagens feitas, víamos como se relacionavam, o que faziam, o que evocavam, aquilo que impressionava o desejo do ator. E de como este desejo buscava uma corporificação, a partir de imagens que poderiam ser consideradas ícones, pontos de amarração da criação cênica. E de como este tecido, construindo-se aos poucos, num dado momento já podia ir, ele mesmo, construindo outras possibilidades de viver para aquele personagem.

---

<sup>40</sup> Um recorte do processo dessa máscara pode ser apreciado no DVD n. 2, faixa: Confeção de Máscaras I, Início.



D. Jujú e o Diabo. D. Jujú “laça” o Diabo para levar pra casa. 2002, Salvador. Foto: Andréa Viana.

Na máscara que criamos, denominada “Diabo”, mas que podemos considerar dentro da categoria de demônio<sup>41</sup>, a primeira estimulação veio de mim. Que já o pesquisava desde o começo do doutorado, através de pesquisas em livros, com Bião, e em visitas às cidades que trabalhavam com máscaras que poderiam ser chamadas de caretas, monstros ou demônios, como é o caso de Mucugê. Porque é aparição recorrente nas histórias e tradições orais, inspirando, direta ou indiretamente, a imensa maioria das manifestações de máscara populares. Foi a primeira máscara que pensei fazer e transita livremente entre famílias diversas e tradições diversas de máscara. O que me inspirou a pensar as máscaras que nomeiei de “demônios”, muitas vezes não é nomeado como tal; em várias manifestações populares baianas são conhecidos como “diabos”, “caretas” e monstros.

As máscaras de demônio podem vir a compor, junto com outros personagens mascarados, um universo ou “família” de máscaras de origem baiana (com inspiração oriunda da Commedia Dell’arte) foi das primeiras a serem escolhidas para estudo por várias razões; a primeira delas é a de uma grande variedade delas ser encontrada em várias

---

<sup>41</sup> Sim, porque o diabo é uma nomeação diretamente vinculada à tradição católica. No entanto, sob a denominação de demônio, podemos ter um universo de evocações muito mais abrangente, que inclui inclusive os “diabos”. Na criação, a máscara teve esta nomeação. Na tese, prefiro me referir à categoria de demônio, que engloba a de diabo.

manifestações baianas. Aparecem em Garcia D'Ávilla (Praia do Forte), Cairú, Acupe e Saubara, e em Mucugê, na Chapada Diamantina, de maneira mais explícita, com encenações e máscaras criadas para aquelas. Uma segunda razão importante é a existência de uma tradição de máscaras de demônio ou associados em vários teatros no Ocidente e no Oriente. Vamos ver referências às máscaras de demônios na *Commedia Dell'Arte*, *Nô* e *Kabuki*, entre outros. Uma terceira razão, não menor que as outras e que deriva das anteriores e das próprias características do personagem é o fato da máscara de demônio **poder dialogar dentro** de cenas diversas, com histórias de várias matrizes<sup>42</sup>, que vão desde a tradição do cordel à *Commedia Dell'Arte*, passando pelos autos religiosos referidos em variadas bibliografias. No contexto do Nordeste brasileiro, a quantidade de textos, especialmente de cordel, que utiliza o demônio como personagem, não raras vezes, principal, bem como sua presença e ligação ao sistema de valores e crenças populares, muitas vezes misturadas em suas matrizes ibérico-cristãs e africanas, é notável. No cordel, o diabo é personagem muitas vezes "humanizado", e troca de identidade e de poderes em cena, contracenando com os personagens humanos. Esta sendo uma característica de fronteira e facilitadora do uso dessa máscara.<sup>43</sup>

Em 2002, ao mostrar ao grupo fotos e gravuras de máscaras da *Commedia*, do Teatro *Nô* e da Bahia, falei das correlações do demônio e das máscaras. Então, quando a máscara criada pela pedagoga e artista Antonia Lucia, de inspiração, segundo a mesma, balinesa, apareceu no treinamento, havia já um campo fértil de intenções. A atriz Iara Castro impressionou-se pela máscara e começou a trabalhá-la corporalmente. Esta máscara<sup>44</sup>, apesar de ter tido uma iniciação muito impressionante<sup>45</sup>, não conseguiu avançar muito em 2003. Acredito que por minha causa, principalmente. Hoje já me sinto em condições de retomar este trabalho, em especial após o curso de Sara Lopes e da estadia na França<sup>46</sup>. Penso que as questões dela eram relacionadas à minha dificuldade com o trabalho de som e voz na máscara específica de um demônio. Nesta segunda oficina que

---

<sup>42</sup> Aqui nos referimos às matrizes nordestinas, como os cordéis, bem como às festividades carnavalescas e de origem religiosa também, onde ele aparece. Mais aprofundamento sobre o tema *Matrizes*, ver: Bião, 2000.

<sup>43</sup> No cordel "o diabo na Festa do Forró", apresentado pelos atores no teatro SESI, na temporada de 13 a 21 de agosto, os diabos, nos dois cordéis em que aparecem, fazem exatamente isso.

<sup>44</sup> No dvd das filmagens, há um momento em que estamos tentando confeccionar a primeira das máscaras para o Diabo de Iara.

<sup>45</sup> Quando Iara Castro colocou-a de costas e virou, de supetão, encarando a todos com uma posição de guerra, estável, sem nada dizer - pois a máscara inicial era inteira - foi absolutamente impressionante.

<sup>46</sup> Sara Lopes é professora doutora da UNICAMP e deu curso de extensão de voz para atores para atores e para os alunos do PPGAC no mês de março de 2003.

fiz em abril de 2003, já me apareceram mais dois diabos, ambos falantes e saltitantes, o que me deu muita alegria.

Muitas vezes, os bloqueios da direção empatam o trabalho do ator. Vendo estes novos atores fazendo a máscara de demônio, novas idéias surgiram e ofereceram vias de ação cênica e sonora instigantes. Depois de ter usado muitas vezes a máscara inteira, na verdade pouco adaptada ao rosto da atriz, além de ser envernizada, o que produzia alguns efeitos indesejáveis na luz, a atriz Castro resolveu criar uma máscara para ela, com a ajuda de Riomar. A partir da observação cuidadosa da máscara original, surgiu então uma outra, adaptada para o formato de meia máscara. Enfatizou-se o lábio superior, que também era enfatizado na primeira máscara. Com isso, criou-se uma máscara mais adequada, que permitiu a fala dentro da peça, ainda que este diabo não falasse o português. As adaptações entre a máscara original e a feita depois foram feitas pela atriz. De fato, foi Iara Castro que criou a sua máscara, a partir da máscara de Antonia Lúcia, e depois eu e Riomar a pintamos.

A máscara e o pensamento sobre a figura e a máscara de demônio geraram reflexões interessantes, que por sua vez me obrigaram a pensar no corpo grotesco e coletivizado de forma inequívoca, devido às características que o personagem apresenta nas mais variadas dramaturgias e narrativas. As descrições de histórias e lendas do bestiário popular relativas ao demônio estão repletas de situações em que, parecendo um ser normal, o demônio de repente troca e faz surgir traços ou características, físicas ou de caráter, de cunho sobrenatural. Como por exemplo, estar bebendo num bar e de repente sumir; deixar entrever um rabo ou um casco entre a roupa; trocar a aparência natural por uma aparência animal em algum momento. A figura ou a conseqüente máscara de demônio é um símbolo poético e um condensado de praticamente todas as operações de pensamento corporal pelas quais uma máscara qualquer pode querer passar. Ou seja, o demônio é um corpo que some; que, dentro de si mesmo, muda de um personagem para outro; que pode virar *muitos*, ou entrar e sair de outros personagens. Cujos estados psicofísicos mudam também, em termos do ‘caráter’ do personagem. E que pode ser humano, animal, vegetal ou misturado.

O “demônio”, tanto enquanto inspiração quanto enquanto máscara permite pesquisar as possibilidades de “contaminação produtiva” entre essas representações e a

criação de máscaras para o treinamento de atores baianos. Pretendo aqui enfatizar as vias de passagem corporal entre o cotidiano e o extraordinário e entre o "normal" e o grotesco como operações de limites, que ocorrem, em última instância, no corpo dos atores e mascarados, a partir de estímulos diversos, relacionados ao tema dos demônios e a toda a sua "poética" de ação.

Retornando à cena teatral e à cena popular, vejamos o que estes caminhos têm a ver um com o outro. Manifestações populares de diversas localidades baianas são ocasiões nas quais o povo mascarado em cortejo pelas ruas cria cenas e demônios (o cão, o capeta, diabos)<sup>47</sup> com participação da população local. A relação destas figuras com o grotesco e suas bordas com o fantástico e o cotidiano, bem como as bordas entre o teatro e a rua, é um dos aspectos a serem pensados aqui<sup>48</sup>.

A idéia é de que os demônios se constituem em “corpos de encruzilhadas” ou seja, “lugares” em que o fantástico e cotidiano estão vivos e imbricando-se, numa forma de representação especial. É na encruzilhada que os caminhos se multiplicam, mudam ou se decidem. A encruzilhada, mais do que um lugar, é um modo de operar. Mas por que é um modo de operar? Em que consistem essas operações e para que interessam ao ator?

Os corpos dos demônios - ou o que podemos imaginar deles - são dissolutos, dissolventes, dissolvidos e resolutos. São também coletivos e contaminantes. As máscaras, por sua vez, operam ao ocultar, ao desvelar ou ao chamar/desviar a atenção do espectador para algo. Criam-se assim continentes corporais semoventes e ilusórios; imagens que necessitam de nossa cumplicidade perceptiva. No nível corporal, geram, ao eliciar grupamentos musculares, verdadeiras "histórias" senso-motoras inconscientes, que funcionam tanto a nível interno como a nível aparente no corpo. Histórias essas que podem e são re-configuradas para criar coerências corporais que funcionam como sementes de personagens, nascidos da imbricação da imagem com o músculo.

---

<sup>47</sup> O município de Mucugê, na Chapada Diamantina, tem no Carnaval o seu bloco, denominado "Os cão", fundado pelo Sr. Aloísio Paraguassu, vivo, músico e morador da cidade.

<sup>48</sup> As filmagens de depoimentos de criadores de máscaras e seus portadores nas localidades de Cairu e de Mucugê são uma forma de ilustrar como se vêem e se representam nesta prática os performers; imagens de Acupe e de Cairu, quando os caretas saem às ruas, depois de terem "ido para os matos" durante a noite, para de lá saírem vestidos em grupos diversos; e também imagens de atores utilizando máscaras e fazendo o papel de "demônios", com e sem máscara, atuando dentro da estrutura de cordel, no personagem do "diabo", oriundo do imaginário cristão nordestino, a partir da montagem didática "Isto é bom", dirigida pelo professor Armindo Bião em agosto de 2001, e da qual a autora participou como assistente de direção.

**A máscara é também uma coerência corporal estética; é uma poética corporal cujo signo atende pelo nome do personagem.** No caso das máscaras de demônio, por esta característica de encruzilhada, esta máscara é sede de *muitas coerências*. Diferente das máscaras de Vento, Lagartixa, Feiticeira ou do Boi, esta máscara é uma “*Legião*”. O corpo presumido de um ator que vá se empenhar em trabalhar este signo será formado justamente por coerências corporais estéticas múltiplas *em movimento e em correlação interna e externa*. Porque se um demônio tem como uma de suas características justamente a hibridização, entre o humano e o animal, por exemplo, estes corpos não apenas estão presentes simultaneamente, mas *é desse diálogo no corpo que surge uma das especialidades* do que podemos ver do personagem. Esses movimentos têm seu traço, seu estilo. E este estilo parece se fundar na busca e trocas no nível das bordas e limites. Como na cena de D. Juju e o Diabo, na qual o diabo, ao cair e levantar a perna um pouco mais do que seria normal para ajoelhar, estoura o limite de significação do gesto de ajoelhar; e pela forma súbita com que levanta a canela para trás, instaura, na percepção do público, a sugestão de uma cauda, não mais uma perna ou um ajoelhamento<sup>49</sup>. Neste momento o que ele (ela, a atriz) realiza é justamente uma passagem entre bordas. Que utiliza o gesto e a pressuposição de modos de uso do corpo para fazer com que o público transfira a noção de um ajoelhamento para a de uma criação de um outro membro sobrenatural dentro do corpo. Bordas e limites, bem entendido, seja de trocas corporais, de signos, de vestes, de cena e de situação. O ator e o diretor têm que ser capazes de lidar com todas as variáveis - espaciais, cromáticas, de gesto, de hábitos corporais - de forma a que um estímulo possa ser transformado e compreendido como outro. Como por exemplo na entrada do diabo, quando ele entra de costas e está quase invisível (roupa e fundo do palco pretos). Para aceitar que ele estava invisível é preciso que o público perceba-o como um demônio. Mas isso só vai ocorrer depois, quando ele se virar. Quando então a percepção da face fará com que o sujeito integre a dificuldade de ver o personagem tida antes como uma característica de invisibilidade. Esta cena é uma das poucas em que a fama precede o personagem<sup>50</sup>. E com isso essa cena é regida por um princípio de teatro que ocorre quando você já conhece o texto, por exemplo, ou o personagem. Porque este personagem já é um “super-texto” dentro do imaginário local. Então, toda a cena passa a ser balizada por este conhecimento, que todos têm e é prévio. A pergunta do público é; como é que cada um deles vai sair

---

<sup>49</sup> DVD 1, Versões 1 e 2.

<sup>50</sup> Caso de peças e personagens clássicos, cujo enredo e desfecho é já conhecido.



dessa? E a minha é: De que forma o diabo pode ficar convincente para tornar a cena instigante? Como no Nô, mal comparando, no qual todos já conhecem a história e vão ver como é que ela é interpretada, contada. Nesta cena ocorre o mesmo. O registro dela é diferente da do Vento ou da Sereia, por exemplo. Onde não há um registro anterior de comparação.

O recurso de refletir e espetacularizar através dessas mudanças corporais é como a cauda escondida do capeta; os seus pés, que ele tenta esconder, mas mostra eventualmente. Assim, a presença imagética dessas partes estranhas faz o ator trabalhar o corpo de forma específica. Comparando o Diabo com o Vento, vemos que no diabo seus elementos de instrumentalização corporal foram criados imaginariamente. Na única cena em que aparece, ele entra de costas. No escuro. E aparece de repente, dando um pulo, diante da platéia, vestido com uma roupa preta e uma camisa vermelha, que só é vista quando ele fica de frente. Neste caso, brincamos com o costume popular de associá-lo às trevas e às aparições e desaparecimentos súbitas. Esta sendo uma operação espacial e uma metáfora da linguagem, que funciona tanto ao ser contada quanto ao ser escrita. E que pode ser traduzida para a cena, como foi, desse jeito. Esta pressuposição é utilizada como instrumento prévio na cena para criar uma sensação que só se completa depois, com a visualização da máscara. Na verdade, todos vêem o Diabo entrar, de costas; e todos sabem que D. Juju não viu. Todos vêem mais ou menos, pois ele está de costas e de preto, e o fundo do palco é preto. Depois, quando ele se vira, é como se esta visão tão fulgurante dele pudesse tornar ainda mais “escura” a sua entrada. Temos aí um exemplo de como se pode operar conjuntamente metáforas, memórias e histórias de domínio público juntamente com figurino, cores e máscaras, para criar o inexistente em cena.

As ações de um demônio são normalmente densas, já que é uma figura que trafega entre o sobrenatural e o normal, buscando geralmente coisas e tendo motivações que implicam em grandes emoções e riscos. E que por isso envolve estados intensos e mudanças rápidas de lugar, posição ou movimento. Em Mário Souto Maior há uma descrição interessante do que pode o dito cujo fazer, na qual ele ganha todas as mulheres; dança e bebe como ninguém; disfarça-se, toca viola e canta desafio. Quando, de

madrugada, descobrem ele, dá "*um papoco*", fura a junção entre o cotidiano e o extraordinário e desaparece.<sup>51</sup>

Tanto fisicamente quanto em termos de estados "emocionais" a serem apresentados/ trabalhados, o personagem é forte e pode estar sempre a decidir entre dois ou três caminhos, buscando escolhas. Ou mesmo fazendo com que várias "escolhas" pareçam ocorrer ao mesmo tempo, colorindo o gesto e a visão de quem o vê. Sim, porque um demônio pode dançar forró com uma moça ao mesmo tempo em que olha o lado por onde vai entrar o anjo que o perseguiria; com isso, cria simultaneidade de expectativas de ação na sua platéia; articula uma ação com outra que pode vir ou não. Se não vier, de qualquer forma a sugestão não concluída permanece como material que é cotejado mentalmente no jogo perceptivo criado na cabeça de quem assiste. Para quem assiste, ele está fazendo as duas coisas.

Esse tipo de personagem, muitas vezes, ao buscar as bordas entre o cotidiano e o extraordinário busca as bordas entre os gestos controlados e os descontrolados; sendo este recurso muito interessante, e tendo sido usado na cena referida acima. Pode-se argumentar que outros personagens o fazem. Mas a sistemática do demônio, de trocar de corpo e de criatura induz a este tipo de efeito físico. Fora que os casos de possessão, tanto os narrados em diversos textos de diversas épocas quanto os hoje representados nas televisões, por exemplo, mostram o possuído sempre em descontrole, antes ou durante a presença do dito cujo. Em um dado momento, devido à desarticulação entre D. Juju e o Diabo para combinar os passos de dança, o que se vê é uma luta travada entre dois seres; um tentando dominar por um motivo e outro por outro. Estas aparentes contradições fazem a delícia de quem assiste. Como se fossem intenções muito diversas - dominar ou tomar um corpo ou ensinar um gringo a dançar - mas que, na prática, por serem fisicamente próximas, podem ser usadas simultaneamente nos dois sentidos. Com o componente da expectativa de haver características corporais ao mesmo tempo humanas e inumanas, muitas vezes escondidas, para, em dado momento, se revelarem. Quando D. Juju fala de Deus também, isso desequilibra e enfraquece o diabo. Pela sua íntima conexão com este outro personagem. Este tipo de personagem normalmente pode provocar reações de espanto, abismo e desamparo, vertigem. E também riso. A vertigem, que nos lembra

---

<sup>51</sup> SOUTO MAIOR, 1975, p.75.

também o medo e o pavor, é um aspecto importante; o de como o público, o povo, vê estas aparições. Nas manifestações populares, as caretas do Acupe e de Saubara, ao passarem pelas ruas, contam com a conivência das mães no sentido de aterrorizarem suas crianças<sup>52</sup>. Há um gosto, um prazer no terror. No que assusta e pode causar mal, não causando. E disso é possível rir. Como dizem os psicanalistas ao se referirem às brincadeiras de morte entre crianças, experimentar-se-ia aí o drama da morte sem correr o seu risco real. Esta é uma função social importante; também porque reconhece o quanto é crucial socialmente o brincar com os terrores, os temores. E manter vivo este brincar.

Esse corpo, vazado e em torrente<sup>53</sup>, confunde-se não apenas com o fantástico, mas também com outros corpos; possuindo-os ou dissolvendo-se neles. José Gil, ao entrevistar Vera Mantero<sup>54</sup>, fala de um corpo que pode abrir-se e fechar-se constantemente. E de um corpo comunitário, comunal; e isso é possível, pois não é ele território de buracos e aberturas primordiais, que lhe definiram as formas de estar e ser e que, de alguma maneira, também originaram, em nível imaginário, as formas de comunicação entre os sujeitos?<sup>55</sup>

Uma outra fronteira importante aqui é a do sujeito e a do objeto. A máscara de demônio exemplifica bem esta estrutura no corpo do sujeito. Como toda a máscara, pano, figurino, objeto pode se tornar uma outra coisa ou complemento indispensável do personagem. São as fronteiras. Essas fronteiras podem e devem ser consideradas também em relação ao som e à voz criada - ou não - para as máscaras. Porque muitas vezes o corpo e o gesto puxam uma sonoridade, uma forma de emitir sons ou de criar instrumentos que os emitam. E eventualmente um som ou um som de música ou de instrumento pode evocar no corpo do ator e do diretor uma idéia de gesto e de percurso cinético para o personagem. As operações de ampliar, distorcer, mudar o ritmo e outras mais criam também mudanças

---

<sup>52</sup> É interessante observar nessas máscaras e nas manifestações em geral como uma miríade de influências e estímulos pode ser incorporada ao evento. Ao lado de máscaras confeccionadas por artistas locais, há a presença das máscaras plásticas vendidas em supermercados. Sob esta ótica, se insere na forma "baiana" de espetáculos; *"a convivência - sem hierarquias - de uma grande multiplicidade de formas espetaculares..."* ( ).BIÃO, 2000, p.18.

<sup>53</sup> Literalmente; quando as caretas apontam na rua, descem em grande alarido, e agem como um coletivo. A autora teve oportunidade de presenciar a saída de 2001 das caretas de Cairu na madrugada do dia 13 para 14 de outubro. Saem batendo seus instrumentos e bulindo com as pessoas pelos cantos das ruas. Em Saubara também se vê este tipo de saída.

<sup>54</sup> Ver: MANTERO, V. GIL, J., 1998, pp 33-37.

<sup>55</sup> A este respeito, ver Gilbert Durand, ao falar de reflexos posturais básicos que subsidiam os gestos e a construção das imagens nos sujeitos. As incorporações e expulsões corporais; os reflexos posturais e sexuais e suas decorrências para a geração de imagens e signos humanos.

nos corpos e na voz e estas mudanças podem refluir, como uma maré, trazendo descobertas e invenções para este mesmo corpo em operação. São ações sendo concretizadas em cada instância e se relacionando entre si. Um ocultamento de face, que transforma o corpo em lugar visível para o próprio ator; um pano que alonga a silhueta e muda o corpo do personagem; um pano que mudando o corpo sugere uma outra voz ou som. E assim por diante. Continua aqui em vigor o princípio dos vasos comunicantes entre os sentidos, as percepções e a expressão dessas percepções. No percurso de trabalhar as operações da cena teatral, podemos dar esse exemplo dos panos, que podem ser objetos, lugar, roupa, pessoa, sentimento. E das mudanças de corpo provocadas a partir de ocultamento, mimetização, agrupamento, colagem, função<sup>56</sup>.

Mais próximo do pandeiro do Vento é o caso do dedilhado do diabo nos seus braços e pernas, cujo som é feito pelo conjunto musical ao lado<sup>57</sup>; na estranha língua que pretende falar, compartilhada e marcada por acordes dissonantes logo em seguida; na perna levantada da atriz ao ouvir falar de Deus. No Vento, o pandeiro era um instrumento de corporificação e estranheza; no Diabo, as próprias metáforas corporais cumprem este papel.

Tal como a face de Deus, que não deve ser encarada, a curiosidade e a aproximação com o demônio não é recomendada, seja no imaginário popular ou no religioso. Isso dá uma possibilidade de jogar com o tipo de estado que será provocado no público com a sua aparição. A partir do reconhecimento dessa figura, o que for sugerido com intensidade convincente poderá ser completado pela platéia, gerando empatia com a cena. Como chegar até o indigitado sem se prejudicar? É possível usufruir disso sem se contaminar? A figura do demônio também traz a idéia de ser contaminado, invadido, tomado. Nasce a idéia de um espelho retrovisor, como uma proteção ou forma indireta de ver ou se relacionar com ele. Como também o fato de ignorar quem ele é - caso de D. Juju

---

<sup>56</sup> Em ensaio do *Isto é Bom*, pediu-se aos atores que considerassem as partes do corpo como componentes possíveis de manipulação e combinação, tais como os panos. Uma inversão. Pano é corpo, e corpo é pano. Para ocultar, mudar a imagem, mudar o corpo, condicionar o corpo. A partir desse estímulo, uma das atrizes do "Isto é Bom" construiu um personagem com xale e saia, com ênfase no andar a partir dos joelhos. Sugeriu-se que se imaginasse com três joelhos; depois, estimulada a imaginar que os seus joelhos dobravam para trás, ao invés de para a frente, a atriz (Amaya) construiu um andar diferente em um dos dias de trabalho de figurino nos ensaios da montagem. Este andar foi usado por ela na personagem de uma velha feiticeira, que convoca os demônios para lutar contra Lampião, no cordel da "Nega do Peito Só".

<sup>57</sup> Ver, em DVD 1, na cena de D. Juju e o Diabo, versões I e II, o momento em que o Diabo dedilha o corpo e D. Juju o imita.

- também pode funcionar como uma forma de proteção. Como temos olhado/ observado/ nos contaminado por isso? Dizem os cordéis, livros e relatos sobre o assunto que alguém que o diabo já possuiu sempre guarda em si um jeito dele.

Numa colocação sobre os corpos e as diversas influências que sobre eles atuam na dança, Christine Greiner vai dizer que:

O objetivo não é partir dos níveis macroscópicos de observação (e aí ficar) buscando diferentes espécies de "culturas do corpo", mas estudar o que é, ou melhor, como se processa, a cultura, ou, mais especificamente, as informações de cultura residentes no corpo, ou seja, no trânsito sensório-motor.<sup>58</sup>

Para o que temos aqui, os níveis macroscópicos de observação do corpo interessam, por serem o que se vê e o que se tem como material. E se considerarmos que estas "culturas dentro do corpo" podem ser entendidas como engramas complexos que incluem lembranças e representações de segunda e terceira ordem<sup>59</sup>; que conectam registros de seqüências musculares às criações imaginárias de cada ator, podemos também aceitar que buscamos diferentes "culturas do corpo". Mas pretende-se aqui também ir ao "como", através do acompanhamento do processo. Esta pontuação parte dos instantes em que se dão as imbricações de matrizes culturais; e então, avaliar *como* estes momentos chegaram à forma atual, seu percurso e desdobramentos.

No caso do Diabo e de D. Juju, por exemplo, há muitos pontos em que jogamos com esta criação de corpos e expectativas de diferentes procedências. Há pontos mais cruciais, onde podem se dar traduções de um código para o outro, conforme já vem sendo exemplificado desde acima. A expectativa da personagem feminina, D. Juju, é de que ele seja um gringo e de que saiba dançar; para ela, ele é humano. Quanto a ele, não nos parece muito humano, ao "ativar" coisas nos braços, no melhor estilo vilão espacial. O público "sabe" algo que D. Juju não sabe. Em termos de código corporal, o que é visto e praticado como movimento é fronteiro entre um corpo de um bailarino de rua, por exemplo, e um ser sobrenatural. O registro do forró, da dança e das expectativas que se traduzem

---

<sup>58</sup> GREINER, 2000, p.354.

<sup>59</sup> A este respeito, ver DAMÁSIO, 2000. Ele coloca que o cérebro trabalha com representações, feitas por partes dele mesmo, das sensações que o corpo produz diante de algo, seja este algo uma lembrança, algo externo ou novas rearrumações da memória e de imagens. Essas representações seriam de segunda e terceira ordem, a depender do quanto são reprocessadas a partir da sensação corporal inicial. "Sentir uma emoção é simples (...) mas saber que temos este sentimento, "sentir" este sentimento, ocorre só depois de construirmos as representações de segunda ordem necessárias para a consciência central." DAMÁSIO, 2000, p. 354.

corporalmente em ambos os personagens nos fazem ver os momentos em que os registros de um “cotidiano” espetacularizado, como quando ela decide ensiná-lo a dançar - entram em diálogo com o registro de um movimento quase espasmódico, numa imagem que por sua vez pode ser culturalmente percebida ora como possessão, ora como desajeitamento, ora como luta. Ou seja; além dos códigos corporais diversos, há os códigos memorizados e significados por cada um, mais ou menos compartilhados socialmente, que, ao se combinarem no ato de assistir, compõem os personagens e sustentam as suas místicas. São estes “corpos”, estas redes múltiplas de gestos, signos e intenções, partindo dos atores e público, que vemos desenvolvidas e pontuadas em cada cena.

### **3. Os estados corporais e seu papel no trabalho de treinamento, reconhecimento, elucidação, criação e mixagem de personagens**



Cena das Crianças. Espaço X, Salvador, 2002. Foto: Andréa Viana.

Neste pedaço do capítulo pretendo discorrer um pouco sobre os estados corporais como conceituados e discutidos na tese, e seu papel no treinamento e criação deste trabalho.

Os estados corporais, conforme já discutido no capítulo I, suportam e dão o tom aos fenômenos do dia a dia e do espetacular, eventos que utilizamos como material primevo de representação. Além disso, há o estado geral do grupo dentro do trabalho, que tentei manter sempre variando entre um estado de disposição sem grandes ansiedades e um estado alegre. Então, existiram os estados coletivos propiciadores do trabalho conjunto e os estados trabalhados em cada ator, personagem ou cena.

Existem algumas precisões importantes quanto aos estados aqui, que não serão tratadas necessariamente na ordem, e sim no contexto em que essa reflexão e os exemplos as conduzam. A primeira delas é que existem estados coletivos presentes tanto no contexto

do treinamento quanto das próprias cenas, elas mesmas representantes de sensações e estados em si; a segunda são as formas como os estados colaboraram na criação e articulação dos personagens e na criação de improvisos e cenas; e a terceira, que é um olhar sobre estas duas anteriores, é a reflexão do conceito de estado como de utilidade prática para a criação de máscaras e cenas, tanto do ponto de vista da criação de personagens locais feitos por corpos locais quanto do ponto de vista dos limites entre o cotidiano e o extraordinário. Estes dois últimos sub-itens se imbricam e ajudam a articular a criação e as escolhas dos atores em termos do que fazem em seus personagens e cenas.

Tanto a partir das minhas experiências com os estágios de máscara que participei quanto a partir dessa experiência de criação que analiso aqui, posso afirmar que todos<sup>60</sup> utilizam o recurso de buscar de alguma forma a alteração do estado do ator como caminho importante para o trabalho com máscaras. E o que vem a ser isso? É desejável que o ator entre em cena, seja na improvisação ou num ensaio, com uma sensação fisicamente definida, de preferência forte. São muito utilizadas as perguntas que induzem o ator a uma ação forte, ligada a necessidades ou emoções fortes. Isso pode ser sugerido através de metáforas mudando ações cênicas durante o processo de trabalho, pode ser feito a partir de um texto dramático e da evocação dos sentimentos que este texto traz, antes mesmo de ser colocada uma máscara num ator, ou pode ser induzido também pedindo-se ao ator uma ação física como correr, gritar, chorar, por exemplo. Isso parece ajudar o ator a entrar com uma ação fisicamente visível e intensa, que possa alimentá-lo em ações posteriores e que o torne mais vivo, interessante para quem assiste.

É preciso compreender que o estado não é uma “coisa”, e sim um conjunto de condições fisiológicas, psicológicas, que são articuladas simbólica e fisicamente a partir das diversas necessidades e desejos que orquestram o sujeito a cada momento e que geram coerências em diversos níveis corporais. A alegria, o pavor, a raiva, a tristeza, e tantos outros sentimentos sem nome. Porque os sentimentos são estados ou recortes num dado tempo, a partir de um dado desejo ou necessidade que foram conscientizados, nomeados, atentados. Podemos, pois, rastrear as sensações e organizá-las de forma a expressar algo, cenicamente. Mais ou menos conscientemente. Esta também é uma forma de pensamento. E também um dos nossos maiores trabalhos como artistas da cena.

---

<sup>60</sup> Ariane Mnouckhine; Armino Bião; Georges Bigot; Mário González; Maurice Durozier; Venício, do Moitará.



**Um estado alterado gera um corpo extra-cotidiano, ou uma predisposição para construí-lo, o que é imprescindível para a máscara; modifica a atenção automática do ator, fornece material de improvisação e ação cênica, e pode também funcionar como *elo* entre determinados *materiais* de um personagem já criado pelo ator e os materiais de um outro personagem.** Que pode ser do mesmo ator, ou pode ser do outro. Um estado é uma grande via de comunicação e de contaminação entre corpos<sup>61</sup>. No caso dessa criação, isso se revestiu de grande importância. O que significa *funcionar como elo*? A possibilidade de, a partir de estados semelhantes ou complementares, aliciados seja por movimentos parecidos ou reativos, seja por sensações ou objetivos próximos, passar um movimento ou uma emoção para um outro personagem ou, também, utilizar, dentro do mesmo personagem, estímulos de outras procedências utilizando os estados como ponte. Isso foi um traço básico nessa criação.

Por exemplo; no personagem do Menino (uma das Crianças, primeira montagem) de Edney, este tinha elementos físicos do personagem de uma maluca que ele observou na rua, imitou e fez primeiramente algumas vezes. Depois, abandonando a idéia de trabalhar mais a maluca, observou que algumas pequenas características dela, como pausas, tiques nervosos e mudanças de rota foram articuladas dentro do personagem criado de criança. De que forma isso foi possível? Se considerarmos este corpo em processo do ator, recebendo e construindo seqüências de movimentos, emoções, histórias e sons, podemos pensá-lo como uma estrutura mais ou menos aberta, com determinadas articulações, sejam simbólicas, sejam físicas ou de ritmo que, em um lugar ou outro desse corpo imaginário, mas traduzível fisicamente em termos de movimentos, permitiram a inserção de um outro gesto naquele “lugar”. Perfeitamente factível se pensarmos o pensamento do corpo como um construto, mais ou menos aberto e permeável ao coletivo, passível de absorver coisas de outros (da maluca) já transformadas dentro do próprio sujeito criador do segundo personagem. De alguma forma, estas ocorrências demonstram a permeabilidade e a dissolvência desse corpo individual num coletivo. O mesmo vale para a imitação de um outro corpo, ou para uma aceitação de um ritmo, uma emoção que possa

---

<sup>61</sup> Não é uma novidade que emoções vividas conjuntamente contaminam os grupos. Raiva, alegria, pânico. Estes estados, sentimentos, têm a capacidade real de impressionar fisicamente - através da imitação, dos cheiros, dos sons, das motivações - as pessoas a agirem e sentirem de forma semelhante. Jean-Marie Pradier já falava sobre a capacidade de impressionar fisicamente um público através das ações físicas no palco, no livro de Eugenio Barba, A arte secreta do ator, na década de 70.

ser vista ou sentida vinda de outro. Porque no caso de Edney, os elementos da personagem ele já tinha traduzido, tendo passado por ele para aparecer num personagem dentro dele. Dois personagens dentro dele, se organizando. Mas uma imitação, quando vem, não seria semelhante também? Não terá ela que se encaixar nas articulações, seja simbólicas, seja físicas do corpo que imita? A consciência e a reflexão feitas anteriormente, em termos de precedência temporal, fazem a diferença. É diferente imitar vindo de fora e combinar com movimentos que você já tem e que categoriza como vindos de fora. Tem um aspecto nesse tipo de construção que é como uma ilusão de ótica. Se a cena ou o personagem estão “bem construídos” você não vai ver as emendas, os lugares que foram mais ou menos trabalhados, seus pontos de radicalização<sup>62</sup>. Você vai ver um todo. Como quando iniciamos um aprendizado de uma dança, por exemplo, e não percebemos detalhes, locais de mudança ou acentuação. Como se dentro de um quadro complexo e harmonioso, pois tal é o caso de uma pessoa que você imita ou vê, ou uma dança ou prática de corpo estabelecida - você procurasse compreender uma modulação oculta, por assim dizer. **Na verdade, o que você - sem saber - procura, mas ao mesmo tempo já sabe, pois o seu corpo realiza, é o lugar em que determinadas formas de uso de corpo suas vão poder se articular ou se identificar com aquele quadro uno em que se constitui o personagem, imagem ou a pessoa que está sendo modelo de imitação.** Ou seja; a partir de que pedaços de um e outro você vai montar a sua colagem. E isso o ator normalmente adquire com a repetição e com a imitação. É o movimento repetido no corpo que vai abrindo caminho para a compreensão racional das células de movimento. Quando a figura que lhe fornece material - no caso uma competência ou qualidade corporal - está imbricada de forma harmoniosa em outras partes do movimento, só uma larga prática e o desejo de descobri-la no corpo podem torná-la acessível a outros usos. E isso normalmente só é percebido depois que esta operação se faz.

A idéia é de que existem "chaves", que vão variar em função do sujeito que busca absorver aqueles comportamentos e a fonte de estímulo deles; que estas chaves têm que se traduzir em passaportes corporais para mudança / ampliação / transcodificação e uso em situações diversas, a depender do que cada personagem tem como limite e possibilidade. Não é em qualquer lugar de uma música que se pode parar; não é em qualquer lugar de um gesto que se pode mudar. É preciso respirar com a música - ou com a

---

<sup>62</sup> Ver Crianças, DVD 2, Sub faixas: Careta, Entrada Perdendo.

“dança” daquele que se quer imitar e recriar - o seu pulso rítmico, musical e corporal para descobrir o que pode ou não ser mexido, o que vale ou não a pena. Ficando-se muito sensível às pequenas diferenças perceptivas entre o próprio corpo ao perceber e o movimento “novo” que se tenta reproduzir. Isso é da ordem do pulso. Pulso este que se traduz em respiração, mas também em som, esperas corporais, movimentos e reações. É neste tipo de “lugar” que as trocas e criações ocorrem.

Por exemplo: Tonny Ferreira tinha um personagem de Menino, que ele fez antes do Menino da Rodoviária e que se inspirava num personagem que Fernanda algumas vezes esboçou e começou a trabalhar, no contexto da cena da Sereia e do Menino Caranguejo<sup>63</sup>, na primeira versão; este personagem acabou sendo o Menino Caranguejo. Tonny assumiu o encargo de fazê-lo, absorveu um tipo de movimentação e estado que existiam no personagem criado por Fernanda e acabou levando desse personagem algumas coisas para o Menino Formiga. Fernanda tinha dificuldade de manter os estados desse personagem, acredito que devido ao estresse da responsabilidade. E isso se manifestava para nós no fato do seu Menino não demonstrar intensamente alegria ao encontrar a Sereia, pela qual ficaria fascinado. Tonny era fascinado pelo personagem e pela história da Sereia tentar puxar o Menino para o mar. Assistindo os ensaios, percebeu em que lugares faltava enfatizar o estado, em que lugares era preciso fortalecer a energia a dispende para que o corpo ficasse visível, tanto o estado de enamoramento quanto o de medo pudessem ficar plausíveis. Então, neste exemplo, o que temos é um aprendizado em vários níveis: no nível da imitação prestigiosa, como diria Mauss; num nível mais reflexivo, na medida em que ele acompanhava os ensaios e percebia onde ela falhava; na junção entre o seu corpo e as contribuições advindas dessas duas procedências. Há também a contaminação pela tonalidade do estado, pelo sentimento. Que é o que se experimenta também com uma cena, que muitas vezes traz uma sensação de tonalidade.

### **3.1. Os estados e as cenas**

Numa cena como as nossas, com uma duração que variava entre dois a cinco minutos, havia mais tempo para se ir percebendo o que ocorria; esperava-se um desfecho, o espectador percebia-se dentro da criação de um todo que se desenrola e que deve, de

---

<sup>63</sup> Infelizmente, não tenho fotos dessa cena. Ela pode ser vista no DVD de Montagens.

alguma forma, sinalizar um fechamento, não necessariamente narrativo. **Numa cena, o estado pode vir a ser dado através da história, o que é, por excelência, uma forma tão corriqueira entre nós que não percebemos mais a estrutura “história” como um nicho de criação e propiciamento de estados.** Cenas que trabalham especialmente com este limite entre as histórias e as sensações são as cenas da Sereia e da mãe Sussuarana, a da Feiticeira e a do Vento e seu Gervásio. Na primeira montagem a cena do Boi com a Feiticeira tinha também esta característica. Elas parecem trazer uma sensação, e nisso consiste a “história”. Era quase uma borda entre sensação e enredo. Por não terem palavras ou por estas funcionarem de uma forma diversa da normal, pela estranheza e familiaridade simultâneas das figuras. Muitas vezes me perguntei se a questão dessas cenas seria a delas não estarem acabadas, ou delas não terem sido “bem feitas” por falha minha. Mas depois, mesmo aceitando essa constatação, percebi que a dinâmica desses personagens parece ser diversa. E que então, a forma deles “serem” histórias é diferente. E muito próxima ao que somos de baianos. Fica visível então como o “contar” de uma história acaba podendo ser uma outra coisa, uma outra forma de estado, coletivo. **De como uma história pode vir a ser – e normalmente é - um trançado complexo de estados que dão conta das sensações de uma dada comunidade.**

Falar das histórias mais ou menos estruturadas ou mais ou menos claras é, tomando num outro sentido, falar de como percebíamos quando, pela falta de um estado forte em determinado momento por parte de um ator ou atriz, o quanto isso desequilibrava todo o conjunto e sentido da cena. Isso ocorria na cena da Sereia e da Mãe Sussuarana e, confesso, os seus problemas me intrigam até hoje. Porque eu percebia que se na primeira entrada de Iara, ela não estivesse muito concentrada e fazendo os movimentos de água serem já envolventes, isso já comprometia a compreensão de que ela estava na água. E se Riomar olhasse por engano para Iara antes da hora, isso derrubava a impressão de que a mãe estava em um lugar do qual não tinha como perceber onde a filha estava. E que a corrida que ela fazia em perseguição da filha precisava ser vivida principalmente por esta última num estado de desespero forte. E que o último pulo, que a separa da mãe, precisava ser marcado como um movimento diferente; tanto no corpo de uma quanto no da outra, porque isso teria que dar a impressão de que a mãe tinha obstáculos de ordem concreta para chegar na filha. E logo depois, quando a filha “mergulha” na água e a mãe grita, este grito tinha uma especificidade sonora e de movimento que, quando não era conseguida,

desmanchava qualquer compreensão da cena a partir daí, que é quando a mãe desiste de ir embora com a filha e deixa-a no rio.

Sei que esta cena é quase impossível de ser entendida como nós a pensamos. No entanto, quando os estados estavam “no lugar”, os sons e movimentos eram harmônicos, e a representação dela era forte<sup>64</sup>. Ela é um exemplo de cena criada sobre pontos em que os estados são indispensáveis para afinar um movimento, uma cadência ou um som. E mais; até hoje não sei se ela é possível de ser compreendida, mas isso não interessa. Penso que seja possível de ser sentida, pois foi sentida algumas vezes em que alguns dos seus pontos capitais foram bem feitos. Foi talvez a cena mais ensaiada, e com o tempo percebi que os ensaios não estavam ajudando a chegar no que eu queria. A cena exigia, principalmente da parte de Riomar, um rigor e uma memória de gestos, estados e movimentos que ela, como atriz, não tinha condições de manter nem de compreender. Sempre muito dedicada, muitas vezes ficava esgotada com o esforço. Iara Castro percebia o que faltava na cena, mas no caso havia muito que deveria ser iniciado pela 362m dela e também não era. Num esforço de fazer um sentido para Riomar e para o público, coloquei, três dias antes da apresentação de 2002, essa cena duas vezes no espetáculo. Na primeira, com Iara Castro, e na segunda, sem ela, com Riomar repetindo, e dando as pausas, sem a presença da filha. No ensaio ficou muito bom, mas quando chegou na apresentação, a impressão que me deu foi que Riomar não respeitou as pausas de ausência da “filha” na cena, o que de novo fez a cena não poder ser sentida como algo forte que começava, se fazia e terminava. Depois de ter feito o curso de Butô com Iokio Watari, em novembro, percebo que o rigor da cena dependeria de uma proficiência dos atores que não existia ainda. Como uma partitura muito rigorosa, mas difícil de ser realizada ou mesmo compreendida.

Em suma, essa cena tinha essas três ordens de dificuldade; a sua história era já difícil de ser transmitida, apesar de ter sido construída aos poucos, na improvisação, a partir dos personagens e suas ações. A outra era a dos estados serem indispensáveis para o sentido dela ficar mais claro. E por fim a que citei logo acima. No final, nas apresentações após setembro de 2003, essa cena foi retirada, por unanimidade, por nunca chegar ao nível em que chegou nos ensaios, fazendo cair o ritmo do espetáculo por isso. No entanto, sou

---

<sup>64</sup> Ver : DVD ns 1, montagens 1 e 2, Cena da Sereia e Sussuarana, e DVD n. 2, Sereia.

suspeita. Foi a única cena na qual, uma vez, entrei no lugar de Riomar para mostrar como poderia ser feito o grito, e principalmente para Iara entender a cena, coisa que ela disse que só ter conseguido a partir desse dia. Continuo considerando seu roteiro e ela mesma como um grande espaço de experimentação, uma partitura que exercita os atores em várias direções; a estreita ligação entre as duas pessoas em cena e a manutenção das partituras complexas de som, estado e movimentação, o rigor demandado de cada um. Dentro desse mínimo de espaço requerido, o ator deve poder representar espaços de percursos na água, na terra, liminaridades entre seres meio humanos e meio bichos; palavras e sons que se tocam e relacionam com mais ou menos estranheza entre si; deve poder intercalar estados de violenta ação com delicadas movimentações; enfim, lida com diversos limites úteis para o trabalho de atores e das máscaras e que vieram herdados de uma certa forma dos exercícios feitos e do treinamento. Por fim, pretende apresentar, tanto quanto nós que a criamos desejamos imaginar, o estado de não conseguir se comunicar, o estado de não poder ficar junto, o estado de ter que partir. Separar por não se entender. Este o estado que a cena tenta passar. Mas pouquíssimas vezes conseguiu<sup>65</sup>.

No caso da segunda montagem, acrescentei a passagem do Narrador (Leo França) ao abrir a cena da Sereia com uma canção, que na abertura da cena é cantada com letras. Na segunda passagem, pra finalizar, é apenas a música. Como um bordado, ligeiramente modificado entre o antes e o depois. São coisas que, ao criarmos, sabemos com firmeza que devem ser de tal ou qual forma. E que podem provocar os mais diversos sentimentos em cada um. No entanto, a sua coerência - a única que pudemos criar - deve produzir uma coerência em cada um que vê, mesmo que a significação seja diversa. E esta coerência tem que ser vivida em cada um como um alívio, como um desenho que se completa.

O que eu quero dizer é o que parece óbvio; as coerências das cenas criadas são mais ou menos compartilhadas pelos seus criadores - mais ou menos, pois como diz Alfred Schutz, « *Toda interpretação é baseada sobre uma reserva de experiências prévias, as nossas próprias ou aquelas que nos são transmitidas por nossos pais ou nossos*

---

<sup>65</sup> Mas, como diria Caetano Veloso, “mas não deixo / de querer conquistar/ uma coisa qualquer/ em você.”, Canção: Eclipse Oculto. In: VELOSO, Caetano. **Letra Só**. Vila Nova de Famalicão: Quase, 2003, 131.

*professores; Elas funcionam como esquema de referência sob a forma de conhecimento disponível.”*<sup>66</sup>

Logo, uma cena é um resultado, se fôssemos pensar apenas racionalmente, milagroso, pois ela vai sendo criada a partir de imagens diversas de variados níveis de sensibilidade, por diversas pessoas. E consegue uma coerência - apesar - e também porque - existe um lastro comum compartilhado entre as pessoas. E este evento cênico criado, que é resultante de uma série de pequenos acordos mais ou menos inconscientes<sup>67</sup> articulados por uma concretude da ação cênica, ele carrega em si um ou mais estados relacionados que provocam por sua vez sensações plausíveis de serem compreendidas e com sentido para cada um que as vir.

O estado é uma das “colas” do trabalho cênico. Ele cola pessoas quando e porque elas estão num mesmo tipo de sentimento, sensação; ele cola um pedaço de um personagem num pedaço de outro e cria uma terceira coisa. Ele articula opostos e complementares. E o som, as pausas, as respirações e músicas são grandes propiciadores da instalação de estados individuais e coletivos ou pelo menos de pontos em que eles se iniciam. E vice-versa. Ele funciona como um QSP<sup>68</sup>, um fator de aglutinamento dentro das cenas, como também surge a partir da música, uma das formas melhores de se criar um estado conjunto. Como já vimos, ele pode ser um dos elementos de ligação dentro de um mesmo corpo. Por exemplo, o tônus de excitação de um personagem que Edney chegou a trazer, da maluca que ele encontrava nas ruas da Federação, e a forma como ela se assustava com as coisas, era semelhante ao tônus da criança de Saubara que ele também imitava; essa criança oscilava entre o assustado e o assustar; durante uma improvisação com o seu personagem Criança, ele utilizou sons e formas corporais que tinha trazido inicialmente como sendo da maluca. Depois, desistiu de fazer a maluca e ficou apenas com o Menino. Acredito que a forma de passagem dessas seqüências e ritmos de um para o outro pode ter se dado através da coincidência de estados. **O que sugiro aqui é que a coincidência entre sensações pode ter articulado comportamentos que eram eliciados**

---

<sup>66</sup> “*Toute interprétation est fondée sur une réserve d’expériences antérieures, qui sont nos propres expériences et celles transmises par nos parents et nos professeurs. Elles fonctionnent comme un cadre de référence sous la forme d’une ‘connaissance disponible.’*” Schutz, 1987,105.

<sup>67</sup> Adoto a definição de Rubens Alves, quando diz que a “*palavra inconsciente é apenas o nome para os pensamentos que moram no corpo, sem que a cabeça tenha deles notícia.*” “Sabedoria Bovina”. Em **Correio Popular**, Campinas, 19/04/1998, citado por Duarte Jr., 2001, 138.

<sup>68</sup> Na química, o qsp é aquela substância que serve como solvente, como berço, unificador.

**a partir de um estímulo relacionado ao estado psicofísico.** Como se os comportamentos estivessem próximos devido a poderem ser acionados a partir de um mesmo tipo de “disparador emocional”.

O **tempo** em que os diversos movimentos e sensações são feitos e são percebidos vai ter um papel importante na recepção do que está ocorrendo, bem como nos diferentes tipos de compreensão e produção cênica daí decorrentes. Trocando em miúdos; o *tempo* (de reação, de respiração) de cada platéia, bem como a cadência e duração dos espetáculos são variáveis culturais importantes. E as mudanças dentro dos tempos das pausas e ritmos, seja nos movimentos, falas ou imagens dentro da cena vão redefinir estados e personagens.

Assim também esse tempo vai depender do tipo de “tempo” que uma dada cultura tem como normal a tal ou qual evento. Para os japoneses, a duração do Nô é normal e talvez necessária. Para um ocidental, talvez possa parecer diferente. Este mesmo tempo, a depender de como e quando é aplicado, e se é combinado com avisos vindos de outros estímulos, pode ajudar o sujeito a entender e refletir sobre o que está fazendo. E na medida em que ele percebe o que está fazendo, pode intervir e delinear os próprios estados, com o fito de criar e reorganizar seus todos, seus personagens, seu estar dentro das cenas. Por exemplo, ampliar a *respiração* de uma cena como a do início, dos Velinhos que chegam perguntando onde estão e o que é o teatro, através de pausas mínimas entre um movimento e outro, entre uma ação e outra. Esta cena foi toda esticada entre uma fala e outra dos personagens, através de sons e melodias. Isso inicialmente foi feito para forçar os atores a escutarem uns aos outros, a respirarem e a ampliarem o corpo durante a fala do outro, a poderem dar o tempo ao público de perceber o que ocorria. Este tempo faz o ator perceber coisas em si e no seu trabalho. Pois quebra com o corpo rotineiro dele enquanto sujeito da cultura e quebra também com o corpo rotineiro dele enquanto ator.

Aliás, como já se sabe<sup>69</sup>, estados estão associados a evocações metafóricas, especialmente nas improvisações, onde eles são mais utilizados como impulsores do trabalho. Por exemplo: Seu Gervásio, durante treinamento na segunda etapa, em março e abril de 2003, me parecia estar muito restrito dentro das duas cenas em que estava presente. A atriz parecia estar acomodada nas suas partituras físicas, tendo diminuído a

---

<sup>69</sup> Claro, porque histórias são evocações metafóricas. E os estímulos dados nos exercícios também se servem disso.



energia com que as executava, quase as automatizando. Como forma de fazê-la diversificar-se e com isso evitar uma mecanização e poder contribuir para a recriação da primeira cena<sup>70</sup>, trabalhamos improvisações individuais. Numa dessas, nas suas caçadas de passarinho, disse a *ele* que ele estava começando a voar. E fui dando indicações de *crescendo* físico, até o momento em que ficou satisfatória a representação de vôo, pela maneira como respirou num dado momento e “alçou vôo”. Então, o “estado de vôo” veio necessariamente associado a evocações de ordem da narrativa e da metáfora, traduzido por uma respiração mais forte dada a partir de um movimento bem marcado de parada com braços abertos e cotovelos apontados para cima, com dedos alongados, antes de respirar. Como os estados nunca vêm desacompanhados, mas sim no bojo de um contexto em que eles precisam ser ativados para aumentar a presença cênica do ator, podemos dizer que, de uma forma geral, eles puxam outras coisas e sendo mesmo o sangue da ação. E o que puxa os estados pode ser de diversas ordens; as sugestões da direção, inclusive com propostas tanto físicas - aumento de um movimento - como metafóricas - voar - bem como as próprias estimulações que o ator seja capaz de receber e produzir para si.

No trabalho do ator, a imaginação é constantemente ativada pelos estados associados às provocações metafóricas das histórias. Além disso, por lidarmos com cadeias de movimentos cheias de sentidos familiares, saídas não apenas do que o ator pensava ter de si individualmente **mas do que ele considera (percebe) ter em si da sua cultura**, os estados evocados são muitas vezes considerados, tanto pela direção quanto pelo ator, não apenas estados psicofísicos individuais, mas compartilháveis por todos quantos conheçam aquela estrutura cultural no bojo da qual ele se apresenta ou conclama<sup>71</sup>. Por exemplo, o personagem de Seu Valadão, com a sua fala, relativa à flexibilidade<sup>72</sup>, enfeixava e resumia nesta frase todo um conjunto de demonstrações atléticas relacionadas a passos de capoeira e de ginga visando à sedução das damas, conjunto este que ele realizava antes de dizer a frase ao público, antes de verbalizar o que significava o já feito. Esse exemplo é especialmente elucidativo; vimos o ator Mauricio Assunção lançando mão, desde os ensaios, de movimentos de capoeira e ginga, samba e danças baianas; em parte porque são baianas e ele sabe; o personagem se acha um homem extraordinário, dotado de imensos

---

<sup>70</sup> A cena dos Velinhos que vão ao teatro.

<sup>71</sup> Voltando a Alfred Schütz...Um chão comum de atitudes, pensamentos. Como se comportar dentro de um bloco de carnaval na sua saída, por exemplo. O que trajar, como conversar, o quanto se deve permanecer, o que se pode ou não fazer, e muito mais.

<sup>72</sup> “Sabe o que é isso?” perguntava à platéia; “é flexibilidade!”

poderes de sedução, físicos e psicológicos; então, na seqüência em que ele se mostra para a platéia, ao perguntar sobre o que esta achava do que ele fazia, ao responder, a resposta foi de certa forma uma surpresa para o ator mesmo<sup>73</sup>. Esta resposta é uma síntese, expressa oralmente, tanto da idéia de baianidade quanto do que o corpo dele é capaz de fazer. E também do que viria depois na cena, ou seja, do seu apaixonamento súbito por D. Jujú. Como diria Harildo Deda<sup>74</sup>, no texto dele, esta é uma frase chave. É um vértice da máscara, expresso em palavras. É interessante ver como o corpo, convocado através das comandas da máscara, lança mão do que não se espera para fazer suas sínteses e articular a ação, gerando uma dramaturgia surpreendente. E de como, em contrapartida, a boa dramaturgia é máscara para o ator. Temos no personagem de Valadão e nessa cena a possibilidade de ver o corpo do ator baiano escolhendo, dentro do seu repertório que ele considera como baiano, determinados movimentos e articulando estes com as determinações da platéia, da direção e da contracena. Se pensarmos os personagens como coerências corporais estéticas, mais ou menos flutuantes, mais ou menos mixadas no seu processo de confecção, um estado pode ser/estar/fazer surgir um personagem; uma cena pode ser percebida como um grande “estado”. Expressando sensações, muitas vezes não nomeáveis, mas caras ao imaginário baiano.

---

<sup>73</sup> Aliás, houve um episódio muito engraçado nos ensaios desse personagem. Uma das atrizes, Fernanda, não simpatizava com Maurício. Então, ao fazer Seu Valadão, ele a abordou e ela, sendo platéia, negou que o conhecesse. Nesse caso, era a pessoa de Fernanda que não queria entrar no jogo teatral. Mas seu Valadão me saiu com uma frase que até hoje é motivo de piada no grupo; ele disse a Fernanda: Garota, você não se lembra de mim, mas como? Você já foi minha! Com isso ele reverteu a situação e trouxe a atriz para seu lado, pois ela se desarmou e riu muito com a frase.

<sup>74</sup> Trabalhando em 1985 com Harildo Deda na direção de atores da peça Gregório de Mattos, de Guerras, ele dirigia a mim e a Maria Eugenia Millet. Neste momento, numa das sessões, ele disse que dentro de um texto era preciso procurar a “frase chave” de uma dada fala. É a esse tipo de construção que me refiro.



Juju e Valadão: conversam com a platéia, enquanto os músicos e coro também se divertem. Juazeiro, 2003.  
Foto: Andréa Viana.

#### **4. O treinamento e os exercícios**



Corda em Valença. Mauricio dificulta a corda, puxando pra cima. Em seguida, Tonny atrás, Ana Sofia, Leo e Mateus pulam na corda. Eu do outro lado. Foto: Andréa Viana.

Criamos e testamos, em grupo de atores locais, máscaras cênicas criadas a partir de situações de improviso, tomando como base histórias, eventos e lendas cujas matrizes estéticas foram identificadas dentro da cultura baiana, tradicional ou contemporânea. Como fizemos isso? Através do que chamamos de treinamento.

O que é um treinamento? No nosso caso, consistiu numa composição de procedimentos, alguns dos quais oriundos de outros mestres e práticas, articulados pelos objetivos da pesquisa e pela forma como os seus resultados se apresentavam nos atores. Composto de exercícios e ensaios, articulado por conversas, discussões, viagens, dentro de uma construção de relações interpessoais grupais, com vistas à aprendizagem de atitudes ou comportamentos mais ou menos complexos, localizados em tempo e espaço específicos, objetivando determinados resultados, próximos à proposta da pesquisa. Do ponto de vista geral, os objetivos da pesquisa coincidem com os do treinamento. Nessa parte do capítulo,

pretendo discutir e detalhar a relação entre os exercícios, o treinamento e o que produziram.

No nosso treinamento, era nosso objetivo capacitar o ator fisicamente para usar o seu corpo como instrumento de construção de tudo: personagens, máscaras, cenas e textos. Tudo surgiria do trabalho do ator. Isso implicava não apenas em capacitar o ator em uma disciplina corporal qualquer, mas capacitá-lo no uso da máscara. Essa tem comandas corporais específicas. Também era preciso conscientizá-lo das ligações entre os exercícios que fazíamos e sua prática teatral profissional; assim como conscientizá-lo da relação entre os exercícios, o corpo extra-cotidiano do treinamento e o seu corpo do dia a dia; criar exercícios que fizessem uma ponte entre um e outro, já que muito do que usaríamos viria da vivência dele enquanto “baiano”.

Esperávamos também que este treinamento viabilizasse, como de fato o fez<sup>75</sup>, a criação e a transcodificação, para a cênica teatral, de máscaras e tipos de matriz cultural baiana. E isso trouxe também como consequência para mim a ampliação do conceito de máscara, que de um objeto individual ligado ao humano se constituiu como pico denso de um coletivo maior.

Um dos maiores problemas que um ator pode enfrentar nesse tipo de trabalho é justamente a conjunção de falta de energia física com desconcentração. Uma das minhas atrizes, conosco desde o início, apresentava estas dificuldades associadas, o que fazia com que ela não atingisse muitas vezes uma condição de concentração e de prontidão corporal em termos de receptividade necessária ao subsequente trabalho com máscaras expressivas. Isso, inicialmente despercebido para mim, acabou se revelando pela coincidência entre o que ela não conseguia fazer nas improvisações e a falta de concentração nos exercícios anteriores dentro do mesmo dia. Percebi que havia quase sempre de sua parte uma grande dificuldade de se concentrar ou realizar os exercícios dentro do que tinha sido pedido. Esta dificuldade estava relacionada a uma preocupação presente e dominante acerca de se estava “bem” ou não, com o personagem, mas que não a fazia se concentrar no exercício.

---

<sup>75</sup> Porque eu digo que fez: porque criamos máscaras que foram utilizadas durante todo este tempo por atores, em diversos contextos. De rua, de palco, de aula. Estas máscaras são hoje reconhecidas pelos atores baianos que tiveram contato com este trabalho como sendo representativas de nossos tipos. Na verdade, todos os atores e colegas dos atores que procuram ou encontram qualquer um de nós nos fala bem do trabalho e muitos aguardam com ansiedade a próxima oficina de máscaras que nosso grupo virá a dar, quando eu terminar o doutorado.

A ela não parecia ocorrer, por exemplo, a relação entre não conseguir fazer um exercício simples e depois não conseguir fazer um personagem. Por exemplo, rir na máscara neutra, ou não conseguir correr e gritar numa diagonal, e depois não conseguir um estado satisfatório para manter um personagem em improvisação. Ora, um estado, seja este percebido como uma sensação ou um sentimento, é uma fisicalidade. Demanda esforço de compreender corporalmente o que o caracteriza, mantê-lo e eventualmente evocá-lo e aumentá-lo. O trabalho físico de movimentação com concentração pode ajudar muito a treinar a criação e percepção de estados e mantê-los. O trabalho de máscara demanda um esforço físico real. Estes esforços devem ser feitos na direção de uma concentração a partir das comandas de foco visual, atenção aos estímulos e aceitação do que vem do outro colega, que não perdoam o ator se ele não estiver já com um “estado” mínimo para entrar neste tipo de ação. Sem falar em ações físicas têm que ser feitas com intensidade, para serem percebidas por pessoas distantes do palco, ações feitas por alguém cujo rosto está coberto.



Tonny, de Criança *Vitinho*. Juazeiro, 2003. Foto: Andréa Viana.



Oficina de Alagoinhas. Limpando o Chão. Junho 2003. Foto: Isa Trigo.

O dia a dia do treinamento começava, quase sempre, pelo exercício de *limpeza do chão* nos moldes descritos por Yoshi Oida, do teatro Nô, no seu livro “O ator invisível”. A seguir, este exercício poderia se desenvolver na direção de maior consciência corporal das articulações, com demandas tais como sentir o peso do corpo e a oposição do corpo ao chão, sentir o espaço e o ar entre o corpo e o chão, estendendo-se para uma sugestão de alongamento e ampliação do corpo no chão, até chegar a ponto de sentir-se *como chão*. Aliás, toda a linhagem de exercícios que induziam ao trabalho de corpos e imagens diferentes e coletivas têm sua raiz nesse exercício. A partir desse fluxo, outros exercícios nesta linha eram utilizados, tais como se sentir como uma janela da sala, ou eleger um detalhe do espaço qualquer e tentar representar com seu corpo aquele detalhe. Ou sentir que o seu corpo individual se “deslocava” para o lugar em questão. Também eram usados, em seqüências variáveis, exercícios em que se prendiam *bolinhas de isopor* em diferentes partes do corpo para funcionarem como “olhos” em cenas improvisadas entre atores<sup>76</sup>.

---

<sup>76</sup> Oriundos dos exercícios do Moitará.



Enfim, esses exercícios visavam à descentralização e à desconstrução, estranhamento e metaforização do corpo “conhecido” e tido como “real” pelo ator, seja este corpo o que ele considera como seu, seja o que ele utiliza enquanto “ator”<sup>77</sup>. Isso porque considero que a máscara - facial, com a qual sempre trabalhamos, ela atinge o corpo do ator através de estímulos imaginativos que ele percebe em diferentes partes do seu corpo, a partir da visão da máscara. A partir da hora em que um ator se sente atingido ou motivado, *convocado* por uma máscara<sup>78</sup>, **o que na verdade ocorre é que ele começa a respirar com ela**<sup>79</sup>, **e pode sentir no seu corpo em que lugares algo acontece em termos de sensação**. Ou seja; um rosto se reflete em partes diferentes do corpo e da sensação. **Isso tem a ver com o pulso - a respiração, o ritmo que o ator já traz de seu - e o pulso que ele vai construir a partir dali para aquela máscara**. Esta respiração vai definir, mais ou menos fortemente, as pausas, as durações de um movimento, de um olhar, de tudo. E esta pulsação, vinda da visualização e recepção de uma imagem metaforizada no corpo, vai se traduzir neste corpo mesmo.

Como se uma imagem pudesse se traduzir num outro continente que não o de uma face, por exemplo. Assim como isso acontece com uma máscara facial, porque não tentar fazer com que o chão, uma janela ou qualquer outra coisa pudesse ser representada ou atingir o corpo do ator? Porque não fazer com que ele também se estendesse e chegasse lá? Eu considerava e considero que este descortinar é muito útil para pensar as máscaras populares baianas e sua lógica de aparição e atuação.

Todo o treinamento com máscara passa por uma desconstrução mais ou menos explícita do corpo individual percebido cotidianamente<sup>80</sup>. E isso porque este corpo individual na verdade é uma idéia pequena para caber toda a origem e razão de uma máscara, que vem de um coletivo, que instaura entradas e saídas grotescas no corpo moderno. Daí que todos os exercícios ou sugestões que pudessem encaminhar o ator para uma maior receptividade a quaisquer estímulos, e também a uma concentração seletiva para perceber sinais no seu corpo oriundos de imagens e estímulos me parecia útil para o trabalho.

---

<sup>77</sup> Sim, porque cada um tem também um “jeito” de se portar “enquanto ator”, mais ou menos aprendido na sua vida na Escola de Teatro, nas montagens... um personagem “ator”, com seus clichês corporais e mentais.

<sup>78</sup> Ou um estímulo qualquer, uma pintura por exemplo.

<sup>79</sup> Ou melhor, com o que ele imagina que possa ser a respiração daquela máscara. O pulso inicial. A primeira coisa.

<sup>80</sup> Várias práticas cênicas também o fazem. Para a máscara, é condição sine qua non.



**Estava na verdade construindo pontes entre o corpo do dia a dia do ator e balizas que pudessem remetê-lo, em algum momento à sua escolha, a outro corpo, extra-cotidiano.** E esta dimensão tinha vários níveis e podia ser atingida por várias estratégias. Por exemplo, um outro exercício muito estimado e de bons resultados utilizado no treinamento era o de *pular corda*: este exercício trazia a prontidão de entrar na corda e também de entrar em cena. Treinava o instante em que, não pensando em nada, o corpo se faz ato preciso. Entrar, pular e sair da corda era um procedimento eficaz para conseguir prontidão nas entradas, conseguir esquentar e obter um estado de esquentamento e concentração ideais para as cenas<sup>81</sup>. Um outro muito apreciado era a proposta de, a partir de uma posição cômoda no chão, *levantar-se o mais lentamente possível* a partir de uma música qualquer ou mesmo do som circundante, atentando para a própria respiração ou fazendo sons. Qualquer pessoa que já tenha feito este exercício percebe que os apoios e o caminho que o corpo toma para levantar diferem do caminho usual, por uma questão de mudança de velocidade. Por que? Porque quando esta mudança é requerida, os apoios úteis em situação de levantamento normal deixam de ser válidos. O corpo - e o pensamento acerca dele - mudam, pois o próprio corpo - que começa a buscar alternativas inusitadas e não experimentadas para levantar. E o pensamento habitual corporal não acompanha esta ação. E o ator se descobre percebendo que o que “deseja” se mover num dado instante, por exemplo, é um pé, que do ponto de vista de um *levantar* lógico cotidiano não seria operacional, mas que, naquele momento, parece ser o que o corpo demanda. Ao encontrar esta distância entre o que o pensamento costumeiro “previa” que deveria ocorrer e o que efetivamente parece acontecer, o sujeito se dá conta de algumas coisas importantes; de que há um pensamento além do que costumamos considerar pensamento, e este traz consigo um “estado” físico diferente do normal; que este estado pode ser percebido e acompanhado pelo pensamento mais “lógico”; que este estado/pensante propõe soluções corporais interessantes e mobiliza o corpo de maneira diversa, o que traz novas percepções de si, da música e dos outros para o sujeito.

Generalizar este procedimento para outras seqüências de movimento e para situações aparentemente cotidianas é algo possível a partir desse trabalho específico. Alguém pode argumentar que todo teatro trabalha com movimentos lentos e fora do

---

<sup>81</sup> Ver no DVD n. 2, no item Crianças, a cena Corda, com os personagens das Crianças. Nesta cena, quem está brincando são os personagens.

normal. E isso é verdade. E quando você faz isso a partir de uma posição deitada, a possibilidade de menos contrações para sustentação do corpo é maior. Isso lhe permite perceber estas diferenças entre um tipo de pensamento e outro. E a percepção de diferentes coerências corporais geradas por estados é importante para o treinamento de máscaras. A posição ereta, de pé, mobiliza muitas organizações posturais que, por serem mais habituais, são mais difíceis de serem percebidas de início nas suas nuances. Acredito que se começamos com uma distinção nítida e que demande menos comprometimento com equilíbrios muito usadas, temos condição de perceber os diferentes estados em situações posteriores, normalmente menos distintas, a partir desta experiência inicial. E a percepção, mais que isso, a consciência de que o corpo tem um pensamento próprio é indispensável ao ator que pretende trabalhar com máscaras. É que é tão pouco usual para o pensamento local e mesmo teatral comum a maneira como uma máscara se funda num corpo que perceber a possibilidade disso ocorrer precisa ser criada e reforçada desde o início. É como se fosse necessário, **desde o início, instituir uma prática corporal que demonstre fortemente a possibilidade de pensar no corpo de outra forma.** Pois o fato do ator estar dependente do olhar dos outros, e não de um espelho, por exemplo, e dos seus movimentos quase não serem percebidos como seus, podendo surgir quase como se tivessem vida própria, e em outros momentos nada aparecer para ajudá-lo, destroem a sua antiga convicção de controle e conhecimento de si próprio. Criar degraus para que o ator possa se sentir menos dissolvido e isolado e, logo, menos ansioso - dentro desse novo território é fundamental para quando ele for para as improvisações com as máscaras.

Os exercícios de *segmentação corporal*, que destacam diferentes partes do corpo também foram muito utilizados. Podia-se começar dos pés ou da cabeça, tendo eu considerando minha experiência de orientação corporal a partir de exercícios de segmentação diversos. O mais importante nestes exercícios é, ao segmentar as partes, introduzir estímulos novos, ainda que mínimos, todas as vezes. Não permitir que o ator automatize sua percepção durante a realização do exercício. E ao mesmo tempo, utilizar sugestões tais como um “mindinho conversando com o dedão”, e pedir para sentir como os músculos da coxa mudam quando esta conversa ocorre, permite que a conscientização do peso e das partes que podem ser ativadas possam sempre variar ou se combinarem de formas múltiplas. Isso é útil em dois sentidos, pelo menos; um, é o de acordar o ator para as diversas partes a serem mexidas no seu corpo. Outra é que, tendo esta consciência, mais “partes” podem ser estimuladas, recebendo mais estímulos. Se um ator tem uma

movimentação pobre de tórax, por exemplo, sempre mexendo o tórax de uma mesma forma e em conjunto, fica difícil para ele perceber/escutar/ ler movimentos sutis em outros tórax, por exemplo, e mais ainda reproduzi-los. A “escuta” corporal é uma função dupla de poder mover o corpo em diversos segmentos e combinações para poder realizar movimentos e ao mesmo tempo poder percebê-los, em si ou em outros. Essa *escuta* é a condição essencial para realizar. Uma terceira questão também entra nesse caso; quanto menos o ator se distingue do seu corpo cotidiano, menos ele pode refletir sobre si e fazer outras coisas além de si mesmo. Sua concentração, seus estados, ficam sempre muito próximos do seu personagem principal, ele mesmo, que ele já faz - sem reflexão - umas oito horas por dia, em média. E por fim, há uma quarta utilidade, absolutamente não desprezível, à qual o ator chega depois de já razoavelmente treinado nos exercícios. Esta quarta dimensão é a de, permitindo ao ator desenvolver sozinho seu esquete de segmentação, o mesmo utilizar gestos e posturas suas como ator ou como personagem, só que segmentando-as, lentificando-as ou experimentando quais “diálogos” estabelecem além da relação já dada pelo movimento inicial. Este sub-produto da segmentação traz uma grande percepção para o ator; tanto do corpo dele como pessoa quando do corpo dele como ator. É uma espetacularização dentro da rotina não cotidiana de treinamento de atores. Por tudo isso, todo o exercício de segmentação - seja com ou sem música, a partir da escuta da chuva, por exemplo, ou da simples instrução verbal - do toque de outras pessoas ou do contato com superfícies como o chão - pode ser útil desde que não permita ao ator cair no automatismo de fazer tudo sem pensar e de preferência buscando conexões entre as partes enfatizando equilíbrio, força, movimentos, extremidades e estados provocados por estes exercícios.



Tonny dirige segmentação em Alagoinhas. Foto: Iara Villaça.

Um outro ponto importante é perceber como o respirar depende do gesto; não para controlar a respiração, mas no sentido de, por vezes, percebe-la como ponto de pausa de um movimento e ponto de finalização do mesmo, seja este um movimento de um, dois ou três segundos, por exemplo. Isso define o princípio, meio e fim de uma micro-célula de movimento, o que melhora muito a visualização do agir. Reconhecer delicadamente o pulso do respirar. A respiração também acorda a atenção para as caixas de ressonância, para a voz, para o ar em torno; e instaura a noção de pausa, fundamental para a criação de um corpo espetacularizado e em comunhão com outros corpos. A condição para a criação de ritmos coletivos é o compartilhamento das diversas pulsações individuais, sejam estas as do próprio sujeito, em primeira instância, sejam estas as respirações sugeridas pela imaginação ao olhar uma máscara.



Genalvo e Gervásio vêem montanha em Juazeiro. A música e o gesto fazem respirar junto. Foto: Andréa.

Assim como um bebê reage, horas depois de nascido, a expressões faciais de riso e seriedade reproduzindo-as, sem aprendizagem, uma outra competência advinda dessa, e que parece ser desenvolvida como valor importante na sociedade é a decifração das expressões faciais, estudadas por Darwin e tantos outros. Estas expressões faciais, evidenciadas artisticamente numa máscara, parecem ativar no corpo reações, seja de movimento, seja de consciência de algumas partes ou sensações. É com esta reação que o ator trabalha. Depurando-a, e preparando o seu corpo para se tornar uma grande antena super-sensível de percepção, ao tempo em que o coloca em posição de ser também veículo de expressão dessa impressão.

Uma outra gama de exercícios usados nesse treinamento está sob o guarda-chuva do que chamei de “*globalização*”. Consistia, num dos casos em, por exemplo, ao dobrar a cabeça para baixo em um pequeno movimento, em concentrar todo o corpo, como se todo ele estivesse dobrado. Como se o dedo do pé, de lá de baixo, pudesse estar “ajudando” a cabeça a abaixar. Uma atenção de todo o corpo, uma mobilização geral para aquele pequeno movimento. Que corresponderia aos exercícios normais de teatro nos quais após fazermos grandes movimentos, nos é pedido que condensemos o movimento e o façamos pequeno, mas denso. A diferença é que neste há uma ênfase num só movimento,

como, por exemplo, dobrar a cabeça com o corpo todo em alerta. O corpo parece funcionar bem se ele faz um movimento de cada vez. Se dobramos a cabeça, e depois levantamos um braço, por exemplo. O movimento será melhor percebido por todos se for seqüenciado. Treinar a atenção do corpo todo para cada movimento, apesar de ser impossível para tudo, prepara o ator para concentrar todo o corpo numa força não cotidiana e numa objetividade que se traduz visualmente. Significa também lembrar ou perceber um grande conjunto de demandas a partir de um pequeno sinal que mobilize todo o corpo. É a demanda de Yoshi Oida, ao falar de pensar no dedo mindinho<sup>82</sup>. Isso significa parar tudo por um breve instante e pensar numa extremidade. Ora, para chegar nesta extremidade, você tem que passar por tudo que vem antes, a partir do centro. Nos treinamentos de González, ele pede uma pausa e uma atenção intensa, treinada no Coro. Com Ariane Mnouckhine, ela pede para falar e depois mexer, ou vice versa. Todos eles visam o que? Priorizar uma coisa de cada vez, o que é o contrário do cotidiano. É colocar, paradoxalmente sob o controle da consciência, movimentos que não são conscientes normalmente. É criar um outro caminho de controle corporal. Então, no nosso dia a dia do treinamento, estes três tipos de exercícios são sempre feitos. (*Reconstrução corporal, segmentação e globalização*).

Claro que estes exercícios servem para outras coisas também. Por exemplo, ao segmentar o corpo, ao chegar na face, trabalha-se o olhar, os músculos da face, os músculos de dentro da face, na voz, a máscara facial, a cabeça e suas direções, o nariz e sua possibilidade de dirigir o olhar. Se experimentarmos, ainda que por pouco tempo, priorizarmos uma parte do corpo com as outras ajudando, estaremos trabalhando a ampliação do corpo que será visto com máscara. E estaremos facilitando a partitura corporal que vai ter pausas ou micro-pausas nas quais todo o conjunto de atores poderá se encontrar para trocar de protagonista, por exemplo. **A troca de um olhar deve se dar num certo tempo.** Este tempo tem que ser compartilhado por todos, para que possa ser sentido pelo público e possa influenciar na própria forma deste respirar. Estes tempos não ocorrem da mesma forma em teatros onde a representação está próxima do tempo mais “realista”, que não deixa espaços entre uma fala e outra, um olhar e outro, um movimento e outro. O treinamento de máscara, pela sua necessidade de ampliar o corpo para torná-lo mais visível, lança mão dos recursos que o espetacularizem, a saber; pausas entre movimentos,

---

<sup>82</sup> Oida, no livro O ator invisível, comenta algumas vezes sobre a importância de « pensar no dedo mindinho ».

movimentos mais simples e definidos visualmente, trocas de olhares que significam troca de ação entre protagonistas.

Neste sentido, conscientizar-se do seu pouco controle sobre a musculatura que controla o foco do olho e seus movimentos pode ser muito útil ao passar-se para a etapa dos exercícios chamados de Máscara neutra, que também foram utilizados neste treinamento. Estes exercícios tinham sua ênfase já sobre o foco, a recepção de estímulos e os estados psicofísicos necessários à recepção de uma máscara. Eles eram basicamente de dois tipos; um deles, oriundo do leque de exercícios do grupo Moitará, consistia em deitar-se de costas para a platéia, após ter olhado e respirado com uma máscara neutra ou no primeiro ponto (normalmente, numa parede branca) visto ao abrir os olhos. E após isso, tendo-a colocado, despertar, a partir de uma posição deitada, meio fetal, e ir simplesmente reagindo a cada estímulo percebido com todo o corpo; e quando o estímulo tivesse esgotado sua capacidade de espantar o sujeito, este naturalmente voltar sua atenção para outro e assim sucessivamente até conseguir ficar de frente, ainda sentado no chão, para a platéia; e olhar um a um dos assistentes. Este exercício, próximo do exercício de levantar lentamente do chão com música, induz um estado especial no ator, de receptividade intensa a estímulos. Normalmente as ações duram de dois a três segundos para mudarem. E mostra a necessidade de olhar com a cabeça, e intensamente com o olho.

O segundo exercício, já de pé, é uma variação do Coro aprendido por Bião com González e aplicado por mim. Consistia em colocar os atores de pé, paralelos uns aos outros, de frente para a platéia. Ao iniciar com um sinal, eles contariam três segundos e o último a levantar a cabeça começaria o trabalho, que consiste em dar um passo olhando para alguém da platéia, olhar para um colega e continuar olhando-o, passando assim sua ação para este. Esse exercício é muito útil para exercitar a concentração do ator; para retirá-lo do condicionamento normal de olhar e movimentar-se; serve para condicionar o ator a passar a ação para outro e não ficar disputando a atenção com o colega; enfim, redefine os paradigmas da cena, forma outras leis de movimento e de direcionamento de atenção para o público. Há variações que vão enfatizar outras precisões, como a atenção à postura, o acréscimo de outros gestos, direções. Mas este conjunto de procedimentos concentra o ator a partir do foco visual, da atenção intensa no seu corpo e postura, e da dependência ao outro no conjunto da cena. Ao passar para a máscara expressiva, o ator leva no seu âmago o aprendizado de esperar receber o olhar do colega para agir; de estar

atento a tudo o que ocorre; de ter consciência de como está seu corpo; de fazer uma coisa de cada vez.

Ao acompanhar os dois estágios que Mário faz anualmente no Conservatoire, nos meses de outubro e novembro, e janeiro e fevereiro, respectivamente, percebi que sua ênfase não recaía no corpo particular de cada ator. A ele não importava tanto o ‘jeito’<sup>83</sup> de andar quanto o tamanho do passo e sua coerência com o passo já dado pelo colega. Enquanto eu enfatizei sempre a questão do jeito. Acho que esta diferença para nós foi importante, pois estávamos criando um corpo baiano sobre um corpo baiano. E perceber-se enquanto estranho *em si* era fundamental para utilizar o próprio recurso que uma baianidade “oculta” poderia fornecer como material para um ator.

O que chamo aqui e agora de corpo baiano é especificamente voltado para a questão de reconhecer em si mesmo e em outros sua própria poética corporal, a um só tempo individual e coletiva, para saber quando como e quanto utilizá-la nas criações de personagens e máscaras. No que tange ao trabalho com o corpo baiano, um exercício especialmente útil foi o da *diagonal de andar* e suas variações, talvez o exercício mais comentado nesta tese. Este consistia em pedir ao ator que andasse em diagonal como andava no seu normal. E que ao final viesse para o lado para apreciar aqueles que o imitariam em seguida. Este procedimento é bom desde o início, porque andar com olhos sobre você faz você pensar em como está andando. E mesmo querendo, não há como mudar muito a sua forma normal. Em seguida, o outro que o imita evidencia o que ele pode ver, e também o que não pode; e por fim, o que não conseguiu imitar. E assim sucessivamente.

Havia *diagonais de personagens* também. Todas as diagonais recortam e põem em evidência o corpo de cada um como lugar de comparação a partir de seus parâmetros corporais. Uma espécie de exercício de máscara neutra, no sentido duma base comum em movimento complexo. Podemos pensar nela como a diagonal da *cultura*. Abaixo

---

<sup>83</sup> Vários dos atores têm verdadeiros “tipos” corporais, dos quais nunca se liberam, e parece que isso não incomodava Mário. No entanto, penso que depois, quando era para fazer uma máscara, estas combinações rígidas prejudicavam a criação do corpo da máscara. As cenas do primeiro ano não saíram das cadeiras, ou seja, não saíram da apresentação das máscaras individualmente, sentadas. No terceiro ano, a peça partia de textos clássicos ou já encenados escolhidos pelos atores. As máscaras vinham no final, depois de terem feito muita leitura do texto, com entonação e corpo.



analisamos mais este procedimento, que ajuda também a estabelecer uma convivência e uma comunhão muito forte, já que todos fazem o corpo de todos.

Havia também os exercícios de espaço criados a partir dos exercícios de espaço de Jacques Lecoq. Esse exercício, que pensei ter inventado sob o nome de piscina e depois vi semelhante e desenvolvido num vídeo de Jacques Lecoq, consiste em delimitar um espaço e cada um que entra deve se ressentir e se mover, mais ou menos visivelmente, a partir da entrada e colocação do que entra. É uma variante da máscara neutra no sentido de ser atingido pelo outro. Articula-se com os exercícios em que os atores se sentem como chão, podendo chegar até as bordas da sala. Ser o espaço. Reagir como tal. É muito útil para a consciência e criação das cenas, organização dos pulsos e pausas. Yoshi Oida vai falar no seu livro que na língua japonesa o mesmo núcleo ideográfico de corpo é o núcleo para a palavra palco.

#### **4.1. Os exercícios, seus fins e resultados, reflexões**

Os exercícios deste processo são a chave dele. Foram pensados e aplicados não apenas para aumentar, de forma “geral”, a consciência corporal, a receptividade e a capacidade de se transformar em outros múltiplos, condição indispensável a todo o trabalho teatral; mas também para propiciar a que os atores e eu mesma pudéssemos nos dar conta de que corpos cotidianos eram os nossos. E aqui cabe uma observação, aparentemente digressiva, sobre este último objetivo.

De uma maneira geral, os treinamentos propostos, seja em montagens, seja em oficinas oferecidas por estrangeiros ou baianos, seja as aulas de teatro na faculdade carregam, ainda que de forma pouco explicitada, uma característica de “generalidade”, de algo que pode ser aplicado a qualquer corpo, enfim, carregam uma *ficção* do senso comum da classe teatral baiana e seus devaneios, embutida, de que os treinamentos “bons” para o ator vêm e se dão sempre num espaço hipotético teatral suspenso, na sua maior parte com referências vindas de fora. Quase nunca há uma ênfase refletida sobre nossas proficiências locais, sobre o contexto em que as técnicas de uso do nosso corpo são usadas. E isso colabora, ao meu ver, decisivamente, para que o ator não se localize enquanto sujeito da sua cultura dentro do seu próprio trabalho. O que por sua vez o impede de criar, questionar

e utilizar muito mais suas competências na cena baiana, bem como de compreender as técnicas vindas de fora.

**Acho que devemos nos interessar, enquanto profissionais da cena baiana, não apenas pelo corpo individual do ator, que ele utiliza e acredita ser o seu *eu*; mas aquele que também sendo ele guarda uma relação com o que ele considera como pertencendo ao seu universo de baiano; sotaques e gestos, recebidos de avós, amigos. Danças como forró, sambas de roda, rodas de festa, percussões e batuques familiares ao corpo dele e ao seu ouvido e canto; pessoas das relações próximas ou distantes passíveis de serem imitadas por ele por prazer; ambiências, formas de estar junto.** Estas evocações se constituíram em material de criação desse trabalho e podiam ser sugeridas de várias formas, como, por exemplo, quando começamos a improvisar; eu pedia que eles escolhessem alguém, de qualquer ambiente ou referência, que os interessasse, para imitar em primeira instância e eventualmente utilizar seqüências ou gestos que os impressionassem; todos tinham a noção de estarem trabalhando em busca de personagens e histórias daqui. Todos trabalhavam com o que lhes instigava e lhes trazia algum tipo de motivação e alegria.

Porque a criação de personagens já era algo que todos tinham feito; a transposição destes para as máscaras é que era novidade. E esta novidade se dava principalmente nas orientações específicas de olhar sempre para o público; de contar três segundos antes de falar; de olhar o outro quando ele estivesse protagonizando; de ampliar muscularmente os movimentos; de sentir o que a máscara sugeria de respiração e de pontos de atenção e forma dentro do corpo; de estar em cena sempre com um estado forte.

O que tinha que acontecer - e aconteceu - foi o encontro de personagens corporalmente construídos para o trabalho com o conjunto de exigências de treinamento de máscara já mais ou menos experimentadas com as máscaras da Commedia, junto com a descoberta progressiva das histórias e vivências baianas, que por sua vez traziam máscaras de uma qualidade diversa das máscaras inspiradas na Commedia. Deste encontro foram surgindo as orientações e ritmos que os novos personagens pediam. Num processo em que um alimentava o outro, cenas a partir de improvisações conjuntas eram criadas, experimentadas, mixadas, aumentadas em uns lugares e diminuídas em outros a partir

das demandas minhas e deles. Tudo isso ocorrendo dentro de um clima de trabalho mais descontraído do que o europeu.

O desenvolvimento do processo passava basicamente pelo desenvolvimento da consciência corporal. Isso significa refinar o conhecimento de diversas formas de perceber, combinar e utilizar o corpo; decorrente aplicação de formas diversas de segmentar o corpo, numa busca de caminhos diferentes das divisões clássicas de membros; em consequência, ser capaz de criar formas diferentes de utilizar os mesmos músculos a partir de comandas metafóricas ou de indicações de operações de lentificação e apressamento, densificação, amplificação e comunicação entre corpos e o ambiente.

**Desenvolvimento da recepção** - isso significou uma ênfase na utilização dos sentidos para recepção e processamento dos diversos tipos de estímulo; ênfase nos diversos tipos de atenção requeridos para a percepção de diversas ordens de estímulos, que vão desde objetos materiais tangíveis e presentes na situação até a atenção a lembranças, memórias e imagens. O desenvolvimento, a partir da recepção, da possibilidade de combinação e de passagem entre estímulos diversos, como por exemplo, transformar um som num gesto, um corpo num objeto. Buscar o pensamento sonoro e corporal para responder a demandas verbais. Compreender que sentidos como a *escuta* podem ser feitos através do corpo e vice-versa; que a respiração determina a possibilidade de entradas e compreensão de estímulos. **Nenhum estímulo entra simplesmente; ele é sempre conectado para fazer sentido em relação a uma coisa ou outra.**

**Transformação** - a partir da consciência de si e do que o que entra provoca em si, ser capaz de inventar, criar, com o aparato corporal - pessoas, corpos, relações, comunicações e espaços diversos do cotidiano.

Todo esse trabalho permite que o ator já comece a pensar em termos de corpo mascarado, já que lhe é requerido **que preste atenção aos estímulos diversos, recebendo-os e sentindo-os nas diversas partes do corpo.** Este na verdade talvez seja o principal objetivo do treinamento de um ator. Complementar a esse, o êxito na percepção do seu próprio ritmo e do ritmo necessário e inerente a cada estado, sensação, personagem ou

cena. Aliás, à medida que o tempo passa<sup>84</sup> no decorrer de um treinamento, todo e qualquer objeto ou movimento, para um ator já atento, pode desencadear no corpo do ator sensações específicas em locais específicos bem como pode, a partir daí, lhe dar idéias sobre movimentos e imagens para a criação de máscaras e personagens.

**Assim, todos os procedimentos tiveram sempre como objetivo o aumento da receptividade, proficiência corporal e criação de corpos diversos do individual.** Também objetivaram sempre a discriminação e o uso dos seus diversos corpos culturais na construção de personagens baianos, o que implica na discriminação entre o seu “eu”, o que pode ser usado dele e o que pode ser criado e agregado. Um mapeamento de si enquanto um sujeito da cultura. **Quanto a isso, o que percebi era que o ator tinha pelo menos três representações de si que se revezavam na sua performance como sujeito desse grupo, sendo todas mais ou menos automatizadas em alguns pontos e ressaltadas de formas mais ou menos costumeiras em outros**<sup>85</sup>. Essas eram: uma representação de si enquanto “ator” da escola de Teatro, por exemplo, outra representação de si enquanto ele mesmo e outra representação de si enquanto ele mesmo *baiano*. Como se alguns comportamentos ou cadeias de atitudes fossem mais “reconhecíveis” do que outras como pertencentes a uma baianidade. Parece ser uma forma generalizada de se perceber e representar. Existem alguns comportamentos e ações que são reputadas por eles ao treinamento, outras que são consideradas como oriundas do “eu pessoal” e outras do “eu baiano.” Por exemplo, fazer um exercício como a diagonal da imitação utilizando os pés de uma forma característica era considerado uma mistura entre o “eu pessoal” e o eu do ator, como se o sujeito não “conseguisse” se livrar do seu “eu pessoal”, ou então como se ele ainda não tivesse chegado a conseguir a “técnica” necessária para chegar a um “padrão” específico; padrão este que nunca é objetivado, pois parece ser da aceitação automática de todos - e este “padrão” certamente vem do longínquo *país das artes cênicas*, localizado mais além do mar, entre a França, a China e Eugenio Barba ou Jerzy Grotowisky, por exemplo. Estas sendo as suposições e imagens que constroem mais ou menos precariamente os nossos

---

<sup>84</sup> Quando me refiro aqui a tempo, quero significar meses; três meses, por exemplo, no mínimo, para instalar uma atitude corporal e imaginativa que permita ao ator ser estimulado com várias ordens de estímulos diversas, tais como pessoas, objetos, sensações, palavras, “transcodificando” o estímulo com vistas à criação de corpos passíveis de representação teatral.

<sup>85</sup> Por exemplo, uma falta de consciência quanto a uma corcunda permanente na coluna, aliada a uma representação de si como uma “baiana que sabe mexer as cadeiras”. Ambas prejudiciais, mas diferentes na forma de inconsciência; uma inconsciente pela não identificação e outra inconsciente pela dominação de um clichê que não permite ao corpo pensar-se ou utilizar-se daquela parte de forma diversa da sempre identificada.

atores. E que os impedem também de pensar em si dentro das suas proximidades. Considero sinceramente um desserviço o fato de não termos mais técnicas corporais locais articuladas dentro da Escola de Teatro, quando estes mesmos que são os ídolos dos nossos atores aqui vêm à Bahia para aprender essas mesmas técnicas e expressões, recria-las, adaptá-las, divulgá-las a seu modo e também... Ganhar dinheiro e prestígio com elas.

Então, há a necessidade de um descondicionamento constante e variado que permita ao ator perceber estas diversas ordens de construção mais ou menos identitárias que, se não chegam a ser personagens, são identificações<sup>86</sup> e atuam como tal. Estas identificações, para o que nos interessa, são muitas vezes percebidas como *adendos* pelo sujeito, como não fazendo parte do seu “verdadeiro eu”. Porque o eu é também uma outra concepção, moderna e bem atuante, que molda a atenção e a percepção de todos, inclusive dos atores acerca do que eles devem pensar que são. E o fato dessa percepção se dar assim - a própria forma como construímos nossas percepções sendo também aprendida - determina a maneira como o sujeito lida e utiliza este conjunto de coisas, e como percebe - ou não - os mecanismos culturais reguladores e articuladores desses comportamentos individuais. Considero que estes exercícios cumpriram muito dessa missão.

#### **4.2. Exercícios; categorias de atenção, demandas e competências a serem desenvolvidas.**

Mexer no corpo do ator aqui demanda mexer nas suas formas de se pensar a si mesmo. Isso se faz com exercícios que trabalhem a um só tempo e com reflexão as suas várias e possíveis identificações estéticas, na dada hora em que o sujeito está se esquentando, treinando ou improvisando. Para cada momento desses há exercícios específicos, maneiras de abordar e coisas diversas a pedir. Por exemplo, quando se está trabalhando os exercícios de segmentação, existentes em todas as tradições de teatro, começando dos pés ou da cabeça; ao trabalhar principalmente as articulações, a forma e a amplitude como as movemos, a velocidade e as combinações com outros movimentos **servem para todas as ordens de identificação**. Porque preparam o sujeito para perceber, com os olhos e ouvidos do corpo, as **diferentes formas de uso e de recepção que ele dá ao seu corpo**. Ao mesmo tempo em que são realizados, estes movimentos também se oferecem, automaticamente,

---

<sup>86</sup> Vide comentário sobre o termo no capítulo I, página 11.

como parâmetros de comparação entre o corpo cotidiano e mais “conscientizado” do sujeito e o uso que naquele momento está sendo dado a esta mesma “ferramenta”, digamos. Não há aí uma vivência de *erro* como a conhecemos. Pode-se fazer mais ou menos, inventar ou sentir diferente. Mas não há uma exigência tal que coloque no ator a preocupação com o erro. São exercícios de exploração sensorial, que mais levantam e indicam pontos de crescimento do que demandam coisas que podem não ser conseguidas.

Já ao trabalharmos um exercício como os de máscara neutra, em que os ditames são rigorosos e a ênfase recai sobre a postura, o foco do olhar e da cabeça e a atenção para a ação do outro, o sujeito tem uma outra dificuldade a superar. A atenção dele normalmente fica centrada na preocupação de não *errar* essas comandas. O erro é imediatamente percebido e, a depender de quem dirige, tem consequências que podem “travar” o ator. Isso define uma diferença de atenção e de estado. Porque o stress adicional pode fazer com que os focos de atenção se dirijam apenas para os pontos explícitos das comandas. Eu diria que o treinamento da máscara neutra se dá sob uma forma “inconsciente de tentativa e erro”. O sujeito vai fazendo aquele processo, e errando. Tomando consciência através dos diversos *feedbacks* que os erros dão e através da rememoração do estado em que estava ao errar ou ao acertar. Com o tempo e o treino, ele vai aprendendo a buscar este estado físico, que depende de proficiências físicas que nem sempre se instalam ao mesmo tempo, pois dependem da história do corpo de cada um.

No primeiro caso, dos exercícios generalizados de reflexão corporal, de segmentação, a cobrança é diferente. É um tipo de conscientização. No segundo, é um tipo de aprendizado corporal complexo e articulado que precisa ser instalado, mas cuja cobrança pode ser muito dura para o ator. O tipo de exercício que o primeiro representa tem como utilidade acordar o ator para as diversas sensações e possibilidades perceptivas. A comanda de atentar para diferentes partes do corpo de maneira diversa do cotidiano pode ser feita, com vantagens, para diversas práticas corporais cotidianas, aplicando-as ao treinamento. É o caso de limpar o chão. A indicação primeira de limpar o chão como um triângulo com um vértice nas nádegas, com pés e mãos no chão. No entanto, a partir dessa indicação, é possível pensar outras formas de limpar o chão, introduzindo comandas de mudança de respiração e ritmo de ação, que funcionam muito bem para um tipo de conscientização das articulações, numa relação com o peso do corpo e a força feita contra o chão que servem como contraponto para a manutenção da atenção.

O segundo tipo, cujo exemplo é a máscara neutra, treina competências bem específicas. Como por exemplo, conseguir enxergar coisas com os olhos no joelho, ou compreender na imitação de uma diagonal<sup>87</sup> o que não se conseguiu imitar do colega e porque, ou fazer uma diagonal de gritar no meio com um estado. Enfim, os exercícios que pedem uma ação específica com um tipo de resultado.

Um terceiro tipo de exercício, que é o improvisativo, vai tentar criar, em conjunto com o ator e sua possibilidade de ativar os músculos a partir da sua imaginação, coerências corporais. A improvisação é tão importante dentro do teatro que ela é uma categoria à parte.

Entram aí comandas do tipo metafórico, de articular histórias, vontades. Como mandar voar, inventar que há algo na situação, uma montanha, ou uma situação-limite, por exemplo. E isso ativar a energia do ator. Nesta fase de improvisar, o ator já deve poder ter uma qualidade de recepção e expressão física razoável. Nessa etapa a máscara é muito útil. Porque uma improvisação pode ser feita sem máscara, e não ficar especialmente instigante. Quando se põe a máscara, ela pode ficar insuportavelmente fraca. Pois o corpo fica exposto nas suas falhas; de expressão, de interpretação, de recepção.

Então, para a máscara, os tipos de exercícios que lhe são diretamente vinculados são todos aqueles que direta ou indiretamente trabalham foco, atenção globalizada do corpo, receptividade alta, olhar com toda a cabeça, escutar com todo o corpo. E especialmente o grupo de exercícios denominado máscara neutra. Que são exercícios advindos de exercícios de Jacques Lecoq e também de Armindo Bião e Mário González. Tudo isso deve criar um estado de concentração e atenção indispensáveis para improvisos com máscaras. Um estado atento, mas flutuando, recebendo. Os outros tipos de exercício, como os de segmentação, concentração e mudanças corporais funcionam como uma prévia à máscara, mas de forma menos perceptível do que os de máscara neutra e focagem, pela cobrança desses últimos. E a improvisação é o terreno por excelência da criação de máscaras. A ela voltaremos em sub-item adiante.

---

<sup>87</sup> O exercício da diagonal é um exercício que tem coisas úteis para os três tipos de exercício. Ele é misto.

Voltando à questão das identificações, os *tipos* de exercícios atuam de maneira diferente sobre o processo de reconhecimentos corporais diversos dentro do corpo do ator. Por exemplo; o ator pode - e isso é o que acontece quase sempre - inventar uma seqüência, um movimento e uma história, que depois veremos que é “tipicamente” baiana, principalmente no momento das improvisações, que é onde a criação se edifica, articula e aparece. Entender o que fez, ele pode entender depois. Num exercício de segmentação, no dia seguinte, por exemplo, ele percebe que tal ou qual movimento do personagem criado na sessão anterior apareceu na hora em que ele limpava o chão, ou “montava” um corpo segmentado, na fase de sensibilização para o trabalho. Ou o inverso, sendo o “chão” que na hora da improvisação lhe dá algo. Ou pode se sentir mais competente numa focagem de máscara neutra, e relacionar esta concentração à concentração para uma máscara expressiva, por exemplo. González diz que o exercício do Coro<sup>88</sup> é o exercício por excelência da máscara neutra e o grande preparador da máscara expressiva. De fato, no Coro a quantidade de competências demandada é enorme, e detalhada. Mas essas competências também podem ser buscadas de outras formas. Os princípios e as necessidades permanecem os mesmos. No caso do ator europeu, não é demandado aos atores que criem algo mais além de um ou outro personagem, todos na sua maioria oriundos de uma dramaturgia já clássica ou de moldes de ação e de plástica estabelecidos pela Commedia ou pelos teatros experimentais de formas animadas e de vanguarda.

No caso desse estado chamado Bahia, não existem máscaras teatrais anteriores consagradas. Isso significa uma diferença importante em termos de metodologia de trabalho. Na França e nos países de tradição de máscaras, estas existem e as suas formas de treiná-las, seus trejeitos e características são mais ou menos acordadas pela comunidade teatral. Especificamente na França, não há máscaras de monstros, a tradição de máscaras é fundada na Commedia, e esta é de “seres humanos”. Na área de formas animadas, há muitas experiências interessantes de teatros que trabalham com objetos liminares, mas esta não era minha área de interesse, ainda que reconheça a sua relevância e atualidade no

---

<sup>88</sup> Mário González, excelente ator e mestre de máscaras da Commedia dell’arte na França. Ele criou um exercício, chamado “Coro”, que trabalha, segundo ele, todas as proficiências mínimas necessárias ao uso da máscara, neutra e expressiva. Este exercício, na verdade uma seqüência ritual complexa de variadas competências acumuladas umas sobre as outras, inclui desde a pausa de três segundos antes de cada ação a cálculos visuais difíceis quanto a deslocamentos espaciais, bem como uma consciência ampliada do entorno, articulada com o uso do foco visual. É um exercício muito bom. Parece servir bem para os atores franceses do Conservatoire d’Art Dramatique de Paris. Talvez algum dia, em uma oficina, depois do Doutorado, eu possa tentar aplicar aqui. É preciso semanas para se poder adquirir alguma proficiência neste tipo de exercício.



teatro hoje. Considero que a criação que fizemos estava relacionada aos tipos humanos e aos tipos oriundos de lendas, histórias e festas populares.

Então, por um lado, não existem competências estabelecidas sobre este treinamento dentro da nossa cultura e tampouco na cultura de treinamento de máscaras francesas quanto a máscaras sobrenaturais, pelo menos junto às pessoas às quais tive acesso. E o que poderíamos propor em termos de máscaras sobrenaturais não pareceu interessar ou fazer parte do universo de máscaras do Conservatoire ou do Théâtre du Soleil<sup>89</sup>. Estamos criando os exemplos, e com eles também formas de proceder no dia a dia do trabalho do ator. Isso nos coloca com um tipo de responsabilidade que muda a forma de pensar e trabalhar. No caso dos atores de maioria francesa, que foram os que vi trabalhar, eles estão pensando em como adquirir as proficiências, as competências para trabalharem, serem considerados bons atores e poderem enfrentar um mercado de trabalho muito diversificado e competitivo. No nosso caso estamos tentando criar instrumentos de trabalho fundamentais numa tradição teatral. Estes devem ser representativos o bastante para que várias pessoas com eles se identifiquem. No público e na classe teatral. Algo desses tipos, dessas máscaras, deve falar a muitos. Deve implicar, atingir, arrebatá-los a um conjunto suficientemente bom de atores para que estes desejem utilizar este recurso; deve comover uma platéia para que esta possa assistir e divulgar o que foi ver. Desejamos que o prazer do espectador derive, “ *pois, não de uma semelhança que ele perceberia entre os personagens evocados na cena e ele próprio, mas da consciência de si à qual estas narrativas remeteriam*”<sup>90</sup>. Só que esses instrumentos de trabalho são criados a partir desse corpo dos atores, densificam-se em máscaras, cenas, gestos, falas, tons, pausas, e voltam - ou devem voltar - como reflexão e sistemática de treinamento para os atores. **E, mais do que considerar a máscara como um objeto, é preciso que estes atores - que são também criadores, precursores e divulgadores - apreendam os processos físicos e psicológicos que os levaram aos resultados obtidos. Estes processos se concretizam nos exercícios, nas improvisações, nas cenas.** Alimentam-se do que cada um traz no seu mais íntimo.

---

<sup>89</sup> Mário González e Etienne Chapignon, seu artista de máscaras, não demonstraram muito interesse em explorar o filão de máscaras como as do Vento, a da Lagartixa ou da Sereia. Ariane Mnouchkine demonstrou interesse pelo conjunto do que foi feito, com ênfase para as andadas, assim como Maurice Durozier. Já Erhard Stiefel declarou estas máscaras como seu grande interesse dentre o material que lhe apresentei, tendo inclusive aceito o presente de uma máscara de Sereia que lhe ofereci.

<sup>90</sup> FÉRRAL, Josete. “Os gregos na Cartoucherie: a pesquisa das formas”. In: **Folhetim - teatro do pequeno gesto**, n. 14, jul-set. 2002, pp.12-43. Férral, ao se referir à tragédia. Esperamos também ter produzido isso no nosso público.

O treinamento não foi apenas de exercícios, apesar desses se constituírem na sua base fundamental. Temos que considerar também que a Viagem a Saubara, feita em 2002, teve grande importância para o grupo; que as leituras feitas e imagens vistas, que a convivência tanto no trabalho quanto fora dele, em festas, de candomblé, de salsa, de forró - também tiveram seu papel. As lendas que me interessavam e que interessavam aos atores jogaram um papel importante por serem igualmente motivadoras para ambos. Ou seja, a ligação com a cultura local nas suas diversas manifestações - festas, histórias, cotidianos, viagens, fez com que o treinamento tivesse uma linguagem de desejos e imagens bastante compartilhada entre todos.

Os exercícios e improvisações são a imagem condensada desse processo. As cenas são uma imagem *fixada*, sendo um instantâneo do trabalho a ser posto em contato com o público, assim como as máscaras são o condensado dos processos diversos dos atores com sua cultura em forma corporal e plástica. Neste sentido, não bastariam os exercícios de máscara neutra ou improviso. Os exercícios de imitação de si e de outros, imitação dos personagens dos outros, e imitação de objetos inanimados, representação de coisas como o chão, buracos, e outras coisas bizarras foram fundamentais para a compreensão de como o corpo individual podia ser transformado em coletivo; de como o corpo se metaforizava, como ele podia ser compreendido, não apenas pelo sujeito enquanto ator, mas enquanto sujeito de uma cultura e criador de uma competência imbricada em quatro encruzilhadas; a encruzilhada do euzinho cotidiano, dos euzinhos baianos, do euzinho do ator estudante da Escola de Teatro ou Dança, e do eu físico das comandas da máscara<sup>91</sup>.

Foi no gerenciamento e no diálogo entre estas diversas percepções de si, no âmbito do cotejamento com exercícios, adaptados e criados a partir do desejo de criar máscaras baianas que criamos, a partir do que fomos construindo, as máscaras. Uma colcha de fuxicos, um chão e um céu para sonhar.

A seguir, descrevo um pouco o processo de um dos nossos atores, Tonny Ferreira, e a construção da máscara do Vento do ponto de vista da sua identidade cultural e pessoal. Tonny entrou para o trabalho com máscaras na primeira oficina, realizada em

---

<sup>91</sup> Comandas oriundas dos estudos sobre máscaras teatrais, das experiências absorvidas dos atores do Théâtre du Soleil, de Armindo Bião e de Mário González.

junho de 2002. Após alguns fracassos dentro dela, conseguiu trabalhar com a máscara de um Arlequim velho, que nele ficou como um velho negro, talvez um capoeirista, alguém com habilidade corporal. Tirando a máscara ele estava muito comovido, e disse: “dentro dessa máscara tem muito mais do que eu pensava.” A partir desse dia, foi sempre um ator disciplinado, disponível e companheiro. Criou o Vento, a partir dos estímulos de um pandeiro, que ele fazia passar pelo corpo. A preparação dessa máscara durou algumas semanas. Primeiro os gestos de brincar com o pandeiro e seus sons, depois a busca de uma máscara que pudesse corresponder ao que ele fazia. E por fim as palhas, trazidas por Riomar do Pará, saias de índio. Quando ele se viu completo, e mais, quando viu a própria foto, ele se espantou por parecer tanto um Orixá. Sendo ele um orientador cristão da Paróquia de Itinga, esta foi a observação dele<sup>92</sup>. Esta criação foi um exemplo limítrofe entre o que o ator percebia em si como sendo ele e o que, no processo de uma criação a partir do sonoro, ele constrói. Um personagem que, ao se “levantar” e organizar, lhe dá uma notícia de um universo imaginário oposto ao que ele vive, freqüenta e acredita. Neste caso, o seu histórico de filho da cultura popular, com a possibilidade e o desejo de usar um pandeiro para trabalhar no corpo e a possibilidade de trabalhar praticamente sem roupa - com uma sunga, pois senão a roupa atrapalhava o percurso do pandeiro - a possibilidade de passar algo no seu corpo sem preconceitos de ordem moral - juntamente com a escolha da máscara que gostaria de utilizar - fizeram com que nós também, dentro das possibilidades do grupo, compuséssemos o resto da sua indumentária com palhas e cobrindo partes do corpo que ele não usava com o pandeiro, ocultando-o também, como era do seu desejo. A disponibilidade de trabalhar com um tipo de estranheza vem do grande prazer e domínio que o ator experimentava quando trabalhava o chão, quando ao levantar ele andava pela sala e era como se ele dominasse, estivesse na sala toda. Uma grande presença cênica. Esta possibilidade e prazer de ser chão, buraco, janela, bem como a possibilidade de utilizar imagens estranhas para trabalhar, a partir de sugestões plásticas de Luiz Cláudio ou das fotos das festas populares baianas, acredito, foi o caminho que possibilitou a criação desse personagem. Tonny relaciona essa criação com os exercícios de chão, com a compreensão de como o chão podia ser um personagem e de como ele podia virar chão. Relata também a importância de esperar os três segundos, para, como diz ele em relato escrito, “dar tempo

---

<sup>92</sup> Há coisas que escapam a todos nós. Ou melhor, há coisas que não aparecem na luz do dia, mas transluzem. É preciso talvez não procurar ver certas correlações no sol claro. Elas se desenham mais como um peixe que nada sob uma superfície de água.

ao corpo, e não apenas ao ouvido, de escutar”. Relata também como importante o fato das críticas não serem “negativas”, o que entendo como não sendo adjetivadas.

Enfim; os desenhos metodológicos na criação cênica são “partiturados” ou “editados”<sup>93</sup> a partir e em simbologias de diversas naturezas e procedências corporais. A relação dos símbolos e eventos que dá sentido à construção de um personagem pode desvelar um pensamento sobre como o corpo se compromete nesse percurso. O que move, comove as pessoas, mesmo sem que elas saibam do todo. De como esta emoção se traduz em gestos, engramas da memória ré-inventados. **É como se os pequenos desejos e prazeres buscassem, assim como os eventos, terem sentido e significado, serem história no existir daquela pessoa.** O pequeno desejo de tocar o pandeiro; um gesto fortuito dando a idéia de passá-lo no corpo; esta passagem tendo agradado ao sujeito, despertando mais idéias; e assim por diante.

O conceito inicial de máscara foi revisto e ampliado a partir das imagens e das criações corporais que iam sendo possíveis a partir dos exercícios e dos atores. E nesse sentido os exercícios forneciam imagens para idéias e reflexões nossas que, por sua vez, alimentavam a criação e o aprofundamento dos exercícios antigos e de novas variações.

A *máscara do chão*, por exemplo. Ser chão. Ser janela. Estes exercícios aparentemente abstratos possibilitaram no meu pensamento o caminho de entender a comunicação entre os corpos uns dos outros. Permitiram **a compreensão das manifestações culturais como corpos coletivos, com saliências que parecem individuais, mas não o são, como as máscaras.** As diagonais de imitação. O intercâmbio de imitações mútuas, tanto do andar “normal” quanto do andar dos personagens ou a imitação da imitação, propiciaram aos atores, tanto aos que estavam fazendo o exercício quanto aos que observavam, pensar no próprio corpo as operações requeridas em cada imitação. Mais além de uma imitação tratava-se ali de permitir-se “invadir ou ser um pouco” o outro; e ser invadido, visto e imitado pelo outro. Chegamos muitas vezes a ter o próprio imitado *se imitando* para mostrar os traços que o imitante tentava fazer e não conseguia. O imitante retomava então, já tendo entendido o que o outro lhe mostrava, e então mostrava a ele como era.

---

<sup>93</sup> Editar no sentido de edição de vídeo.

No cotejamento entre as diversas vivências do dia a dia, fosse no Brasil ou em Paris, e nos ensaios e criações, posso dizer que caminhos metodológicos foram apontados. E um dos principais, tanto do ator quanto do bailarino, é a atenção diferenciada para algo que fazemos no âmagô, e nem sentimos, que é comparar sempre automaticamente os corpos que vemos com o nosso, no momento mesmo em que os percebemos. Este traço de conduta é fundamental no trabalho artístico e deve ser re-apropriado por nós: cercado, estranhado, refletido e experimentado, pois me parece ser um dos pilares do trabalho de criação cênica para aqueles que desejam trabalhar com sua cultura. **É preciso desenvolver uma pausa dentro de si, uma atenção diferente a cada momento em que se está “observando algo dentro”<sup>94</sup> pois esta observação vai ser localizada dentro da sensação do sujeito que observa.** E vai produzir efeitos. É bom que possa ser conscientizada também, para que possa ser uma ferramenta de trabalho menos hermética e subjetiva.

#### **4.3. As improvisações. Sua função no treinamento, na criação de cenas, ensaios e máscaras**

Este trabalho de criação e treinamento de máscaras tem dois eixos muito importantes. São o treinamento e as cenas. O treinamento engloba o processo de exercícios, improvisos e formas de organização subseqüentes. As cenas são as resultantes recortadas no processo. Consideramos que dentro do processo do treinamento a estrutura essencial que sustenta dentro do tempo a construção desses personagens e máscaras são os exercícios que prepararam para as improvisações. Estas, por sua vez, são o desaguadouro e o ponto de partida para a criação e sustentação de um contexto, de um “mar” que sustenta e alimenta os personagens e conseqüentemente a criação de máscaras para estes personagens. Por fim, ao recortar “cenas” e montá-las no formato de um espetáculo, estávamos tentando atingir o terceiro vértice de validação do trabalho, a platéia baiana.

Num certo sentido, se compararmos as improvisações às festas e manifestações e enredos populares, os improvisos são como pequenas manifestações, pequenos *espaços* onde o surgimento da máscara pode se dar, traduzindo um grupo. E as festas como grandes

---

<sup>94</sup> Porque é sempre uma observação de dentro, é uma consideração que se dá no cotejamento entre o que vejo e o que sinto daquilo que vejo. O como me atinge. Normalmente nenhuma dessas informações chega a se nomear em mim. Mas nem por isso são menos aproveitadas no trabalho artístico.

espaços, tradutores de um social maior. Uma máscara surge para dizer algo. Para manifestar, de forma sintética e densa, formas, sentimentos e sentidos que sejam caros aos seus criadores. Incluídos aí tanto o ator quanto o público que por ele se sente representado e que o assiste. Então, assim como as máscaras das festas populares vêm e executam uma ação, os personagens das improvisações também o fazem. Mesmo que as situações não estejam delineadas antes, mesmo que os personagens as tragam em germe, um personagem não pode viver se não estiver inserido numa situação.

O improviso é a foz onde o rio encontra o mar. É a forma ainda plástica e flexível dos trajetos significantes dos personagens, dos atores e do público poderem existir<sup>95</sup>. É o tear, o laboratório das ações. O lugar onde a rede de tramas e conflitos é tecida, o roteiro mais ou menos oculto para se entender o perfil do corpo cênico e da máscara insurgente. É também um lugar especial do trabalho da direção, é o lugar onde o trabalho cênico ocorre; onde se pode puxar, ou retirar, ou adensar um determinado elemento para ver o que ocorre com o resto do conjunto. É o esboço, a carta esboçada de um mapa a ser seguido, desenhado na sua própria passagem. A diferença da cena para a improvisação é que a cena é um acordo coletivo de paralisação ou de congelamento mais ou menos rigoroso de um determinado conjunto de ações, sensações. Este *adensamento que lentifica para ser melhor percebido* pode ser feito pelo diretor, mas é sentido e referendado também pelos atores no caso. A cena se dirige a alguém que não está no ensaio no momento. Mas as pessoas que estão no ensaio são as suas representantes. A cena dirige-se a um ente mais ou menos abstrato, àquele sujeito que vai assistir o trabalho, e que, mais do que uma existência material tem uma existência ditada pelas fantasias e desejos articulados de cada um.

Cada um de nós se perguntava se tal ou qual cena poderia ser satisfatoriamente vista por fulano, ou beltrano. O fato de ser visto por *alguém*. Quando se sabia que alguém importante para o grupo ia assistir à peça, percebia-se um *frisson*, um questionamento de si mesmo e das cenas, expresso nas perguntas tipo: “*será que fulano vai gostar? Acho que ele/ela vai criticar tal fala ou movimento... Acho que tal cena não está boa por isso ou aquilo*”. Nessa frase, o desejo de ser visto, a representação de si e do que criou e todas as

---

<sup>95</sup> Eu sou um público, de certa forma. Enquanto não há pessoas, o diretor funciona exatamente como a máscara desse terceiro vértice. Mas ao mesmo tempo, sou de dentro. A direção é uma ponte entre o ator e ele mesmo, entre ele e seu trabalho interno, entre o seu trabalho e o público.

suas identidades estão presentes, sendo checadas, por assim dizer. Daí a dificuldade que a classe teatral tem com as críticas. Ser criticado é ser atingido na sua carne.

**A cena é a expressão de um desejo coletivo de ser visto, mas é ao mesmo tempo uma ação que libera ou permite uma satisfação física e emocional do elenco.** Também é o lugar de um desejo de mostrar uma coisa para alguém que ainda não viu o trabalho, mas que é representado na mente de cada um de diversas formas, todas atuantes. **A cena nesse caso é o resultado da suposição conjunta, da concordância conjunta entre atores e diretores acerca de uma coerência estética que pode ser considerada representação daquilo que se viveu e buscou nos trabalhos de improvisação visando a outrem.** É um momento onde todos suspiram de alívio e de desespero. O seu estado, percebido por todos, é semelhante ao estado que todos têm quando uma máscara finalmente chegou num ponto em que ela é visivelmente funcional. Um estado de alívio e de finalização, ainda que temporária. A sensação de que um movimento chegou no seu limite de ação. Implica num assentimento mais ou menos tácito, traduzido por um estado que poderíamos expressar por um “É isso aí”. É uma fotografia em movimento, é a “propaganda” do que se tem. Uma cena é uma “roupa de ver a Deus<sup>96</sup>”. E a improvisação é o movimento indicando qual fotografia ou desenho pode ser recortado a partir de tal ou qual ângulo ou enredo. **A cena é um recorte no tempo e no espaço a partir de um desejo coletivo de relação com uma platéia mais ou menos conhecida. É o trabalho para fora. A improvisação é o trabalho para dentro.** Dentro do grupo de artistas. O improvisado é a receita. A cena é o prato. Claro que o prato fala da receita. Mas fala indiretamente das forças que a compuseram e do desejo de mostrar tal ou qual coisa a alguém.

Tivemos neste trabalho uma situação muito específica, mantida por mim como um objeto de experimentação, que nunca chegou num ponto satisfatório como cena, apesar de ter sido apresentado como tal. Foi a cena da Mãe Sussuarana e da Sereia sobre a qual já falei antes. Esta cena nunca ficou “satisfatória” para os atores nem para mim. No entanto, as provocações nela contidas, os níveis de desafio em termos da concordância entre suas sonoridades, percursos espaciais e história fascinavam-me e não me deixavam abandonar sua exploração. Considerei que era uma pesquisa e como tal deveria poder mostrar coisas

---

<sup>96</sup> Na Bahia, quando se vai vestir a melhor roupa, diz-se que se vai com “a roupa de ver a Deus”, a roupa da missa. A melhor roupa que se tinha.

incompletas. Eventualmente alguns momentos dela ficavam sublimes, mas não se repetiam em seguida de maneira a criar balizas a partir das quais a cena pudesse ser mais trabalhada no que tinha de obscura. No final, as atrizes Iara Castro e Riomar Lopes aceitaram tirá-la da montagem. Ela se constituía num território de experimentação rico, pois lidava com espaços imaginários entre a terra e a água, com uma partitura de vozes e gritos que precisavam estar muito sintonizados para funcionarem, e que pela dificuldade tanto das atrizes quanto minha de garantir e manter o que precisava ser mantido, esteve sempre como uma cena “não pronta”. O desagrado de manter uma cena que eventualmente não conseguia sequer ser entendida no que narrava me parecia vir também do fato de não conseguirmos encontrar o instantâneo fotográfico que poderia dar sentido e tranquilizar-nos naquela cena. E não conseguíamos encontrar por que? Há vários fatores em pauta. O mais óbvio é o fato de que talvez a cena estivesse roteirizada e montada pra dar errado, pelos fatores já levantados, por desconsiderar as condições dos atores e direção que a compunham. Menos óbvio, é o desejo subjacente de acertar, de conseguir, que estaria ligado ao desafio de cada um diante das dificuldades da cena. E também diante de um desejo de vê-la bem feita, pois a verbalização da cena por aqueles que a montaram, na primeira montagem, é a da beleza que ela eventualmente conseguia ter. Esta cena, diferentemente das do Vento e da Feiticeira, expunha a sua incompletude e ao mesmo tempo a sua potência. Ela personificava o desejo de fazer algo muito bonito e certamente impossível para nós naquelas condições, qual seja de atingir e conseguir manter um nível de atuação muito alto e sutil. Ela era o impossível do nosso desejo, e também a recusa em aceitar os nossos limites. Por isso se manteve tanto tempo, acabando por ser uma ferida<sup>97</sup> consentida dentro do desenho da peça.

As improvisações foram sendo propostas de diversas formas. Podiam vir a partir da evocação de uma história de infância, como foi o caso de Villaça, que relatava a familiaridade dela com o forró, já que o pai dela é de Alagoinhas e ela sempre viu e participou de forrós; podia vir da evocação de lendas de domínio público, como é o caso das Sereias, que são encontradas tanto nos contos de fada infantis, escutados por todos os atores, quanto nos rituais oriundos do Candomblé, com seus orixás da água, como Iemanjá e Oxum, para citar os mais conhecidos. E podia vir também da conversa animada entre

---

<sup>97</sup> Nas segundas apresentações, especialmente nas de Salvador, ocorridas na Sala Cinco, o relato de quantos avaliaram a peça recaía de diversos modos sobre essa cena. Ou de que não se compreendia, ou de que ali a peça parecia cair um pouco. Sendo este o único momento relatado como sendo fraco.



dois a cinco atores criando uma história mais ou menos possível para ser apresentada ali, em cinco minutos. Assim foram os percursos improvisativos. Ocorriam sempre depois de todo um processo de esquentamento corporal e concentração, via de regra com a máscara neutra, brincadeira de corda e outros já levantados acima. Normalmente o treinamento era feito pela noite, começando às 18h. Então, até umas 20h trabalhávamos os exercícios diversos. A partir das 20h, após um breve intervalo para água e banheiro, retomávamos um trabalho, agora com figurinos e uma dinâmica diversa da primeira parte. Desde antes mesmo dos personagens serem trabalhados, começamos a trazer elementos de figurino e adereços. Considerei que estes elementos ajudariam a compor e a estimular os atores na construção dos seus personagens. Esta também sendo a via utilizada por Mario González e Ariane Mnouchkine após um mínimo de trabalho com máscaras. As máscaras expressivas, tanto com González quanto com Mnouchkine, são sempre trabalhadas tendo à disposição vasto material de figurino, o que não era o nosso caso. Felizmente, tivemos doações diversas e felizes, o que muito nos ajudou a compor as cenas e personagens desde o início. Colocávamos as roupas, chapéus, sapatos, do lado inverso da sala, no fundo da cena. Muitas vezes os atores começavam justamente pela busca e jogo com estes panos e objetos. Brincando com o corpo e com os objetos, deixando que estes os impressionassem. Outras vezes, já tendo um personagem em mente ou trabalhado, eles iam buscando os materiais que podiam completar este desenho estético. Quando já estavam mais ou menos compostos, o que ocorria em concomitância com o andar, com os trejeitos de personagens, eles eventualmente se relacionavam uns com os outros. Desse relacionamento podiam sair histórias, ações. Ou não. Quando saiam histórias, após um determinado espaço de tempo experimentando, eles eram convidados a se sentarem, com seus respectivos figurinos, e a discutirem o que fariam em cena, quando havia mais de um ou havia dúvidas. Quando todos estavam prontos, eu dava um sinal de que podiam começar e aquele grupo que levantasse em uníssono seria o que se apresentaria. A partir daí, a improvisação corria, com intervenções durante as cenas, simultaneamente. Desde o começo do trabalho de personagens, quando eles ainda faziam personagens individuais, eu já intervinha fortemente<sup>98</sup>. Pedia ao mesmo tempo que eles escutassem o que eu dizia mas não perdessem o estado do personagem. Isso é realmente uma coisa bem difícil, mas

---

<sup>98</sup> Por exemplo; ao sentir que o ator estava perdendo sua intensidade, eu poderia mudar ditatorialmente a situação; se ele estava numa festa, eu poderia dizer; não, você está num enterro, tristíssimo. E ele deveria tentar acompanhar sem se desconcentrar.

indispensável<sup>99</sup>. Na medida em que individualmente estavam condicionados a este tipo de interferência, nas improvisações eu fazia o mesmo, considerando a situação geral da mesma. E assim ia direcionando a improvisação no sentido de ter uma harmonia quanto aos estados dos atores e da cena, quanto ao desenho cênico e de sentido que poderia ser expressado ali. Por exemplo; a cena de Seu Seu e D. Edith era desde o início uma improvisação feliz. Ela tinha ações simples, fortes, que possibilitavam aos atores níveis de conflito que os mantinham com um alto comprometimento com a cena, ao mesmo tempo em que a situação era de fácil identificação para o público que a assistisse. Tratava-se do seguinte; a mulher do casal queria assistir a banda que estava passando naquele momento no local em que ela estava. O marido não queria ir e não queria que ela fosse. Como ela estava decidida a ir, de preferência sem ele, ele a acompanha. No decorrer da parada, ele se interessa por uma moça que vê no cortejo. O que modifica a atitude dela, que fica com muito ciúme. Ele, percebendo isso, tenta a reconciliação. No fim, ela é quem quer carregar ele para fora da rua e das tentações. E ele está muito feliz. Uma situação simples. Que permitiu aos atores muitas criações, muitas explorações corporais, como quando marcamos esta cena no momento em que ele tenta pegar nela para fazer as pazes e ela leva alguns segundos para perceber. Então, a partir de uma célula básica, é possível refinar todo um conjunto de voz, corpo, pausas.

O que era sempre procurado por mim em qualquer situação de criação de improviso? Estados fortes para os personagens; conflitos simples e claros, que fossem a um só tempo significativos para uma platéia baiana e para a ação teatral. O que quer dizer, cuja ação cênica não fosse passível de abstrações que prescindissem do corpo dos atores para serem feitas. Normalmente situações limite, como encontros perigosos - A cena da Sereia e do Menino Caranguejo, do Vento, da Feiticeira, da Lagartixa e da Menina de Saubara, das Crianças, de D. Juju e do Diabo - ou de situações em que alguém tinha uma urgência inadiável, como é o caso da Sereia e da Mãe Sussuarana - ou como é o caso dos Velinhos perdidos ou querendo chegar no lugar combinado, no teatro - ou uma ação importante, de agradecer à platéia e aos funcionários de cada localidade - ou de brincadeira, que é uma situação em que os próprios jogos vão mudando os estados dos atores e jogando-os em diferentes emoções, através do brincar infantil. A partir do delineamento da situação, que podia vir deles ou de seus personagens, ou de mim a partir de uma idéia dada na

---

<sup>99</sup> Ver : Crianças, DVD n. 2, faixas : Entrada perdendo, O trabalho do ator.

improvisação, ou de ambos - a possibilidade de dirigir a cena e as máscaras estava dada. Restava então seguir o desenho proposto pela situação geral e os pequenos desenhos propostos a partir de gestos, falas, sensações das máscaras na cena. Como por exemplo, D. Juju e o Diabo. A inspiração para esta cena se originou no monólogo de D. Juju, quando Iara Villaça utilizou como ação inicial e básica perguntar ao público se tínhamos visto um rapaz que teria vindo para dançar com ela. Esta ação era muito importante para a personagem, que é muito fogosa e dança todo o tempo. Então, devido ao encanto que era a demanda da personagem, sinceramente ansiosa e preocupada com a vinda do parceiro, (pois o outro tinha quebrado a perna dançando com ela), montamos a cena. Ao montarmos uma cena para esta simpática senhora de meia idade, pensamos em associar a esta demanda um parceiro à sua altura: o Diabo.

E, quando o ator Mauricio Assunção, na terceira configuração do grupo, já na montagem de 2003, criou o encantador personagem de Valadão, o super *latin lover* baiano, de origem indefinida entre o interior e a Capital, percebemos que seria perfeito colocar D. Juju para encontrar com este incorrigível conquistador que, para alegria dos presentes, deveria se apaixonar em cena por D. Juju, após ter cantado várias moças na platéia e desafiado vários homens. Estas sendo ações importantes, que do ponto de vista de ligações entre as cenas era muito funcionais em termos teatrais, pois D. Juju saía à procura do “gringo” e deixava a cena em aberto para Valadão, que após fazer uma entrada e uma apresentação do seu personagem - coisa que faz parte da tradição de máscaras da Commedia, por exemplo - era surpreendido por D. Juju, que chegava ainda procurando pelo outro personagem<sup>100</sup>. Com isso, costurou-se bem não apenas as cenas como o final da peça, na qual todos deveriam finalmente ter encontrado pelo menos a saída para os dois dilemas colocados inicialmente, quais sejam; o que era o teatro e onde eles estavam.

Sabe-se que a percepção humana dos eventos está sempre tentando unir todos os conjuntos que se apresentem como um todo mais ou menos parecido a partir de determinadas características<sup>101</sup>. Assim, fechar com a cena dos Velhos dando continuidade à cena da abertura tranquiliza e “organiza” a percepção da platéia, preparando-a para compreender que o fim está próximo, digamos assim.

---

<sup>100</sup> DVD de montagens; segunda versão, penúltima cena, Seu Valadão e D. Juju.

<sup>101</sup> ARNHEIM, Rudolf.

Então, do ponto de vista da direção de improvisos e ensaios para criação de cenas, eu trabalhava simultaneamente com o desenho que a situação apresentada sugeria, atenta para os pequenos gestos e riquezas inventados que pudessem melhorar ou mesmo mudar o destino de uma cena, de um movimento, como foi o caso de Valadão, que mudou a ordem de cenas da peça pela qualidade do personagem. Cuidando sempre que o personagem apresentasse um nível alto de envolvimento corporal, nível este que era mais fácil de ser conseguido e mantido caso o mesmo tivesse um “estado” forte, induzido pela situação ou pelas ações do personagem a cada momento. Quando o personagem está “em estado” o que se traduz por uma corporeidade extraordinária, no mais das vezes com uso de mais intensidade de energia muscular e de atenção, a tendência, pela própria exigência para as máscaras, é que ele consiga perceber e aproveitar mais os estímulos diversos que a cena e ele mesmo podem receber e criar para si e para a situação. Esta condição gera por sua vez o fortalecimento e a evolução desse estado para outros estados e ações, o que alimenta a cena e o ator. Conforme discutido no Capítulo I, a situação de espetacularidade é uma situação que gera uma reflexividade sobre si e sobre seus recursos corporais que, assim, podem ser mais aproveitados ou diferentemente aproveitados. Ora, um estado intenso de qualquer ordem gera uma situação extraordinária que, por sua vez, ocorrendo numa situação literalmente de espetáculo pode gerar esta “liberdade” de criar e “pensar” cenicamente no que está ocorrendo ou no que pode ser inventado para vir a ocorrer. É o pensamento do corpo cênico ocorrendo, ao tempo em que o próprio ator, “assistindo-se de dentro” pode gerenciar estas ações e estados. Nesse sentido, as demandas que faço desde o início dos trabalhos com máscaras, já citadas acima, ajudam o ator a instalar dentro dele este “eu” que zela para que as metáforas e as “temperaturas” das suas ações sejam mantidas num nível alto. Com o tempo, o ator “introjeta” esta consciência dos seus estados, que muitas vezes corresponde ao sinal que ele reconhece em si como propiciador para o início do seu trabalho ou fala. Com o tempo, o ator, através deste tipo de demanda da direção, deverá ser capaz de reconhecer suas mudanças de “humor” ou de estados como as ferramentas básicas de sustentação e de criação de gestos, pensamentos e situações cênicas. Ferramentas essas associadas aos tempos e pausas não cotidianos demandados também por essa direção, que são, junto com os estados e os estímulos, três grandes colunas a serem consideradas sempre pelo ator dentro do seu trabalho de consciência e sustentação da ação cênica durante as representações e improvisações.

#### 4.4. As cenas, os ensaios

O que é uma *cena*? Já falamos sobre isso antes, na relação com a improvisação. Nada mais óbvio para um ator ou um diretor do que a palavra *cena*. Todo mundo compreende. Mas aqui, tentaremos “descompreender” esta estrutura, tão familiar a nós e tão fundamental no teatro. Deslocar a forma de olhar e refletir sobre ela, “espetacularizando-a” à luz de diversas instâncias que lhe são próximas pode desvelar seus mecanismos e funções, desvelando assim a forma de um trajeto, encarnada num grupo de pessoas criando um teatro de máscaras.

Para esta pesquisa, a *cena* é um espaço permanente de experimentação e ao mesmo tempo é um lugar de síntese, de expressão. Uma cena é como uma festa. No caso de nossa pesquisa, é o resultado de um “ritual” elaborado durante meses, a partir de estruturas narrativas como histórias, (que podem surgir de um relato, de uma improvisação, de um gesto, de uma sugestão da direção), consubstanciadas em ensaios onde ocorrem repetições desses esquemas propostos. Os ensaios são a ponte entre as improvisações que funcionam e as cenas. São basicamente repetições nas quais as coisas que mudam, que não funcionam, o fazem em relação a um esboço mais ou menos figurado que o diretor tem na cabeça e que, no processo, vai sendo transformado até chegar ao ponto em que se torna cena.

As cenas têm, como têm os vídeos, diferentes “extratos” de montagem, se formos analisá-las sob este prisma. Os extratos, didaticamente, podem ser; de memória - histórias, lembranças de imagens, gestos e recriações; sonoros - (fala, expressões idiomáticas, linguagem verbal, sons feitos pelos corpos e pelos instrumentos, músicas, canções, pausas, silêncios.) cinéticos: deslocamentos; partituras “coreográficas”, sua correlação com os sons; gestos e combinações entre gestos de diversos sujeitos, ampliação e adensamento corporais. Cores, luzes; formas de se dirigir ao público; se buscando dele uma maior atenção (câmara em close) ou se trabalhando para que essa atenção se espalhe para um “plano geral”<sup>102</sup>. Do ponto de vista das correlações dentro de uma cena; o que é que, sendo mexido, mexe com o quê. Por exemplo, um acorde que entre tarde demais e modifique a forma com que um ator se move ou fala.

---

<sup>102</sup> Segundo Dario Fo, quem inventou o cinema foi o teatro. Cabe ao ator, segundo ele, manobrar sua presença cênica de forma a que o público busque se concentrar sobre o seu rosto, ou seu corpo, ou seus olhos, ou na cena toda. Esses diferentes tipos de atenção, que poderiam ser controlados a partir do ator, responderiam pelos diversos tipos de enfoque de câmera no cinema.

Então a cena é um bordado entrelaçado dessas várias camadas de estimulação, orquestradas de acordo com uma história, um roteiro ou um ou mais estados que se deseja (mais ou menos conscientemente) expressar. E a forma dessa expressão é também o próprio tom e conteúdo dela. Estamos acostumados a pensar que um estado diz respeito apenas a sensações básicas, nomeadas, na falta de melhor termo, como alegria, raiva, medo, relacionados mais ou menos fortemente com as necessidades de sobrevivência; comer, dormir, beber, fazer sexo.

Mas existem sensações que não têm nome. Como dizia Hilda Hilst, “*os sentimentos vastos não tem nome*”. E são muitas. Existem sensações para as quais o melhor é contar três segundos, ou mesmo dez. Para que elas se espraíem e se alarguem dentro do corpo a ponto de podermos percebê-las mais. Há sensações, estados, que podem ser recebidos e captados apenas através de histórias. De festas; de imagens; de cenas. Quadros vivos que trazem a cartografia das sensações nas suas respectivas ordens e colocações, dentro de um conjunto que deve nos atingir de forma a produzir um *algo* coerente, diferente para cada um, mas ao mesmo tempo passível de compartilhar. Para essas sensações, só mesmo a arte para poder permitir sua fruição. E o teatro para representar algumas dessas vastidões.

Se tomarmos algumas histórias ou peças, por exemplo, veremos que muitas vezes o **mito é um estado complexo que se desenrola no tempo e no corpo receptivo de quem o narra e de quem o escuta**, e que dá conta de passar de forma unificada um tipo de aprendizado ou sensação mais ou menos complexa que não poderia ser vivenciada talvez de outra forma. O mito e a história, o trabalho com estados, ele se dirige para áreas de aprendizagem e sensação que parecem ser articuladas através dessas instâncias complexas, em blocos cujos desenhos imagéticos e de significação têm como mapa justamente o próprio mito ou história.

No nosso caso, as cenas foram sempre criadas pelos personagens, atores e direção, visando um universo em que o que se produzia pudesse ser mostrado, mas que pudesse principalmente ser experimentado. As cenas são espaços de experimentação muito aguçados. E fixados. São campos dramáticos passíveis de abrigar os personagens e de lhes alimentar, e depois servirem de campo para outros atores. Partituras, mapas, percursos

coreografados; no caso desse trabalho, cujas cenas foram todas montadas a partir de criação coletiva, tanto de textos quanto sonora, elas testemunham, como um flash, um momento dado dentro do processo, cortado como uma flor de dentro de um jardim, e colhido por um desejo comum.

Por que alguém fixaria uma estória, uma emoção ou mesmo uma questão, uma pergunta ainda em processo? Em outras palavras; o que cada cena a ser abordada ensina, traz, pergunta? Penso que, mais do que descrever exaustivamente cada uma delas, é preciso pensar o que elas figuram, trazem de contribuição ou característica especial. Em termos do que seja o corpo cênico, do que seja o trabalho com máscaras, do que seja a própria estrutura de cada cena como instrumento de pesquisa teatral e suas ligações com o conjunto todo. Os percursos em que a história é construída antes e como vem o som; como isso se modifica e o que significa. As escolhas de nenhum cenário, de quase nenhuma luz, de figurinos e seus caminhos, de músicas e seus processos. Os pontos internos a partir dos quais ela poderia ou poderá ser multiplicada, desdobrada, mudada. O papel da respiração e do som nas *dobraduras* de uma cena. O todo, reformatado constantemente e de como este todo refazia as partes. Estas particularidades acabam sendo recortadas na tese a partir do olhar sobre uma criação coletiva com os traços de compartilhamento entre os corpos, entre os seus modos de uso, individuais e coletivos, do corpo cênico.

As cenas tiveram dois momentos de gênese distintos; o primeiro foi quando decidimos apresentar o trabalho, ocorrido em setembro de 2002. Então, começamos a definir, dentro daquelas situações improvisativas já conhecidas, que coerências dramáticas mais nos agradavam apresentar e começamos a repeti-las; e a partir do que elegemos, começamos também a criar outras improvisações<sup>103</sup>. A escolha contemplava basicamente as situações em que os personagens se sentiam melhor e os atores também; quais as cenas que estavam mais delineadas e quais, mesmo não tão delineadas, traziam contribuições instigantes<sup>104</sup> sob nosso ponto de vista. Estes foram os primeiros e principais critérios de seleção; as cenas que eram unanimidade, como era o caso das canções e das cenas dos

---

<sup>103</sup> A cena do Budhugo, da primeira montagem, por exemplo, foi uma cena que nos propusemos a criar.

<sup>104</sup> Nesta época, o mais instigante para nós era o desenvolvimento das máscaras ditas fantásticas. Como era o caso da cena do Vento, à qual acrescentamos Seu Gervásio para poder fechar a cena, depois de ter tentado um combate com o Boi; a Feiticeira também, que fizemos com o Boi, para que o Boi entrasse na mostra. Em ambas, queríamos manter os personagens do Vento e do Boi. No entanto, sozinhos eles não sustentavam a ação cênica, e nas improvisações não tinha surgido nenhuma história que pudesse dar conta de ser compreensível para entrar no espetáculo.

Velhos, de D. Juju e o Diabo, e Seu Valadão e D. Juju; cenas que fossem interessantes quanto ao desenho da narrativa feito pelos personagens, ou quanto a personagens que nos interessava mostrar, ou por fim quanto às potencialidades que distinguíamos naquelas improvisações<sup>105</sup>.

No primeiro caso, estavam as cenas dos Velhinhos, tanto a do início quanto a do fim da peça, a do Vento e do Seu Gervásio, D. Juju e o Diabo, e as cenas das Crianças. As cenas das Crianças corriam riscos de ficarem gritadas e sujas, do ponto de vista sonoro, com clichês de imitação infantil, perdendo aquilo que mais nos interessava, que era o frescor da infância e do brincar. Mas apostamos nas Crianças. Em primeiro lugar por todos termos alegria em brincar e trazer as Crianças de cada um para fora. Em segundo, por perceber a importância de, num teatro baiano, dar voz e imagem àqueles que estão pelas ruas e representam muitas vezes a geração perdida da nossa terra. As grandes dificuldades das cenas em que havia máscaras de personagens *Crianças* na verdade eram dificuldades articuladas com o tipo de personagem e suas ações. Desde o trabalho de preparação dos personagens e depois das improvisações, percebemos que o estado “infantil” tinha uma linha tênue de risco entre o grito descontrolado e o clichê impostado<sup>106</sup>. Estes estados, criados no âmago de ações que variavam entre propostas de brincadeira e conflitos de poder e influência entre as Crianças, tendiam, se não estivessem bem percebidos pelos atores no seu fazer, a desaguar em uns falando por cima dos outros, em gritos, e em perda das características básicas da máscara, de olhar o público, olhar o protagonista, etc. Isso porque as cenas das Crianças são criadas num clima de rapidez. Elas correm com pavor de uma careta, ou brincam de picula, disputam coisas.

Nesse movimento de criar esses personagens, o ator se aproxima muito do que ele é, do seu material mais pessoal. Com isso, seu corpo tende a adotar um estilo mais próximo ao seu cotidiano, de, por exemplo, falar com o colega sem olhar o público, não pausar para responder algo, partir imediatamente de uma ação para outra sem pensar. Introduzi pequenos sons, que acabaram funcionando como sinalizadores de espera para os atores; eles deviam esperar os sons acabarem para fazerem as ações. Introduzimos melodias temáticas para ações e para personagens, como por exemplo a melodia que

---

<sup>105</sup> Como era o caso da cena da Sereia e da Mãe Sussuarana, que analisamos na tese, e que consta na primeira e segunda montagens.

<sup>106</sup> Coisa que Bião avisou que poderia ocorrer.



acompanha a ação da personagem de Castro, denominada “Leilinha”, quando ela conta os dedos dos pés, ou termina de dizer a frase “Não vou contar”<sup>107</sup>, que é já cantada, e à qual sucede a melodia da voz dela repetida musicalmente. Fui rigorosa em evitar o acavalamento de falas, principalmente nas situações em que Tonny vai propor uma brincadeira, ou Mauricio. Enfatizei a necessidade de olhar o colega enquanto ele falava, mesmo que fosse estando em movimento. Mas essas duas cenas tendem a ser muito “nervosas” e com um raio de erro estreito, quer dizer, fáceis de desalinhar, por causa das “tentações” sob a forma de estados e imagens muito próximas das próprias infâncias. Podemos dizer que conseguimos, o público se comovia com as cenas. Mas em todas as localidades, essa era uma cena que eu repetia para viajar com mais atenção do que outras. Porque as amarrações dela são mais apertadas e mais fáceis de saírem do lugar.

Havia as cenas “perigosas” do ponto de vista de perderem o sentido, porque oscilavam na sua qualidade a depender de como os atores estivessem conseguindo trabalhar no dia. Essas eram as cenas das Sereias, a cena individual do Budhugo, e a cena do Boi com a Feiticeira, essas duas últimas construídas muito na dependência da luz do teatro, e retiradas na segunda montagem por não se sustentarem bem sem esse recurso<sup>108</sup>. A cena da Sereia e do Menino caranguejo foi retirada na segunda montagem por causa da enfática recusa de Iara Villaça em continuar fazendo-a.

Na primeira versão, tivemos Joaquim Machado fazendo a música, que foi muito apreciada pelos atores e já dava a idéia do que poderia vir a ser na segunda montagem. Esta trilha sonora era muito mais rígida do que a segunda, com poucas intervenções entre falas, todas muito marcadas e não muito fluidas. Isso dava alguns acidentes sonoros de percurso, apesar da beleza da música. Tendo ido aos ensaios que julgou necessário, o músico chegou com propostas sonoras para os vários momentos, tendo sugerido as trilhas e depois trazido para que pudéssemos adaptar e ensaiar com ele. Um processo muito diferente da segunda etapa, muito mais colada ao corpo cênico, acompanhando as variações dos atores.

---

<sup>107</sup> Vide o CD da trilha sonora. Faixa 3.

<sup>108</sup> Na cena do Boi e da Feiticeira, o principal recurso era o desaparecimento do Boi e da Feiticeira, que se conseguia com jogos de foco. Na cena do Budhugo, Fernanda Mascarenhas utilizou um recurso muito bonito, que dava a impressão de uma selva luminosa, na qual o Budhugo transitava. Ao retirar esta selva, a cena perdia muito da graça e da força.

Na primeira versão havia também problemas de articulação e projeção vocal, já referidos, e a luz da platéia, no primeiro dia, estava apagada, o que prejudicou os atores. Alguns achados se mantiveram e foram melhorados e adaptados na segunda versão. Foi o caso das cenas dos Velhinhos, sempre boas, e a cena da Feiticeira, sozinha na segunda montagem. A cena de D. Edith e Seu *Seu*, a primeira cena da montagem inicial, logo após a cena dos Velhos, era uma ótima cena, mas foi tirada porque Edney foi morar em São Paulo e ninguém sabia nem queria também substituí-lo para manter a cena. A cena do Capoeirista e da Atriz, pelo mesmo motivo. Alias, neste processo de “inventar” máscaras para trabalhar, a falta de atores capazes de utilizar uma máscara razoavelmente fez com que ficasse quase impossível substituí-los.

A segunda versão foi construída sobre o arcabouço da primeira. Tinha por pilares principais as histórias e os personagens. Os personagens dos Velhos eram os que surgiram primeiro e mais trabalhados, humanos, e normalmente se desempenhavam bem em todas as improvisações. As cenas montadas nas duas versões eram produto direto do que eles viviam fazendo entre si: viviam conversando, brigando e se pirraçando.

A primeira cena da montagem inicial nasceu de D. Edith e Seu *Seu*, o primeiro par estruturado do trabalho. Como eles queriam ver um espetáculo, este espetáculo virou o “teatro”. Como nenhum era de Salvador, vinham todos em viagem ver algo que nunca tinham visto. E esta abertura se manteve na segunda peça, com requintes de discussão de meta-teatro no texto<sup>109</sup>. A questão de onde estavam e o que era o teatro continuou, foi o tema subjacente às duas versões, início e final. E a cena final, também com os Velhos e o Menino Formiga no final, de agradecimentos, também se manteve, com mudanças em cada cidade, onde os atores decoravam ou liam os nomes das pessoas daquela comunidade que tinham ajudado com um carinho especial. Esta cena, de agradecer e retirar as máscaras, eu a encontrei com poucas diferenças nos espetáculos de Mario González, tanto nos de alunos quanto nos dele mesmo. Nesses, as máscaras também agradecem no final. Na verdade, a oportunidade dos atores retirarem as máscaras e serem vistos é talvez uma das coisas mais bonitas que se pode ver no teatro.

---

<sup>109</sup> Ver anexo com texto da peça.

Na primeira montagem, a orientação de Bião foi de experimentar um diálogo entre as máscaras sobre-humanas ou fantásticas, como eu as chamo, e as máscaras ditas humanas, com nítida inspiração da *Commedia Dell'Arte*. Isso ocorreu inicialmente na cena da Lagartixa e a Menina de Saubara e do Vento e Seu Gervásio. Estas duas duplas foram experimentadas simultaneamente, pois no primeiro caso tinham uma possibilidade de história exequível, com ação cênica simples e funcional. Esta cena se manteve quase sem alterações na segunda montagem, bem como a do Vento e Seu Gervásio. Em ambas, a busca era fazer com que as bordas do sobrenatural, do impossível, se tocassem. No caso da menina de Saubara e da Lagartixa, a deixa nos foi “presenteada” pela própria garota que inspirou Villaça. E no caso do Vento, a possibilidade teatral foi dada pelo fato de Seu Gervásio ser meio cego, podendo assim confundir um personagem como o Vento com algo com o qual ele pudesse lidar. Nesta cena, o fato de Seu Gervásio “pensar” no Vento como um pássaro tem a ver com D. Juju, pensando no Diabo como um gringo. É o mesmo recurso, mas existem efeitos na Cena do Vento que são diferentes. Por exemplo, a possibilidade de entregar a Seu Gervásio praticamente o coração do personagem, que nunca está exposto, que é o pandeiro, para que este o toque, é diferente da cena do Diabo, na qual D. Juju jamais entendeu que ele era quem era. Seu Gervásio de alguma forma compreende a sua diferença para o outro, e segue o personagem, que é quem acaba o levando, com um andar completamente diferente de um caçador. Ele é um “convertido”, digamos assim.

Ao comentarmos a primeira vez em que esta cena tomou um final - pois o final dela não tinha se construído de início, algumas pessoas disseram que parecia que o Vento levava Seu Gervásio para a morte. Mas que era uma morte tranqüila. Então, esta cena tem uma característica especial. Nela, ocorre uma troca real entre os personagens de dois mundos. Um toca o outro; muda por causa do outro. Dialoga com o outro. A entrada do Vento é impressionante; lembra uma divindade, é claramente algo que não é desse mundo. Sua ação, basicamente de dança, inspira respeito e temor. Ele está entre um caçador, um feiticeiro e um guerreiro. Esquadrinha todo o palco, como se marcasse o seu terreno ali. Diferentemente da Feiticeira, que demarca o terreno, mas não num sentido de territorialidade. No caso da Lagartixa, há uma ação cênica forte e bem sucedida, a de caça e perseguição. E no caso de D. Juju, há a ação de dançar, a alegria e a força; sua personagem comanda a cena, mas não há a compreensão por parte dela de que está lidando com alguém do outro mundo. A cena do Boi e da Feiticeira tinha um componente que me

interessa trabalhar e que quero retomar assim que for possível, que é a ação de invocar. A Feiticeira invocava o Boi e ele aparecia. Esta ação cênica ficou num nível muito pouco explorado, pois a máscara que foi feita era muito pesada e, apesar de impressionante em uma primeira mirada, não ajudava a ação. No entanto, o boi enquanto elemento mítico da nossa cultura ainda está para ser trabalhado como merece com as máscaras.

A ação de *invocação* da Feiticeira, já sugerida na cena em que ela estava sozinha e se manteve na segunda temporada, é a motivação básica da personagem. Ela dá o tipo de estado à atriz. Ela chega e demarca territórios com o som, sacralizando e modificando o espaço com sua movimentação e sonoridades. Na montagem de 2002 ela desaparecia no escuro. Na segunda, ela é enxotada pelo Vento. As ações dos personagens são muitas vezes o mote das cenas. O que esta cena da Feiticeira acaba por passar é mesmo um estado, a sensação de uma ação importante, feita num ritual. Com uma urgência e uma intensidade que desmentem os passos mais ou menos simples que a personagem utiliza, como andar, correr e rodar. Esta urgência é sinalizada pela personagem a partir da forma muito rápida com que ela intercala o olhar ao público e suas paradas. Como se estivesse vigiando, ou caçando algo. Isso confere ao público e ao personagem uma intensidade e uma urgência pela sugestão dessas duas ações. A Feiticeira também roda, gira. O rodar é aqui utilizado em primeiro lugar porque a personagem o trouxe como marca distintiva. Em segundo lugar, é característica de várias estruturas de movimento de transe. O personagem vem para anunciar, estabelecer, marcar, mudar um território. Traz um elemento de mudança de espaço cênico, fazendo uma ligação entre este espaço cênico e o espaço do sagrado. O tipo de atitude dela é concentrada, de alguém que tem algo a fazer de uma ordem incomum. Traz um tipo de determinação característica das pessoas que lidam com estas fronteiras entre os mundos. As yalorixás, quando vão jogar os búzios para alguém, como que “dão para trás” e se pausam para depois começar. As rezadeiras, as pessoas que puxam uma procissão. É uma atitude, um estado que existe no nosso mundo baiano. E a cena dela é a instalação desta sensação. Quando a atriz que a fazia na segunda montagem, Ana Sofia Heimer, não conseguia fazer os movimentos ou não se concentrava, os músicos também não conseguiam acertar a música, que tinha elementos fixos, mas era flexível para acompanhar as flutuações dela. Esta personagem nasceu antes da sua trilha sonora, mas com um chocalho. Na verdade, ela nasceu de um percurso inicial que Riomar fez, nas improvisações, que incluía uma marcação em quadrado, chacoalhando o chocalho em cada um dos cantos. A partir daí, a sensação que vinha era a de uma mulher meio bruxa,

Feiticeira. E foi a partir dessa sensação conjunta, dos movimentos que ela trazia com a minha sensação ao vê-la, que fomos desenvolvendo e acrescentando movimentos àquela intenção sentida inicialmente.

A Feiticeira se relaciona com os músicos e com a platéia. A trilha criada para esta cena é uma das mais elaboradas da peça, junto com a do Vento. É talvez a que mais gosto pessoalmente. Porque o diálogo entre o personagem e os músicos foi muito estreito. A coreografia básica já existia. A ênfase ficou colocada na maior capacidade física da atriz na segunda versão. Isso permitiu evidenciar pequenos gestos e paradas, ensaiar mais e detalhar os movimentos e sons. E a música literalmente criou essas possibilidades junto com a atriz e comigo. Essa cena, junto com as cenas das Crianças, era uma cena que, qualquer mudança de ritmo ou de tom de fala - no caso das Crianças - mudava ou estragava o fluir. No caso da Feiticeira, a música ajudava a recuperar o estado. No caso das Crianças, mais nos momentos em que secundava uma ação com um tema do personagem. Dependia nesse caso, da possibilidade das Crianças ouvirem ou permitirem as intervenções sonoras, que eram delicadas, rítmicas. As falas, o tom e as movimentações rápidas, bem como o cuidado para não resvalar no clichê do infantil eram as grandes preocupações com as cenas das Crianças. Era uma cena que desafinava facilmente, pois tratava do tipo de alegria e conflitos que as crianças têm quando brincam. Qualquer fala montada sobre outra, qualquer voz mais gritada destruía o frágil equilíbrio desse conjunto. Porque se um ator falava alto, a tendência do outro era allear a voz, pois eram crianças e estavam brincando. Também era difícil esperar para contar três tempos entre uma fala e outra, entre uma ação e outra. Conseguir que os personagens-criança escutassem e esperassem uns aos outros, esta era a maior dificuldade da cena. Uma costura rápida e nervosa. O corpo do ator nesta máscara resvala ou pode resvalar para o clichê, aprendido na escola e/ou na televisão. Então, a voz neste caso é um caminho importante na constituição da máscara, bem como o brincar. A voz tem que estar sendo sempre vigiada, pois a tendência em agudizar e falar “errado” estava sempre presente. E não se queria disso. Trata-se de procurar a fragilidade de cada personagem ali, mais além da voz. Maurício fazendo um garoto que não consegue contar além de seis, tem medo e não quer que saibam disso. Como fazer um choro que não fosse um choro previsto? O choro neste caso era quase uma partitura sonora, e era a deixa da saída dele. O ator, como em outros casos, tem que se dispor ao inesperado. E a voz nem sempre tem que ser infantil. O que é infantil na voz é o pensamento do Menino, é a intenção do personagem. E esta intenção, traduzida em gestos e em ações rápidas, me

parece, é que trazia o tom correto para a voz do ator. Na cena das Crianças, o termômetro era a voz, os diálogos e o esperar e escutar de cada um dos colegas. As máscaras das Crianças trazem como contribuição o trabalho milimetrado, frágil. Um trabalho com um clichê que varia de lugar para pegar e desmanchar. Tem que trabalhar *ao mesmo tempo* a voz, os gestos e as pausas entre as falas dos atores.<sup>110</sup>

---

<sup>110</sup> Vide DVD n. 2, Cena das crianças, *Entrada Perdendo*.

## **5. A criação plástica e coletiva das máscaras. Estágios de criação, formas e suas articulações**



Máscara de D. Juju. Montagem 2002, Espaço X, Foto: Andréa Viana.

Considero a criação das máscaras como um processo dentro do percurso coletivo que se estabeleceu. Assim como os exercícios e sua reflexão aparecem no decorrer do tempo e do processo, assim como o sonoro e a construção de figurinos, cenas e andadas ocorrem em progressão de andar, assim também se configuram as máscaras desse trabalho. Tal e qual aparecem numa manifestação popular, das quais são picos simbólicos e rítmicos, assim também aparecem aqui, neste processo que incluiu mudanças de atores dentro do grupo, mudança de cenas dentro das apresentações, entre outras.<sup>111</sup>

As primeiras máscaras desse percurso foram feitas por Rálfices Santiago, encomendadas e pagas por mim. Foram encomendadas duas máscaras neutras. Pretendíamos que fossem neutras, coisa que nunca foram, nos moldes em que Jacques

---

<sup>111</sup> Para uma visão mais resumida, ver em Anexo Tabela 1 – Criação, execução e confecção de máscaras.

Lecoq e Amleto Sartori construíram, na década de 50, máscaras inteiras inspiradas nas peças gregas. Essas máscaras serviram nos primeiros dois meses de treinamento, com atores dos quais apenas duas atrizes restariam na segunda<sup>112</sup> configuração do grupo. A esta configuração se somaram mais quatro membros em abril de 2003. A imensa maioria das máscaras e personagens criados no trabalho se deu no período de julho a outubro de 2002. Neste período, concomitante às improvisações e trabalhos com personagens, havia por parte dos atores e da atriz e artista plástica Riomar Lopes um intenso movimento de criação teatral e plástica das máscaras faciais sugeridas e aprovadas como passíveis de serem trabalhadas, tanto em espetáculo como no próprio treinamento. Este movimento se traduziu na criação plástica das máscaras da primeira montagem, num total de 22. Número que na segunda montagem aumentou para 24.

O processo de descoberta, criação e aperfeiçoamento dessas máscaras correu no bojo dos exercícios de improvisação e muito em função da necessidade que os intérpretes demonstravam de ter máscaras para personagens já corporificados no treinamento. A partir da hora que decidimos abandonar as máscaras “neutras” de Rálfices Santiago e nos centrar num treinamento corporal próximo ao que Bião nos tinha ensinado de máscara neutra, não utilizando máscara nenhuma, a questão da máscara neutra passou a ser vista como um exercício de máscaras, mas sem o objeto real, por uma questão de não termos o conhecimento nem a condição de construir máscaras para os exercícios. Ao lado disso, ao investirmos nas improvisações, personagens expressivos foram aparecendo, o que nos conduziu a um processo coletivo de discussão dos personagens, dos corpos e das máscaras faciais e seus paramentos, a cada dia de trabalho. O processo consistia no seguinte; se uma improvisação parecia especialmente interessante e viva, ou seja; se os personagens pareciam vivos e complexos, a situação fluía e encantava a assistência e os seus intérpretes, Riomar mesmo se prontificava a trazer, no dia seguinte, um protótipo de uma máscara para aquele personagem. Devo destacar aqui a intensa cooperação e talento de Riomar Lopes, que se empenhou intensamente na construção de moldes em gaze de gesso, já prontos para a criação de máscaras para os personagens. Ela poderia ter feito isso individualmente. Mas

---

<sup>112</sup> O primeiro grupo era formado por um conjunto de cinco atores, dos quais dois saíram logo em seguida à sua entrada, ou seja, não chegaram a ficar para fazer máscaras. Depois, mais dois atores saíram, Marconi Araponga e Luciana, ficando Iara Villaça e Maria Eugenia Monção. O segundo grupo, oriundo do resto do primeiro e mais dos alunos da primeira oficina, foi o núcleo da primeira montagem e da imensa maioria de máscaras criadas. A terceira configuração de grupo foi mais uma adição ao núcleo já existente, com a adesão de Mateus Dantas, Leonardo França, Mauricio Assunção e Ana Sofia Heimer. Então, é um grupo básico, com uma configuração de saída e entrada de atores.



como também é uma educadora excepcional e preza a democracia, sempre fez do seu trabalho uma atividade o mais coletiva possível, o que muito me alegrava. Ao propor alguma máscara, ela sempre perguntava ao ator o que achava dela; estava sempre disposta a modificar traços, fosse nos ensaios - levava massa fresca para o trabalho - fosse na sua casa, nos fins de semana, onde várias vezes nos reunimos para confeccionar estes modelos. Então, desde o começo, a criação do objeto máscara foi não apenas franqueada, mas francamente incentivada a ser feita coletivamente, nos níveis em que cada um estivesse disposto a entrar. Desse processo, temos hoje Iara Castro, que se revelou uma boa criadora de máscaras também. Tivemos também a influência direta e indireta neste processo. O trabalho estava aberto a outros interessados. A pedagoga e psicodramatista Antonia Lucia e o artista plástico Luiz Cláudio Campos também participaram com sua criatividade neste percurso. Luiz Cláudio trouxe seus trabalhos de máscara em artes plásticas e nós fizemos um interessante trabalho de adaptação das criações dele para os rostos dos nossos atores. Isso foi muito importante, pois de alguma forma, mesmo sem sabermos, ao lidarmos com as proposições de Luis Cláudio estávamos enfrentando as questões de portar uma máscara maior do que o rosto, por exemplo, ou cujas aberturas não correspondem às normais. Isso é encontrado na nossa cultura local, e foi bom para o elenco lidar com os corpos e também com as limitações e possibilidades de uso deste tipo de máscara. Este trabalho foi feito a partir das máscaras criadas e trazidas por ele para nossos ensaios. A partir da visualização delas, os atores improvisavam personagens. A partir daí, escolhemos dois tipos de máscaras, que pareceram mais interessantes aos atores, e estas foram confeccionadas por mim, Riomar e Luis Cláudio, com vistas a serem usadas tanto na encenação que faríamos quanto na exposição dele, em outubro de 2002. Pode-se dizer que as máscaras de criaturas fantásticas tiveram início nos exercícios propostos para trabalhar com estas máscaras de Luiz Cláudio e que serviram para depois nos sentirmos livres para criarmos a Lagartixa, o Boi e a Feiticeira. Na verdade, a criação plástica só podia ser feita depois que nós, a direção e os atores, nos sentíssemos de alguma forma legitimados a inventar algo com nossos corpos para faces e figuras que chegavam a nós de diversas formas. A inspiração que as máscaras de Luis Cláudio nos deram foi fundamental para perdermos o medo de criarmos outros seres que não os humanos, nos conectando assim à nossa própria tradição de figuras fantásticas. Na esteira dessa liberdade, a máscara do Vento foi um aproveitamento de uma outra máscara, de Ralfices Santiago, que nos foi apresentada antes

do começo do trabalho. O ator pôde resignificar aquele objeto e utilizá-lo numa criação muito diversa da original<sup>113</sup>.



Seu Gervásio e o Vento. Tonny, ao fundo, segura o pandeiro com a mão esquerda. 2002, Salvador. Foto: Andréa Viana.

Mudamos a cor da máscara e enfatizamos alguns traços da mesma. O nome foi mantido, por desejo do próprio ator. Desse episódio, o que se tira? Que os fatores importantes nessa criação são: a liberdade que conseguimos nos dar a nós mesmos de franquearmos nossos próprios limites e preconceitos acerca do que seria uma máscara “boa” ou adequada ao trabalho teatral; de que uma mesma máscara pode ser usada para criar personagens razoavelmente diferentes uns dos outros; de que as criações se davam no bojo de um processo de criação e improvisação corporal, do qual a sua inspiração nascia e se materializava; que esta materialização tinha e pode ter várias formas de intervenção mais ou menos coletivas, que vão desde a intervenção física de várias mãos criando máscaras, como foi o caso de D. Juju, Seu Gervásio, Seu Genalvo e a Lagartixa - até a intervenção mais abstrata, mas não menos eficaz do ator que decide ou opina sobre traços de sua máscara. Tivemos uma atriz confeccionando sua própria máscara, que foi a do

---

<sup>113</sup> Esta máscara, criada numa oficina conjunta no Miac de 2001, ministrada por mim e por Ralfices Santiago a pedido de Maria Eugenia Millet, foi usada durante uma hora por uma mocinha que dançava com ela a partir de uma improvisação montada em uma tarde, entre ela e um colega, na qual ela fazia o papel de ‘Vento’. Daí o nome da máscara, que Tonny preferiu conservar.

Diabo. E tivemos também influência tanto das máscaras vistas nos livros de Bião e das gentilmente cedidas por ele para treinamento, da *Commedia Dell'Arte*, quanto das máscaras quase planas de Antonia Lucia, feitas para o psicodrama, mas que muitas idéias trouxeram para nós, como foi o caso do Capoeirista, de D. Joana e do Diabo, todas três fortemente influenciadas por máscaras trazidas por Antonia Lucia que, por sua vez, já tinha se valido de cópias mais ou menos criativas de figuras buscadas em revistas e ilustrações.

**O que se depreende daí é que a aparição, mais ou menos rígida, de um objeto feito em papier machê por uma ou mais pessoas, construído ao longo de um tempo de trabalho compartilhado com atores é apenas uma culminância plástica do intercâmbio de imagens diversas dentro do trabalho teatral numa dinâmica permanente de troca de experiências em diversos níveis de criação**, quais sejam; escultóricos, imagéticos, corporais, sonoros; que se concretizavam através do tráfego e do tráfico de imagens, cópias, deslocamentos plásticos e intervenções mais ou menos drásticas - trocar narizes, mexer na massa, entre atores, artistas plásticos, direção e improvisações, em espaços diversos - fosse nos ensaios e treinamento, nos ateliês dos artistas plásticos, na intimidade de uma criação individual ou no alarido de uma criação que se iniciava individual, mas se tornava coletiva num dado momento<sup>114</sup>.

A máscara nesta pesquisa, seja em sua encarnação como objeto, seja em sua encarnação como corpo ou símbolo de um coletivo, não é moralista. Não é individual no sentido moderno, de ser um indivíduo mais ou menos único e imutável; **é resultante de cópias, colagens, combinações, diálogos estéticos, ponte entre mundos de estímulos diversos**. Ela é vária, pois surge de muitas contribuições; musculares, imaginárias, seja de discussões ou de contribuições de vários corpos, mãos e pensamentos; permite, mesmo enquanto objeto pronto, servir a ser diferente, como quando permite a um outro ator criar um personagem diverso daquele que a originou, tão verdadeiro quanto o anterior; existe também enquanto processo no tempo, na medida em que máscaras foram sendo criadas e mexidas durante vários dias e semanas, até chegarem a um ponto de “descanso” **entre o que o ator fazia, o que o público via e o que a cena pedia**; nesse sentido, ela é um produto sempre desses três vértices, pelo menos. Então, ela é coletiva na confecção e invenção; coletiva na fundação da sua forma mesma também por depender das instâncias

---

<sup>114</sup> Ver DVD n. 2, faixas de Confecção de Máscaras I e II.

do ator, do público e da direção; coletiva ao permitir ao ator mudar o seu próprio “caráter” inicial. **Logo, o que vemos como a concretização ou “personificação” de um indivíduo ou característica é na verdade um momento mais ou menos erigido de um dado ‘locus’ de um percurso bem maior.** O modelo dela é a manifestação popular, é o coletivo em atividade extra-cotidiana, visando dar sentido a si, de forma estética, no contexto de um tempo, um espaço e um corpo re-significados.

Sendo ela também resultante e veículo de comunicação entre estímulos diversos, tais como os visuais, auditivos e proprioceptivos, dos atores, público e direção, é a representação, em matéria, da possibilidade de operar e expressar diversas ordens de estimulação produzindo, tanto plástica quanto corporalmente, uma síntese estética e artística de sentidos, histórias e desejos a um só tempo íntimos e coletivos.

Aprendemos também isso no percurso dessa criação. Ao abrirmos o trabalho para outros artistas, tivemos colaborações inestimáveis, tanto em termos de inspiração plástica quanto em termos de liberdade de criação em nossa própria área teatral; ao experimentarmos trocar e usar máscaras inicialmente feitas para outros usos, nos permitimos ultrapassar a barreira da nossa própria cultura de teatro para a cultura da rua, logo ali; ao nos permitirmos palpitar no trabalho plástico, criamos a possibilidade de sermos co-autores dos personagens, numa criação de máscaras que não temos notícia de ser assim em nenhum outro trabalho teatral com máscaras. Ao nos franquearmos uns aos outros, nos exercícios, discussões, personagens e improvisos, estendemos este proceder para a criação dos objetos que de alguma forma sintetizam estes percursos.

No processo de definirmos as cenas e personagens que ficariam na segunda versão, algumas máscaras foram temporariamente deixadas de lado. Estas escolhas tiveram a ver com as dificuldades dos atores, com o nível de melhoramento e aprofundamento que puderam dar aos personagens e às suas cenas. E também com a reação do público.

As oficinas de Salvador, em especial a segunda, ocorrida em junho de 2002, estabeleceram padrões de exercício e me prepararam para pensar o elenco e as outras oficinas que viriam nas cidades do interior baiano. Na ocasião, utilizei o que já vinha fazendo anteriormente, como os exercícios de limpar o chão, segmentação, atenção aos estímulos externos, lentificação de movimentos através da música, corda, exercícios de

máscara neutra e máscara expressiva. Vimos nessa oficina a possibilidade de uma mesma máscara ser usada em várias direções, ou sendo foco de criação de vários personagens. As máscaras de Seu Seu e de seu Gervásio foram usadas de forma diferente pelos atores novos, o que para nós do grupo foi muito importante. Ver Seu Gervásio ser usado como mulher, e D. Juju como homem. Isso desestabilizou em nós, os antigos que assistíamos, a nossa percepção da máscara. **Estávamos naquele momento comparando não mais os corpos uns dos outros, mas um corpo de memória de uma máscara com um outro corpo da mesma máscara.** Víamos Seu Gervásio dissolver e mudar nas nossas mentes, como naqueles truques digitais de troca de rostos. Só que esta troca ocorria no corpo. Era uma dissolução carnal semelhante a um truque virtual de animação digital. E isso modificava a percepção da máscara facial também. Porque era como se seu Gervásio não fosse mais ele, e com isso algo dos traços dele mudava. Percebemos também como essas duas máscaras especificamente tinham traços que pareciam pedir estados mais matizados, digamos em tons pastéis. Já máscaras como a de D. Joana, de Seu “Seu” ou do Arlequim Velho são máscaras que parecem poder ajudar o ator iniciante. A leitura delas é límpida, mas não menos bela. Seus traços talvez sejam mais fáceis de absorver e organizar corporalmente. Os traços de Seu Gervásio e D. Juju, quando foram utilizados por outras pessoas, o que percebemos é que eles possibilitavam uma ambigüidade interessante, a começar pelo gênero. E que as emoções e motivações dessas máscaras parece ter níveis sobrepostos, como se elas tivessem camadas nos seus estados. Não que as outras não sejam complexas, todas são.



Seu Gervásio dá flor a D. Joana. Montagem de 2002, Salvador. Foto: Andréa Viana.

Mas estas parecem ter armadilhas para aqueles que ainda não têm experiência com máscaras. É como se elas fossem desenhos de bico de pena, enquanto as outras são feitas a pincel largo. Armadilhas em termos de escolha sobre que ações, que conflitos e que intensidades os estados sugeridos por elas podem encaminhar. Talvez sejam máscaras que exijam um trabalho delicado e específico de segmentação. Esta é a minha opinião. É como se estas máscaras exigissem uma segmentação corporal inusitada, precisa e delicada, combinada umas com as outras. Isso não significa que o ator deva ser um atleta ou um virtuoso do corpo. Mas ele deve ser capaz de reconhecer o que a máscara lhe pede e fazer, com a precisão necessária, estas traduções. Por exemplo, nem Fernanda Beling nem Iara Villaça são atrizes capazes por exemplo, de cambalhotas arlequinescas, ou proezas como as que Edney Advíncula, Leonardo França e Mauricio Assunção fazem. Mas elas foram capazes de tornar interessantes os seus trejeitos, menores e delicados. Naturalmente, foram criadas a partir dessas atrizes.. Estas máscaras parecem ter ficado marcadas por este trançado fino que veio do corpo delas. Na segunda oficina também fizemos experiências vocais que já ajudavam o ator com máscara, a partir da minha experiência na oficina de Sara Lopes, que ocorreu em Fevereiro de 2003. Nestes exercícios, o que me pareceu mais relevante para o trabalho com máscaras é uma maior *despreocupação* com a voz, no sentido de não ficar se controlando ou temendo o ‘arranhar’ da garganta. De que um bom “assentamento” do corpo com seus ressoadores de coluna e de face podia e pode agüentar gritos, vozes altas e estranhas como o teatro pede às vezes, especialmente às máscaras. A articulação também foi trabalhada a partir dos métodos de Sara, e isso me ajudou sensivelmente a perceber que este articular, que num momento inicial pode ser muito comprometido com o fato da máscara estar no rosto, e por todas as reações orgânicas que ocorrem ao iniciar o trabalho com máscaras, que este comprometimento pode ser muito reduzido e até sumir, na medida em que o ator relaxa<sup>115</sup>, e se acostuma com a máscara e com suas reações corporais como sendo coisas naturais ou mesmo desejadas no trabalho dele. Se ele se acalmar nesse sentido, sem esfriar, ele pode voltar a usufruir dos esquentamentos de voz praticamente como se não houvesse nada no seu rosto. E melhor; com um corpo que ressoa de forma não convencional, dada pelo imaginário muscular criado pelo ator para aquela máscara. Tanto Bião quanto González trabalham pedindo ao

---

<sup>115</sup> Armindo Bião, em supervisão do dia 15 de setembro de 04, ao comentar sobre a questão da voz para a máscara, fala que o que o ator precisa é de estar relaxado. Concentrado, mas relaxado. Num estado que ele conhece bem, e que de fato ao ser conseguido pelo ator, pode liberar a voz, suas caixas de ressonância e recursos.

ator que se inicia no uso da máscara expressiva que não utilize a sua voz usual. Isso é muito importante. Porque a voz usual traz de volta todo o corpo usual do ator. É um cordão cuja ponta está por um lado no corpo e por outro na voz.

Acredito que o tempo dado sem cobranças para os atores trabalharem - de dezembro a junho de 2003 - bem como o fato dos corpos e pulsos das máscaras serem diversos e ampliados colaborou decisivamente para que na segunda montagem as vozes dos atores que já tinham seus personagens trabalhados se tornassem muito mais audíveis. Mesmo faladas no pesado sotaque que cada máscara tem, elas eram audíveis para nossa platéia da segunda montagem, que nunca se queixou de não ter escutado algo. Aliás, na temporada de viagens, nunca tivemos sequer uma observação acerca da não compreensão quanto ao que foi dito no palco, e sim citações dos “bordões” que os personagens traziam na cena. Diferentemente da primeira montagem, quando várias pessoas vieram dizer a vários de nós que não tinham entendido o que tinha sido dito por um ou outro dos personagens.



## 6. O público, os espaços, as apresentações e andadas



D. Edith (Riomar Lopes) anda em Valença, sob o olhar divertido dos passantes. Valença, Andada. Julho de 2003. Foto: Andréa Viana.

Neste experimento tivemos, nos mais diversos momentos, diferentes tipos de espectadores em diferentes espaços. Nós mesmos, e depois nossos amigos convidados, nos (dois) ensaios abertos; tanto nos ensaios das peças quanto nas mostras das duas oficinas feitas em Salvador; depois, fomos assistidos por um público próximo ao teatro e ao PPGAC, e por fim espectadores de diversas localidades, com pessoas ligadas às artes e pessoas que não tinham com esta nenhuma ligação. Fomos assistidos nas salas da Escola de Dança, no Espaço X, na Sala Cinco, no Teatro do Movimento, nos teatros da Fundação Cultural no interior do Estado, no Coreto do Vale do Capão, nas ruas de Alagoinhas, Capão, Juazeiro e Salvador. Fomos por fim “assistidos” por milhares de telespectadores, tanto em Salvador quanto em Juazeiro ou Petrolina, ainda que em pequenos extratos da peça, montados para a publicidade e registro nas televisões<sup>116</sup>.

---

<sup>116</sup> Ver, na parte de Resultados, as emissoras de tv que cobriram nosso trabalho.



Como isso nos constituiu? De que forma estas diferentes experiências nos marcaram? Quais os limites entre a platéia e o ator, entre o corpo individual e coletivo, entre o espaço a céu aberto e um teatro? De que forma estas trajetórias estão presentes nas máscaras?

Fomos sempre platéia e sujeitos de nossa criação. A marca entre nós e os “outros”, representada suavemente pelos amigos, nos ensaios abertos, e depois por um público também de “amigos” em 2002 foi construindo percepções novas em todos. Por exemplo, a necessidade de trabalhar a voz das máscaras surgiu dos comentários das apresentações de novembro de 2002. A segurança que estávamos num bom caminho na nossa atuação se deu pelas crianças<sup>117</sup> que assistiram esse trabalho, se envolveram e não saíram da platéia. As cenas retiradas de uma montagem para a outra foram muitas vezes apontadas por um comentário de platéia. Uma máscara excepcionalmente bem feita foi reconhecida como tal pelo comentário de uma espectadora em novembro de 2002<sup>118</sup>.

E assim diversos comentários, sendo feitos sinceramente, apontaram, para cada um, mudanças mais ou menos cruciais, tanto numa atuação individual quanto nos caminhos da peça. O fato de haver deslocamentos para outras cidades nos permitiu viver um momento de proximidade que revelou facetas mais ou menos importantes de cada um, propiciou que contradições surgissem à tona e eventualmente fossem conhecidas, quando não resolvidas. Por fim, o entendimento profundo do vértice do espectador na criação de uma máscara pode ser vivenciado pelos atores na sua comparação entre as reações do público no teatro, na rua e nos seus ensaios. A percepção de que essa construção íntima podia ser delineada também pelos “de fora” ficou mais clara e pôde ser comparada nessas três situações, proporcionando aos artistas uma reflexão prática privilegiada, por colocá-los em situações de espaço e público diversas. Inclusive para perceber, a partir da relação com seus públicos, o que eram características locais que podiam ser encontradas em várias situações. Algumas dessas reflexões eu trago para cá.

Como alguém em algum momento se torna platéia? **O que transforma alguém em platéia é algo que seja percebido como suficientemente interessante para colocar o outro num estado de *atenção receptiva diferenciada da normal*. O ser platéia é um**

---

<sup>117</sup> Os funcionários e filhos de funcionários do Espaço X eram entusiastas da peça.

<sup>118</sup> Nessa ocasião, a espectadora jurou que o Menino Caranguejo entrou sem máscara.

**estado consentido e instalado mais ou menos por vontade própria do espectador, que pode ser mais ou menos induzido a este estado a partir da situação espacial e de evento em que ele esteja no momento da fruição.** Este estado vai sempre depender da bagagem do que olha. Ou então, a partir de locais e procedimentos já institucionalizados para o olhar, como são um bloco na rua, músicos, festas e outras comemorações ou acontecimentos já conhecidos, nas quais as pessoas vão para mudar de estado<sup>119</sup>.

Como reage uma platéia ao que olha? De que forma os baianos trocam o papel de platéia para performance? Pois esta relativa “facilidade” de trocar de papéis também tem importância na possibilidade de transformar suas vivências cotidianas em espetáculo, por parte dos atores baianos. Se esta platéia está na rua, simplesmente observando algo, ou se numa sala de teatro, ou numa manifestação cultural. Estas questões dão conta da fluidez e da topografia daquilo a que eventualmente chamamos público, platéia, o outro para quem eu faço algo. E uma máscara não se constrói sem este terceiro vetor. É na confluência entre o que o público pensa, sente e manifesta e o que o ator sente desta troca que a máscara vai se estruturando, se formando no corpo mesmo do ator. E mais; esta máscara acolhe sempre em si este trajeto do olhar do outro; este corpo em comunhão, articulado por laços invisíveis entre o que vê e o que “faz”. Então, o ator pode estar lá e parecer um indivíduo, com sua performance cada dia melhor; mas esta performance não poderia ocorrer se ele não olhasse a platéia e não se sentisse olhado por ela, e vice-versa; esta relação dual estabelece, tanto no corpo do ator quando no do público, uma marca, que se traduz no caso do ator em comandas de estar sempre olhando e interagindo com a platéia e no caso dessa platéia, de estar reagindo e com isso dando estimulação ao ator para o seu trabalho imaginário corporal. Isso sem contar com as idéias, traduzíveis em gestos e movimentos, que uma platéia pode dar a um ator.

A partir dessa visão, eu pensei na questão do olhar do público no espetáculo; e pensei em como o fato do público mudar de atenção, de estado e de local pode promover mudanças no corpo dos *performers* durante o tempo de apresentação, mas também durante o tempo de vida, quer dizer, quando eles são crianças ainda e pensam e vêem as festas. Como são olhadas e apreciadas ou não apreciadas as pessoas e suas manifestações nos diferentes momentos da sua vida. E este olhar, precoce, instala-se de alguma forma no

---

<sup>119</sup> As pessoas, segundo George Lapassade, vão ao teatro e a outros eventos desse tipo para mudarem de estado.

corpo do sujeito que se apresenta. **A forma de instalar a platéia no corpo depende também do seu histórico anterior como sujeito.** E do contexto família, teatro, rua, festa. Na Bahia isso é valorizado e a participação das crianças começa cedo nesse circuito.

Em que momento o público nas nossas manifestações populares muda de lugar tornando-se *performer* e como isso se dá? De que maneira a platéia se constitui enquanto: corpo/ olho/ nível de atenção / estado? Em Valença encontramos um público especialmente responsivo na nossa andada. As reações iam desde a indiferença amedrontada dos crentes ao diálogo de igual para igual do Menino Formiga com um senhor, inclusive fisicamente parecidos<sup>120</sup>. Esse senhor, ao lhe ser perguntado sobre se ele conhecia o tio do Menino formiga - quem perguntou foi o próprio Menino/ Tonny - respondeu-lhe que sim, que ele podia ir à Rodoviária a partir de 10h e que iria encontrar o seu tio lá. Performance? Sem dúvida. Tonny saiu abalado e maravilhado. A platéia que é performática. Que compreende que o folguedo da rua é feito para ela e com ela. Esta noção é encontrada nas comunidades baianas.

Para se entrar numa brincadeira, é preciso se acreditar em outras realidades e não apenas se considerar o mundo de trabalho<sup>121</sup>, ou a vida cotidiana. Então, eu diria que este homem *mais acreditou*. E brincou. Atuou. Também em Valença, temos um momento raro no qual dois trabalhadores, ao verem seu Valadão do outro lado da rua, puxam suas camisas para o rosto e executam uma “dança” entre eles para ser assistida pelas máscaras<sup>122</sup>. Também no porto de Valença, as cantadas que as máscaras levaram e deram. A aceitação do barqueiro em nos levar, e as crianças gritando e acenando da beira do rio, no percurso. Máscaras podem brotar e brotam do nosso povo porque ele pode perceber, brincar e trocar de lugar com o extraordinário com facilidade. Porque ele vive nas beiras entre o cotidiano e o fantástico e não faz disso um problema, como os europeus, e sim uma solução. Porque há a sabedoria de colocar as crianças, como em Juazeiro ou em Saubara, diante do espectro de uma máscara, e deixá-la à mercê do sobrenatural.

A apreciação é um ato que implica num estado de predisposição a receber e a se deixar influenciar. Não é passivo, muito menos nas platéias que nos freqüentaram. Pensar o

---

<sup>120</sup> Vide foto no capítulo I.

<sup>121</sup> Alfred Schütz. “O mundo do trabalho, dos movimentos corporais, da manipulação de objetos, do manejo das coisas e dos homens constitui a realidade própria da vida cotidiana”. 1987, 121.

<sup>122</sup> Ver: DVDs I e II, vinheta de apresentação.

corpo e as práticas espetaculares organizadas significa pensar: no código usado, no saber, na transmissão ou transmissões, na apreciação e no estado estético. Usamos códigos combinados dos nossos próprios corpos, treinados no uso de máscaras e nas técnicas teatrais diversas do universo de cada um.

Este código ou códigos puderam ser reconhecidos e estabeleceram níveis de comunicação diversos com suas platéias, devido muito provavelmente ao fato de serem reconhecíveis como familiares pelo próprio sentir dos seus espectadores. Sem um mínimo de identificação não há possibilidade de comunicação, pois o sujeito não se deixa invadir por sensações ou imagens.

O saber dessa experiência se dá na *confluência* entre os saberes distanciados da prática teatral institucional e da performance de rua, personificada pelas máscaras criadas e sua aceitação por este público; a transmissão se dá através da tradição das festas e do envolvimento dos populares, seus mestres e das crianças nessas ações, mais ou menos apoiadas pelos adultos, e no teatro através dos grupos, das oficinas e dos treinamentos continuados como este. A apreciação e o estado estético ocorrem quando o que provoca prazer, surpresa e conhecimento novo em um vértice também consegue provocar isso no outro vértice. Este acordo a respeito do que é belo, prazeroso, bem feito ou marcante para cada um passa pela sua intimidade, mas passa também pelas trocas sociais de conversas e influências diversas da comunidade sobre o julgamento dos indivíduos. O estado de apreciação é um tributo verdadeiro e uma concordância quanto ao fato de que algo pode ser assistido. E a facilitação de trocas entre os atores e público é importante nessa etapa onde se constroem novas formas de se fazer teatro na Bahia, pelas informações que podem ser trocadas entre estes dois segmentos, separados na modernidade e pelos espaços, mas aproximáveis através do teatro na rua e das máscaras.

### **6.1. As apresentações e seus ensinamentos para as máscaras e sua criação**

O que as apresentações trazem de ensinamentos para nós tem várias ordens e depende do momento das temporadas. Nas primeiras apresentações, o importante era poder mostrar o trabalho e ver se ele era admirado e reconhecido pela sua platéia, já de início se

sabendo que ela seria composta muito provavelmente pela classe artística local. Poder experimentar o público externo e as máscaras num teatro foi fundamental para os atores.

O traço mais forte em ambas as temporadas é o contato intenso e diversificado com o público. A máscara demanda isso. No caso da segunda temporada, de junho a agosto de 2003, é importante a possibilidade, por parte do grupo, de poder se sentir como grupo de atores, ganhando dinheiro, percorrendo os caminhos da sua terra e sendo reconhecidos como artistas. O caminho “sonhado” pelos artistas da cena. Isso em relação à segunda versão. E também de testar as mudanças introduzidas a partir do ingresso de novos membros e das mudanças inseridas no espetáculo.

O retorno recebido nas cidades de Alagoinhas, Valença, Capão e Juazeiro, e depois em Itinga e em Salvador, a partir das reações dos diversos segmentos de público foi positivo. Não tivemos ninguém saindo do espetáculo antes do final. Tivemos, nos dias seguintes ao primeiro espetáculo, sempre um afluxo superior de público. Os comentários foram frequentemente acompanhados de choros, relatos emocionados de pessoas que pareciam com os personagens e de entusiasmados elogios. Em Alagoinhas, Tonny, por exemplo, foi reconhecido, mesmo passando lá apenas três dias, como o “Menino Formiga.” Riomar relata que os moradores do Capão, especialmente os mirins, se lembram até hoje de alguns personagens, como D. Joana, A Lagartixa, o Menino Formiga e D. Edith. Algumas cenas são muito mais referidas que outras. As cenas das Crianças emocionaram o público. O relato recaía sempre sobre o “fato” dessas Crianças serem crianças, e brincarem; da constatação triste de que hoje não parece mais ser possível brincar; de que aquelas Crianças se pareciam com os espectadores quando eles eram crianças. As cenas das Crianças parecem provocar nas pessoas uma nostalgia que me parece mais revolucionária do que se tivéssemos tido cenas de violência e agressão envolvendo as Crianças, que foi o que me motivou inicialmente a pensar nesses personagens. No entanto, nunca houve nas improvisações nenhuma vontade dos personagens em trilhar esta via. Logo, as cenas das Crianças parecem pertencer a um universo de brincadeiras e brigas infantis. Isso pareceu comover<sup>123</sup> as pessoas, pela comparação entre esse universo “perdido” e o que elas viviam na atualidade. As cenas dos Velhos, do Diabo e Valadão também são apreciadas. A Lagartixa provocou nos atores locais a vontade de trabalhar a

---

<sup>123</sup> Vários espectadores nos procuravam chorando. Alguns deles pelas cenas das Crianças.

máscara dela. As pessoas se identificam mais com os personagens “humanos”. De uma maneira geral, o que parece comover o espectador é a possibilidade de encontrar no teatro um traço que lhe seja próximo ou familiar.

Quanto aos artistas, na sua imensa maioria muito jovens, fazendo a sua primeira tournée, esta vivência, segundo o depoimento geral, marcou-lhes a vida. Especificamente a possibilidade de falar com o seu público, fosse na rua, fosse no teatro após as apresentações, fez com que eles pudessem se sentir responsáveis e valorizados pelas pessoas que os assistiram. As cidades, pequenas, possibilitavam uma comunicação diferente da de Salvador. Numa cidade pequena, uma peça é muitas vezes o único grande evento daquele dia, semana ou mês. A importância, tanto para o elenco quanto para o público, de entrar em contato uns com os outros me parece a de desmistificar a aura em torno do ator, tão alimentada pela TV. Este contato direto, especialmente para o ator que trabalha e constrói máscaras me parece crucial para a continuação do seu caminho e vocação profissionais.

## **6.2. As andadas e seus ensinamentos; em busca de aproximação com o que somos normalmente em manifestações de rua**

Já falamos várias vezes sobre a experiência das andadas neste trabalho. Aqui se pretende articular os eixos dos sentidos (visão, olfato, gosto, toque, audição e propriocepção) com a percepção e a recepção dos variados estímulos e com a noção do que é o espaço para o ator, especialmente na rua; de como isso é produto das relações entre os atores e as pessoas, dos desejos que movem os dois e das mudanças de estados corporais e emocionais de cada um. E de como esta experiência constitui um corpo coletivo, como já tratado antes, ao se falar de manifestações populares, de onde brotam coisas como máscaras, por exemplo. Porque o que fizemos foi uma espécie de evento de rua. Não tradicional, por ser atípico e produzido por pessoas que não eram da comunidade, mas ao mesmo tempo com traços de familiaridade e sintonia, por serem todos pertencentes em maior ou menor grau, às diversas matrizes culturais baianas.

Toda a experiência é sentida através do corpo. Isso é válido especialmente para o ator. No caso do espaço, este é, para os artistas da cena, construído a partir de cada corpo individual de cada artista; e depois, como um corpo de grupo. O corpo do

comediante na rua é mais próximo do corpo grotesco, cheio de saídas e aberturas, caminhos e comunicações entre outros, especialmente na rua, numa situação extra-cotidiana.

O teatro, como função, não apenas como lugar material, é uma atividade artística que se insere num contexto estético. No qual é preciso fazer a relação entre as pessoas que querem ver e receber alguma coisa; gesto, palavra, emoção, texto. E um outro, neste caso podendo ser o artista, que vai também receber algo do público e do espaço. E somente após isso ele fará algo para o público e com o público. Os corpos dos artistas e das pessoas na rua estabelecem relações delicadas, talvez inconscientes, mas concretas, ancoradas pelos sentidos e pela percepção entre os dois. Isso parece apontar um corpo que é dissoluto e coletivo, cujas aberturas sensoriais são intercambiadas. Existem particularidades na maneira de ser do teatro; e são estas características do ato teatral na sua relação com o espaço e com o público, numa situação de rua, que dão as especificidades que tratamos aqui. Sendo o teatro um espaço eminentemente visual, ele, no entanto demanda mais que isso. Na modalidade da rua, assim como numa sala fechada, ele também vai ser fundado no olhar e nas suas interações. Para o ator, é preciso olhar o público, respirar com ele, para conhecer seu ritmo, suas reações, suas expectativas. É de fato um tipo de comunicação dum corpo com outro. Uma escuta corporal que ocorre dos dois lados. Da parte do público, é preciso que este deseje se relacionar com a proposta que o artista lhe faz. O público não tem que ter consciência plena de suas emoções, suas mudanças de estado; para ele, é suficiente sentir o prazer da relação com a ação dramática, sair um pouco de si, de seu cotidiano. Para ele, é suficiente a consciência de uma alteração, somente. Para o ator, é mais complexo. É preciso conhecer seus diversos estados, corporais e emocionais; é necessário saber sentir e receber os gestos e movimentos das pessoas que inspiram seu personagem e que lhe olham; é preciso poder reproduzir os gestos, sentimentos e signos corporalmente de forma a lhes engrandecer e detalhar; em suma, é preciso conhecer seu instrumento principal, ou seja, ele mesmo e seu corpo. E por fim, mas não menos importante, é preciso conhecer o espaço circundante de maneira a absorvê-lo no seu corpo, para melhor se deslocar e representá-lo.

**De fato, o corpo do ator é seu espaço e o espaço teatral deve se tornar o corpo do ator.** Seja uma sala ou uma rua. Então, quando há uma atuação, mais ou menos aberta à improvisação, o simples fato da presença do ator contracenando com as pessoas -

porque isso muda a disposição de estado de todos os envolvidos - esta atuação mudará também o espaço e claro, a percepção e a ação das pessoas sobre ele. Enfim, as relações entre as pessoas e os estados alterados vão mudar o espaço e sua significação. Isso não é uma propriedade do teatro; as festas e multidões fazem o mesmo. Mas o teatro propõe, ao menos no caso das atuações e andadas na rua, histórias, personagens, caminhos de identificação pessoais e emocionais de forma sistematizada a partir da cena. E ainda mais: para representar as situações, as sensações, o teatro pode utilizar o espaço mudando-o; mudanças de utilização das coisas ou equipamentos públicos, por exemplo, como quando tomamos um barco em Valença. Mudar a utilização do espaço, seja por deslocamento ou por função, enfim, penetrar no coração da relação que se estabelece com as pessoas na rua, com as coisas e os objetivos do momento.

Considerando que a relação entre os atores e as pessoas que assistem e participam seja estética, e tomando a estética como *“lugar de relações entre as percepções e recepção individuais, atravessadas pela história individual e pelas emoções de cada um”*<sup>124</sup> Tanto o sujeito ator quanto o que o “assiste” são marcados por sua história coletiva do seu grupo social e familiar. Enfim: a *contemplação* estética parte de um desejo carregado afetivamente e é uma atividade ativa e coletiva. Então, a *contemplação* de um evento ou intervenção teatral, seja na rua, seja no teatro institucionalizado, é carregado dos desejos do público de ter um tipo de experiência que se pode bem denominar como estética. E a rua, então, o que tem ela de diferente? De partida, na rua as pessoas estão mais próximas. As relações são menos controladas, sob os aspectos de distância interpessoal variável. Isso significa poder sentir os odores, poder tocar e ser tocado por outro, poder escolher como se vai escutar alguém ou sair da situação, mas a relação é mais imprevisível neste sentido, implicando também em riscos.

Todas as relações humanas que ocorrem num lugar vão mudar, de alguma forma, este lugar. E nestas relações entre o teatro e as pessoas na rua isso fica muito claro pelo uso do espaço para o jogo teatral. Para nós do teatro, o espaço é mais do que o geográfico. Ele é construído sobretudo no corpo de cada um e nas relações entre estes corpos para criar uma comunidade ou um tipo de comunhão, de laço: para poder se comunicar, se reconhecer como indivíduo num conjunto.

---

<sup>124</sup> *“Lien de rapports entre les perceptions e reception individuelles, traversées pour l’histoire individuelle et pour les emotions de chaque un.”* SCHAEFFER, 2000: 17.



Para o ator que atua na rua, isso é especialmente verdadeiro. Todo o treinamento do ator, sobretudo com as máscaras, enfatiza a percepção do corpo como um lugar, ao mesmo tempo imaginário e concreto, que possui portas de comunicação com os outros e as coisas e os eventos que estão envolvidos nele. Logo, um ator deve ser capaz de dissolver seu corpo, de modificar o espaço. Aumentar, deformar, imitar, representar... Todas as operações são formas de mudança do corpo individual e coletivo; tanto do ator quanto do público. Porque o corpo é, antes de tudo, a percepção que cada um tem de si mesmo; e o espaço será percebido e mudado a partir disso. Afinal, quem muda o espaço urbano ou qualquer outro espaço senão o corpo e suas ações?

Logo, se nós temos no espaço da rua os atores e *performers* populares - que sabem fazer uso dos corpos para mudar o espaço corporal e a percepção do público e de seus corpos, nós temos uma situação onde os laços entre o ator e as pessoas vão poder mudar o espaço público através da criação de um espaço espetacular; de festa, por exemplo, onde a fruição dos estados corporais e estéticos serão enriquecidos pelo conhecimento privilegiado do corpo que os atores têm. Eles atuarão nas situações que podem tocar o coração das pessoas da rua; eles, com seu corpo, aumentarão, colocarão em evidência os movimentos, os sentimentos expressos por seus corpos e pelos corpos alheios; farão coisas bizarras na rua, que permitirão ao público experimentar, em si, as sensações provocadas pela situação fora do normal. Sair de si mesmo para se reencontrar de outra forma. Tudo isso resulta num encontro coletivo, os corpos em relação se comunicam sensorialmente e o resultado é, entre outros, a mudança de espaço, a introjeção desse espaço em si, a mudança do significado desse espaço, que passa a ter um valor, uma carga afetiva e simbólica que liga os sujeitos.

Logo, a andada, feita por atores de teatro a partir de uma perspectiva teatral, **pode contribuir para dar um sentido e um sentimento aos corpos das pessoas nos espaços;** através de seus roteiros, suas histórias e interações, os sujeitos podem se tornar implicados e ligados a um lugar: um território que lhes pertença, como os seus corpos podem lhes pertencer. Começar no corpo de cada um. Porque nós pensamos que sabemos quem somos, mas de fato não sabemos tanto, porque não nos escutamos de uma maneira sensorial. Preferimos as versões televisivas, da medicina ou da beleza publicitária da moda. Tomar consciência de si mesmo, de seu lugar no espaço circundante, dos laços com o espaço e os

outros; mudar a idéia sobre si mesmo quanto à forma e à identidade pessoal; deixar-se invadir pelos outros e pelas coisas e, de outro lado, invadir os outros. Através do olhar, da percepção sensorial e do movimento, dos odores, toques, distâncias diversas. Através do estranhamento corporal na sua relação com as interações interpessoais; eis aí talvez mais uma possível confluência entre o teatro e a rua, esta platéia especial, que as andadas mostraram para mim.

## 7. O som, a trilha sonora, as pausas. Seu papel neste trabalho



Mateus Dantas, ao violão, e Leonardo França, como Narrador, executam a canção de entrada da peça. Juazeiro, Agosto de 2003. Foto: Andréa Viana.

Aproveito a introdução do tema do som e da voz, abordado em várias ocasiões nesta tese, para tratar aqui, com certo detalhe, da maneira pela qual compreendemos e construímos o universo sonoro da peça. E do fato de que foi através do som que pudemos perceber a importância da pausa e dos silêncios como fundadores de *nichos* de tempo e ritmo nos quais a respiração coletiva das cenas podia se dar.

O espetáculo, composto de 16 cenas no total de uma hora de duração, apresentou 22 das 26 máscaras criadas pelo grupo, que em cena era composto por oito atores, um ator também compositor e um músico. Vou me deter no trabalho de criação da segunda versão, vez que a primeira, apesar de bela e rica na sua musicalidade, não teve um registro mínimo que permitisse a sua escuta e não apresentou as características de criação sonora que apareceriam na segunda montagem, de participação intensa dos músicos dentro da cena, o que fez toda a diferença. Elegi analisar apenas o espetáculo e não o treinamento porque a diversidade de experimentações sonoras não caberia dentro do recorte da tese. E

também porque considero que o espetáculo ilustra o princípio de construção da máscara baiana como algo que brota muito no sonoro. A amostragem de cenas que compõem o espetáculo e a forma como o som foi criado nelas é representativa da pesquisa feita.

Trocando em miúdos, na primeira montagem, trabalhamos com Joaquim Machado, freqüentado três ensaios nas três ultimas semanas de ensaio da primeira versão. Ele criou partituras musicais flexíveis e ruídos para as diversas cenas que propiciavam um entrosamento dos personagens entre si. No entanto, a integração sonora ocorrida na segunda montagem traduz melhor essa criação e pensamento sobre as máscaras baianas. Quando nos preparávamos para começar a ensaiar a segunda versão, Joaquim nos comunicou sua impossibilidade de continuar conosco, tendo se reunido com Leonardo França e Mateus Dantas para discutir as possíveis trilhas e dicas sonoras. A partir da fita da primeira montagem, Mateus reviu as cenas antigas e a nova ordem de cenas a apresentar. Neste tempo, ambos já participavam ativamente dos ensaios, tendo proposto coisas novas para a introdução das canções e intervenções sonoras das novas cenas.

Joaquim deu liberdade total a Mateus para inventar e utilizar, se fosse o caso, trechos já criados que ele considerasse importantes na peça. Mas a trilha foi efetivamente reinventada. Mateus viu a fita da primeira versão, mas a captação do som ficou péssima e pouco dali se aproveitou. Na verdade, ele relata que aproveitou mais o tipo de pausa, de clima, de ação das cenas e criou uma trilha que foi sua, com a colaboração de Leonardo França.

Ou seja, de uma temporada para outra a forma de trabalhar mudou totalmente, passando de uma parceria muito boa, mas convencional<sup>125</sup> entre o músico e o trabalho para uma parceria onde os músicos atuavam e criavam no dia a dia dos ensaios, dedicando um tempo extraordinário para o trabalho.

O universo sonoro da segunda montagem abrangeu seis canções, todas compostas para o espetáculo, quando na primeira não havia nenhuma; trilhas criadas para

---

<sup>125</sup> Na primeira montagem, Joaquim acompanhou uns cinco ou seis ensaios, já no final, quando estávamos terminando as cenas, limpando-as para apresentar. Ele sugeria, sobrepunha e nós nos adaptávamos mutuamente às suas sugestões. Inclusive nas apresentações, que foram duas, em novembro de 2002, em alguns momentos os atores tinham dificuldade de seguir as marcações musicais. Essa relação mudou totalmente na segunda montagem, onde não se tratava mais de “seguir”, mas de estar com, numa sintonia muito mais complexa.

cada cena e as ligações entre elas; as entradas, as mudanças de estado, o sopro entre as palavras e a relação entre o texto e os sons diversos. Trabalhamos com instrumentos formais de maneiras convencionais e não convencionais - violão, triângulo<sup>126</sup>, percussões - com os instrumentos típicos - caxixi, pau de chuva, calimba - e atípicos - cabaça e plástico de radiografia, entre outros, além da voz, dos ruídos e da respiração.

No processo de criação havia todas as cenas da primeira versão utilizadas na segunda e que obviamente foram criadas antes da sua trilha e ruídos, como D. Juju e o Diabo<sup>127</sup>; cenas que foram criadas a partir da música, como as cenas do Narrador; e cenas sem palavras, como a entrada da Sereia. Havia também os acompanhamentos que estavam no limite entre o som e as palavras, como a passagem entre as cenas da Feiticeira e do Vento. Em todos esses casos, a criação foi misturada no tempo e no espaço e compartilhada entre os atores e autores das sonoridades. Isso significa que havia sempre as proposições iniciais dos músicos<sup>128</sup> (Mateus Santana Dantas e Leonardo França) ou minhas; as pequenas melodias e harmonias, os elementos sonoros já dados pelo personagem ou cenas, ou elementos criados durante os ensaios; estas proposições eram trabalhadas individualmente<sup>129</sup> e irrompiam nos ensaios e, somente então a partir da escuta das reações emocionais e físicas dos atores, músicos e da direção tomavam uma forma mais definida.

As alternativas de solução podiam vir muito rápido ou não. Para a cena da Feiticeira, por exemplo, tratava-se de um personagem que portava um instrumento como parte do corpo (um chocalho); assim como o Vento, que utilizava um pandeiro; esses elementos eram indispensáveis, eram o próprio cerne dessas “máscaras”, pois foram os constituidores destes personagens enquanto ação cênica; eram sonoros e sugeriam outros sons e gestos. Os sopros, as respirações, os agudos, os ritmos. E essa presença era visível em todos os movimentos dos personagens, que induziam num ciclo os movimentos sonoros e suas correspondentes ações.

---

<sup>126</sup> O triângulo foi usado de formas diversas. Foi friccionado, enfim, foi utilizado também de maneira inusitada.

<sup>127</sup> Esta cena foi totalmente mudada em termos musicais e sonoros; a versão da primeira montagem nunca conseguiu “encaixar” na cena. Criamos uma outra trilha para esta cena, que ganhou em fluidez por isso.

<sup>128</sup> Leonardo França compôs as canções. Mateus Dantas assinou a direção musical, compôs a trilha sonora total da peça e arranjou, junto com Leonardo, as canções e as vozes do coral, composto por Ana Sofia Heimer, Iara Villaça, ele mesmo e Léo França.

<sup>129</sup> Especialmente Léo e Mateus, que trabalhavam em casa sozinhos e também se reuniam fora dos ensaios para criar e experimentar materiais sonoros e alternativas.

O sonoro, com sua presença permanente e luxuosa, podendo ser construído gradualmente<sup>130</sup>, fez crescer os personagens em termos físicos e poéticos; colocou e uniu muitas vezes no ponto certo os estados das máscaras e organizou o ritmo da peça no seu conjunto. Ao mesmo tempo, pensando hoje sobre o berço cultural no qual nos embalamos todos nós, e pensando no quanto procuramos as manifestações populares, percebemos que nenhuma delas existe sem algum acompanhamento sonoro; seja os da rua, da língua, dos gritos de perseguição, das bandas e sambas encontráveis entre todas elas, para não falar das mais sistematizadas, como são as de Cairú e Nilo Peçanha, apenas para ficarmos naquelas em que há máscaras.

Diz Luiz Tattit, no seu livro “O século da canção” que a mesma é fundada na nossa língua, na nossa oralidade. Eu acrescento que nossas máscaras, fundadas na língua e também nas canções utilizam as pausas e ritmos que nos dão estas e mais as danças, os movimentos e situações cotidianas para surgirem. O ritmo da pausa, o silêncio e a respiração, trazidos a partir dos atores são os pulsos fundamentais na criação das máscaras. Percebi que, mais além das canções e falas, mas através dessas duas vias, aparece o ritmo, o pulso da cultura. No gesto, nos jeitos que o ator utiliza para criar o personagem. Ou melhor; o corpo do ator em personagem ao ganhar uma máscara, é por esta requisitado a acentuar suas paradas, respirações, focos visuais e corporais, desenhos de gestos no espaço e no tempo. Este conjunto gestual e rítmico fica então mais evidente, e podemos ver, tanto platéia quanto artistas, o quanto o resultado do trabalho é filho da sonoridade baiana, aqui tomada nesse sentido amplo. Ou seja, ainda mais: no nosso caso, a máscara de extração baiana não acentua apenas as falhas ou intensifica os gestos; evidencia também as sonoridades e ritmos que, subjacentes às partículas de corporeidade mascarada, subsidiam e expressam este traço do ser baiano.

De fato, a particularidade do trabalho com máscaras baianas pareceu exigir um aporte sonoro; exigiu que o conjunto sonoro escutasse, esperasse e respirasse; e, em consequência, este conjunto evidenciou os seus intervalos durante a execução nas ocasiões com o público e entre os atores. Este conjunto é o total da peça, mas também é, de forma

---

<sup>130</sup> Sim, porque foi a dedicação invulgar do músico e do compositor durante todo o tempo de trabalho a partir da oficina de abril que nos permitiram criar o que criamos e entendê-lo como o entendemos. E isso é um luxo no universo de trabalho entre atores e músicos.

mais explícita, os músicos que estão mais concentrados na produção do som. Os atores, componentes desse conjunto têm, por seu turno, uma relação privilegiada com o texto e as pausas criadas por seus personagens, quer dizer, com esta sub-parte sonora que conhecemos como respiração, vozes e palavras; devem assim prestar atenção também ao que está sendo feito pelos músicos e cantores, e ajudá-los na conjunção entre ritmos, especialmente quando há momentos de improvisação<sup>131</sup>, seja de um lado ou do outro. Todos têm que respirar juntos todo o tempo. Tanto para os atores quanto para os músicos foi preciso deixar, por exemplo, após os diálogos, o tempo de reação do público, e isso é da ordem da criação sonora, no aqui e agora da relação com este terceiro vértice, que também determina o ritmo da cena. E estes momentos de pausa, coletivizados, é que são para mim o exemplo mais nítido dos espaços privilegiados de criação cênica.

Nesse trabalho, a voz, os sons, as músicas e canções foram desenvolvidas a partir da concepção de um corpo coletivo em processo e em mixagem, determinando o desejo, a escuta, o ritmo e a presença dos elementos de nossa cultura na construção da cena, bem como sendo por eles determinados. Diz Alfred Tomatis<sup>132</sup>:

“Escutar é um engajamento total do corpo a fim de que aquele que está no interior desse corpo possa se beneficiar daquilo que ele **deseja perceber**<sup>133</sup>. A percepção na sua relação com a sensação induz a necessidade de uma manifestação voluntária. Existe uma passagem ao ato que não é outra que uma participação do sujeito que vai desde a sua orelha, seu corpo e seu sistema nervoso à mensagem musical e verbal que ele **deseja integrar**.<sup>134</sup>”

Isso quer dizer que o corpo, sendo coletivo, também escutava e desejava “coletivamente” - na medida em que alguma passagem, trecho, música completa ou ruído satisfazia aos componentes da cena, à direção e aos músicos. Como se o que fosse produzido, já de si conjuntamente, fosse também acordado e ouvido conjuntamente,

---

<sup>131</sup> Quando algo no espetáculo demanda uma criação de momento.

<sup>132</sup> “Ecouter est un engagement total du corps afin que l'être qui est à l'intérieur de ce corps puisse bénéficier de ce qu'il désire percevoir. La perception par rapport à la sensation induit la nécessité d'une manifestation volontaire. Il y a un passage à l'acte qui n'est autre qu'une participation du sujet allant jusqu'à offrir et son oreille et son corps et son système nerveux au message musical ou verbal qu'il désire intégrer.» Tradução e negritos meus. TOMATIS: 1987,123.

<sup>133</sup> Negrito meu. Ele introduz brilhantemente o viés do desejo neste processo de percepção. O desejo pode ser visível a partir do que se escuta ou não, do que se deixa passar ou não. Numa comparação que fica mais possível se vários pensam e percebem num conjunto, podendo cotejar suas recepções.

<sup>134</sup> Idem.

através de um acordo tácito da ordem do sensível<sup>135</sup>, para chegar a uma expressão que traduzisse os sentimentos de todos os implicados naquele dado trecho cênico. Este corpo coletivo e a ênfase em escutar o outro e se pensar no espaço e em relação com ele possibilitou que os atores não caíssem naquilo que Grotowski considera ser o maior problema da voz no teatro, que é de ficar prestando muita atenção a si mesmo. Então, escutar o outro e se relacionar com ele e com o espaço permitiu, creio, ao ator, pensar em apenas se relacionar com este espaço e pessoas, no decorrer do tempo. Ir aos poucos instalando a voz, mas sem se preocupar com isso. Diz ele sobre esse assunto: “*Foi então que descobrimos que é o fato de atuar-se em diferentes direções do espaço que põe a funcionar os diferentes vibradores.*”<sup>136</sup> (1991, 112). Isso significa que é quando o ator entra em *relação* com o espaço, sem pensar em si ou no que fazer que ele vai conseguir “naturalmente” organizar os seus vibradores e ressoadores. E foi isso que fizemos. Não demos atenção à voz como uma questão ou um problema. Pelo menos não enquanto entidade impossível. Apenas queríamos que as máscaras tivessem sua própria voz e que esta pudesse ser escutada pelo público. O que fizemos foi intensificar a relação entre os atores e a platéia. A voz se organizou a partir desse corpo que se organizava. Ou seja: o ator estava preocupado em escutar com o corpo todo a todo mundo, menos a si mesmo. Ele tinha que pensar em escutar, receber o outro.

A abrangência que o ouvido tem nas funções de equilíbrio e postura, na percepção espacial e nos “micro-deslocamentos”, como são consideradas as ondas sonoras que chegam ao ouvido interno, respaldam a convicção que a escuta se dá com todo o corpo<sup>137</sup>. Que a escuta é um sentir muito mais amplo e articulado fisicamente com várias competências corporais relacionadas ao deslocamento e ao equilíbrio, à respiração e aos batimentos cardíacos, através de inervações por todo o corpo. A possibilidade de uso da coluna como um ressoador fundamental coloca também as outras competências corporais que são ligadas à coluna articuladas com a voz e o ouvido. **Escutar firma-se como uma via para cantar, falar, andar e também sentir.** A integração do corpo em termos dos seus sentidos de audição, visão, tato e olfato fica cada vez mais concreta. E isso se

---

<sup>135</sup> O reconhecimento do que os sentidos e emoções nos trazem em termos de conhecimento e apreensão da realidade. A valorização da intuição, do deleite, da empatia. (...) “*não há porque a razão não se dar também no modo sensível, ou ter a sensibilidade como sua aliada (...)*” Duarte Jr., 2001,197.

<sup>136</sup> “Fue entonces que descubrimos que por el hecho mismo de actuar em las diferentes direcciones del espacio, es que se ponen a funcionar los diferentes vibradores”.

<sup>137</sup> Especificamente em Alfred Tomatis, mas também em outros livros, o que a teoria mais recente afirma é o papel importante do ouvido interno na regulação de funções fundamentais como o equilíbrio, a postura, a localização espacial, a respiração e a pulsação, para falar apenas dos mais gerais.



evidencia também na criação cênica. Isso para dizer que a escuta aqui é tomada nesse sentido amplo, o que permite pensarmos no seu papel nas construções cênicas de forma mais abrangente e reversível.

Prosseguindo na minha reflexão, gostaria então de destacar os pontos axiais nesta construção das relações entre a cena, os corpos e a sonoridade; as idéias, as faltas e as descobertas. E de como estes pontos se relacionam, tanto para a criação de personagens e cenas quanto de máscaras, nas histórias, no cotidiano baiano e nas manifestações populares baianas que usam máscaras.

Para mim, cada manifestação artística oriunda da nossa cultura, seja no universo da rua, da lenda ou num teatro, demonstra uma maneira importante de estar junto; para se ampliar, (Bião) para rir, para estar junto mais uma vez e diferentemente. Como diz André Graue a propósito das danças Tiwis, “*Seus corpos não apenas simbolizam, mas fazem viver/reviver o território, como fazem viver as relações sociais passadas, presentes e futuras.*”<sup>138</sup> Penso que o mesmo acontece conosco, tanto nas ruas quanto neste trabalho, e nossa música é um grande rio onde navegam estas possibilidades.

No caso baiano os universos sonoros locais dão a chave do caminho corporal e facilitam a invenção e o enriquecimento dos personagens com características baianas. Porque a nossa modulação de pausas e pequenas estruturas orais e musicais, nossos modelos de canção e de ritmos tradicionais são tão profundamente ligados às lembranças corporais e afetivas importantes, que podem operar - e operam - organizando os gestos, as intenções e as emoções dos atores e do público. Tanto quanto sei, não consigo me lembrar de nenhum conjunto importante de lembranças, atitudes ou costumes que não tenham ritmos de fala, canções, sons, universos sonoros a elas interligados. E este “conjunto sonoro” nos dá a chave do caminho corporal e facilita a invenção e o enriquecimento das máscaras teatrais.

Há idéias que impregnam todo o trabalho. A primeira, já falada, é que uma cena ou uma peça funciona como um “todo”, um “corpo”, um “corpo cênico”. Subjacente a ela, está a noção do corpo grotesco, encontrada em Mikhail Bakhtin; na prática, isso significa a

---

<sup>138</sup> «*Son corps non seulement symbolise, mais fit vivre/revivre le territoire, comme il fait vivre et revivre les relations sociales passées, présentes et futures*». GRAU, 1999, 382.

utilização dos exercícios com deslocamentos corporais, as exagerações e os simulacros sugeridos pelas máscaras populares e teatrais, experimentados nas repetições. E também com a noção do corpo como espaço de palco, encontrada em Yoshi Oida<sup>139</sup>. Então, durante o processo de criação da peça, nós nos sentíamos no contexto de um corpo, antes de mais nada, coletivo, formado pelas trocas com diferentes extratos de estimulação; sonoros, olfativos e de movimento; um corpo mutável, que produzia a cena; de fato, ele é a cena. E mais; este corpo cênico tem como característica fundante o fato de ser uma criação compartilhada entre os artistas e o público. Acontece que esta é também a estrutura básica das manifestações culturais ou formas teatrais espetaculares oriundas da tradição. Estes corpos que constituem a cena são corpos em ação num espaço físico, mas muito mais produzidos pelo imaginário dos artistas e do público. A criação sonora é uma parte fundamental deste corpo, determinando ou enfatizando o ritmo e a presença dos elementos culturais e estéticos, no caso baiano.

Na nossa terra há a incrível riqueza da música e das sonoridades; o ritmo da fala e do modo de andar e reagir nosso. Isso nos era fornecido pelos personagens, mas ampliado pelas comandas da máscara. De maneira que esta tradução do corpo baiano para um corpo baiano em máscara se deu no bordado entrelaçado entre as ordens de olhar, pausar e depois agir, que são comandas gerais, encontradas na Europa também. Isso sugere que estas comandas são “solúveis” na nossa cultura. Elas não destroem as células de movimento ou ritmo dos personagens e suas histórias. Ao contrário, as enfatizam e tornam visíveis e audíveis.

Nós podemos pensar essa cena também como um corpo ‘piscina’ pelas suas propriedades de reação; todas as pessoas podiam sentir os ritmos e respirar juntas; uma partitura construída para e por este corpo especial. Neste caso, é semelhante a algumas características dos contextos de máscaras européias e à tradição de máscaras de outros lugares; ligada, na Europa como em outros continentes, à rua, ao público e aos laços entre eles; e no caso da Bahia, ligada também à forma de representação dos brincantes populares nas manifestações e festas de rua e, fortemente, ao universo sonoro local. O corpo cênico é metafórico e, no entanto, concreto; é um lugar de passagens, trocas e transformações, como

---

<sup>139</sup> Uma proposição semelhante sobre o uso do espaço, mas não igual, pode ser encontrada no teatro Nô e no Kyogen; um corpo que é o palco, que é a terra. Sobre isso, ver Yoshi Oida, na sua obra “O ator invisível”.

o diabo na encruzilhada; é por isso que, por exemplo, uma máscara de diabo pode ter muitas pessoas e animais dentro; e certamente muitas vozes e sons também.

Na construção do personagem do diabo, por exemplo, a atriz que o fazia utilizou imagens corporais sugeridas como ventosas no corpo; e elas tinham um som. Este som era compartilhado pela outra personagem mascarada, D. Jujú; que, ao imitar o jogo teatral do diabo, aceitou no seu corpo esta dinâmica, ao mesmo tempo sonora e de movimento. O sonoro, atuando com os dois, lhes deu um ritmo; quer dizer, **tomando os tempos dos diálogos e pausas da cena, os músicos, junto comigo e com os atores criaram os ruídos e segmentos musicais que podiam corresponder ao já proposto anteriormente na cena.** Nós trouxemos neste caso um sentido ligado às raízes culturais. Há muitas histórias de mulheres e demônios no Nordeste brasileiro; nós experimentamos nesta cena uma ré-criação do ritmo do forró, dança e música nordestina tradicional e viva, executada nos bailes e festas de todo o Nordeste. E utilizamos um ritmo e música de forró, sem letra.

Vendo a cena, nós podemos ver este corpo múltiplo e “móvel”, como os objetos de Alexander Calder; no qual a imitação de um gesto produz um efeito de cânone e quebra qualquer sensação de realismo. Então, a cada coisa que ocorre em qualquer lugar ou momento, tudo mexe, soa e se ressent. Isso é o mesmo com os textos; se um ator mexia diferentemente, um outro podia estender a duração do seu texto, ou se enganar, ou trocar de palavra.

Retomando: o que eu chamo de corpo cênico é criado pelo imaginário do ator e do público e se atualiza na medida em que ele é completado pelos gestos e intenções imaginadas e feitas por cada um. Para o artista em cena, que se alimenta com essas imagens, sangue e movimento, completando-as e expressando-as<sup>140</sup> a partir dos estímulos e de seu corpo, utilizando as histórias nascidas naquele a cada instante; para o público, que completa os gestos e imagens compartilhadas à partir de suas próprias histórias e desejos.

Mas este corpo, da parte do público, não é concebido somente de forma a completar um gesto ou de adivinhar o que está por vir. A percepção do público e dos

---

<sup>140</sup> Expressando-se seja na criação de músicas e sonoridades, seja no falar do texto ou no movimento.

artistas, na medida em que alguém vê algum movimento ou um som, eles estão já num processo de serem comparados também com a própria experiência corporal do sujeito que é atingido por eles<sup>141</sup>; da pessoa que vê e escuta, a partir de seu corpo, a alguma coisa que ela deseja e que ela se habituou culturalmente a viver. Esta experiência, muito íntima, ela é, no fundo de seus gestos e pensamentos, eminentemente cultural. Pois é no mais pessoal e escondido que vive a cultura e a memória coletiva. De fato, não se completa a cena somente de facção física ou imagética mas, também por relação aos conjuntos de experiências físicas culturais, desde antes trançadas aos ritmos e gestos, ligados por seu turno às lembranças, canções e hábitos. Quando alguém, emocionado, diz que tal ou qual personagem se parece com um parente seu, por exemplo, isso é porque esta comparação já foi feita dentro do corpo do sujeito que fala, num diálogo com seus souvenirs corporais, ativados pelo corpo movente e reconhecido do ator-personagem, no momento mesmo do evento teatral. E isso é da ordem de um pensamento corporal, teatral e cultural simultâneos, pleno de tempos e pausas dadas pelos ritmos pessoais coletivos da sua cultura.

Os treinamentos de máscara tomam sempre como balizadores comuns o olhar para o público, a intensificação do esforço físico, o trabalho com o foco e a cabeça e a atenção redobrada à recepção dos estímulos. Estas diretrizes quebram de forma determinada o contexto de um corpo cotidiano e também mexem com o som cotidiano<sup>142</sup>. E de que forma o fazem? Uma das principais é que elas criam tempos diferentes para os atores, na medida em que a atenção para fazer mais esforço, a atenção para olhar o público e o outro, a atenção para esperar o que o outro vai fazer mudam a percepção, a expressão e deslocam a atenção racional para fatores físicos. Por isso e dessa forma funcionam. Pensando mais detalhadamente, creio mesmo - e isso é uma hipótese dentro do meu pensamento - **que o fato de mexer com a forma como usamos a visão e colocá-la sob o comando de estímulos que ela não pode racionalizar re-dirige e facilita o pensamento corporal**. Creio também que a demanda de estar atento para os estímulos diversos - e neste caso os sonoros são imediatamente lembrados - não apenas refaz as posturas e equilíbrios corporais gerais - pois é o ouvido interno que controla as posturas e equilíbrio corporais - como mais uma vez coloca o sujeito sob o primado das sensações corporais como

---

<sup>141</sup> Por exemplo, ao ver um movimento de dança, ou uma fala reagindo a uma situação dada, o espectador pode pensar, mesmo corporalmente; “eu faria diferente, meu braço iria por tal ou qual caminho, eu responderia assim ou assado”. Ao fazê-lo, o espectador está lançando, mesmo que não tenha disso a consciência, as bases do seu sistema corporal de comparações e mesmo de estabelecimento de critérios de simpatia, aceitação, percepção.

<sup>142</sup> O som, sendo corpo, também pode ser automático ; seja na voz do cantar, do mexer.

geradoras de histórias e produtoras de sentidos. Tudo isso mexe com os tempos automatizados corporais. E estes tempos, no caso baiano, são organizados também a partir da cultura local, altamente constituída enquanto universo sonoro.

Na nossa experiência, nós fizemos as procissões ou andadas, com as máscaras teatrais, nas ruas e vilas onde estivemos; estamos certos de que um conjunto musical mínimo foi muito importante para o sucesso na rua; para criar um contexto conhecido para e com as pessoas, através do ritmo e da música. Este contexto ou relação serviu para integrar as pessoas dentro de um universo a elas familiar, para ligá-las à mesma cadência da marcha e dos movimentos; para dar as respirações e as ações comuns aos atores e para atrair e manter a atenção do povo na rua. Em Valença, uma cidade aberta ao rio e ao mar, no estuário do Rio Una, trocas vocais foram realizadas com as pessoas que assomavam à porta de suas casas; com as pessoas na rua; a emissão vocal foi quase a mesma do teatro, mas para ser escutada por pessoas mais próximas, devido à dispersão sonora natural dos espaços abertos e com ruído. Então, as diferenças eram de várias ordens; do deslocamento constante da cena mesma e dos espectadores; do engrandecimento do estado corporal, para afrontar a desconfiança inicial das pessoas à máscara; mas os atores foram nutridos pela energia das pessoas que responderam à fantasia; a proximidade dos corpos e dos riscos faziam crescer a ação e as emoções nos atores e nos artistas.

É preciso, neste caso, haver alguém que dirija a situação, um diretor de cena nômade; ver se a musica está funcionando, se há alguém atrasado do corpo maior da cena, se as relações estão progredindo, se não há riscos e, finalmente, quando parar e como.

Continuando a discussão das relações diversas entre a cena, o sonoro e os espaços na especificidade prática do trabalho teatral, eu tenho a convicção que a receptividade é a atitude por excelência do ator e do músico, especialmente para a máscara. Quer dizer, a tudo que acontece na cena; os ruídos, os olhares, o público, os movimentos; breve, todos os estímulos devem ser considerados, principalmente as trocas entre os olhares, os sons e o engrandecimento da ação teatral; o jogo entre os artistas e o público; e após tudo isso, o ator atua. Atua, bem entendido, a partir do personagem, mais ou menos desenhado.

Para mim, o personagem funciona como um filtro, um quadro de recepção de estímulos. Esta atitude tem uma relação com a voz e os nódulos de tempo; por que, de fato, *a recepção tem lugar no espaço temporal e corporal*. Então, a criação de um personagem, e, claro, sua voz e o contexto sonoro onde ele atua é determinada pela atitude receptiva dos artistas. É preciso receber, sentir e, depois atuar. Porque atuar é sempre atuar com: com o público, os companheiros, consigo mesmo... A atitude dos músicos na construção da obra foi semelhante; eles deviam ser receptivos; não somente aos movimentos dos atores, ou às palavras do texto, mas a seu próprio corpo. Eles deviam *estar dentro*, fazendo parte do corpo cênico. Se alguém tremia, eles tremiam também; e talvez fazendo um som em resposta; eles poderiam ser comparados ao coro do Nô; que sofre, respira e reage à ação teatral.

O percurso da criação do conjunto sonoro passou pelas etapas de criação, improvisação, experimentação e instalação natural das vozes; tomamos em consideração as interjeições, ruídos e ritmos inter-pessoais e os sons exteriores; da organização das cenas e da música por uma *via corporal*. A música era um corpo presente.

Com o desenvolvimento desta busca, nós chegamos à convicção que o vocal e o sonoro, enquanto parte e nascidos do corpo cênico em processo, deviam ser considerados como processos a respeitar. O respeito ao defeito, à falha como signo e caminho. Por exemplo, suportar a forma mais lenta de criar a voz dos personagens, a música e os textos da peça. As vozes que, durante meses, não estavam bem articuladas, escutadas, nem projetadas; as músicas, repetidas, perdidas e ré-criadas. E que eu não queria acelerar, não queria cortar em detrimento de um resultado sonoro dito “profissional”. Isso produziu angústias, porque, por exemplo, enquanto as vozes diversas dos personagens não ‘chegavam ou assentavam’, nós tivemos muitas deficiências na emissão vocal e nas articulações de palavras; músicas que não combinavam com o ritmo das cenas. E havia as críticas, e elas eram justas. Eu escolhi esperar e escutar o caminho de cada ator e de cada conjunto improvisativo na criação de cada personagem e cena. E isso demorou.<sup>143</sup>

---

<sup>143</sup> Sara Lopes, atriz, diretora e professora, me tranquilizou quanto às esperas e particularidades da criação de um caminho vocal na pesquisa. Ela me disse que eu devia realmente dar o tempo dos artistas; que esta pesquisa visava criar máscaras baianas originais e que era preciso estar atenta e sobretudo ir docemente. Porque a voz e as raízes corporais pessoais e culturais eram um tecido ligado; que havia uma relação entre eles que precisava ser respeitada.

A voz, como o corpo, foi constituída pouco a pouco; os músicos adoravam ensaiar, e isso foi essencial. As faltas foram desenhando a cartografia das ausências; como uma música, criada um minuto antes, podia ser esquecida na repetição seguinte? Como podia um ator se enganar num texto que ele mesmo tinha inventado e conhecia de cor? E isso alterava os sons e diálogos contíguos e seguintes na sua extensão, mudando pequenas palavras. Tratava-se da criação de um texto, mas um texto em letra viva, tratava-se da criação dos ritmos da cena. Então, qualquer coisa que mudasse podia detonar um deslocamento rítmico em qualquer lugar dessa cena. Seja na fala de um ator, seja numa mudança de notas musicais numa seqüência, seja através de um esquecimento.

Após seis meses, nós pudemos ver as vozes dos personagens, e elas eram originais e audíveis também, com suas diferentes articulações, ritmos, acentos. Penso que os atores encontraram seus ressoadores individuais, mas também criaram e apreenderam o seu universo sonoro. **Como se houvesse “ressoadores grupais” também.** A consequência foi que todo mundo na rua e no teatro pôde escutar e entender. **Era a escuta do erro como metodologia.**

**A voz é corpo**<sup>144</sup>. Ela nasce no interior do corpo e seus vestígios carnis restam lá, no som que ela produz, no timbre<sup>145</sup>, por exemplo; ela mexe e faz mexer no interior das pessoas, pelas vibrações que chegam ao corpo e à emoção de cada um que a escuta. Mas também, a voz, como testemunho de uma memória coletiva, faz mexer o sujeito que a emite, pois ele **se escuta**; e isso faz saltar suas recordações corporais úteis ao trabalho. E foram estas notas e sons que tocaram o corpo dos músicos e atores que compuseram as falas, as seqüências sonoras e as canções. A partir do som percebido, de seu corpo atingido, retornando, de forma musical, aos corpos sonoros e visuais dos atores e do público.

A criação de uma voz para um personagem vai estar subordinada aos gestos, às seqüências de movimentos nascidos do pensamento corporal e das metáforas de todos os tipos que o ator utilizou para construir seu personagem. E isso inclui e define a voz, os sons, as canções. E mais; numa cena onde há mais de um ator com máscara no palco, estes

---

<sup>144</sup> Como já dizia Paul Zunthor, há mais de vinte anos atrás.

<sup>145</sup> O timbre é o testemunho mais flagrante de um corpo florido em som ; é o caminho do ar num corpo vibrando ; e re-vibrado por uma emoção, por um desejo, pelo som que sai dele, criado e impulsionado por todos estes elementos. O timbre é o testemunho do dentro.

corpos e estas vozes vão estar traspassados e recriados pelos olhares, os corpos, a presença mesma do público e do ritmo que todos estes estímulos dão à situação. Não se trata mais de um corpo ou de uma sonoridade cotidiana; trata-se já de um corpo sonoro complexo, criado com todos os estímulos. A cena **não tem “lados”**; tudo é mutável e recriado a cada momento. E nossas músicas, nossas canções, o ritmo da língua, em suma, mesmo as menores unidades reconhecíveis do nosso universo musical podem ser tomadas como pulsação; como células de criação.

Os pequenos segmentos de barulho, silêncio, palavras e harmonias são matrizes rítmicas e vêm de nossa tradição oral e musical; ao mesmo tempo corpo, memória e moldura forte de nossa cultura, filtrados e recriados no ator e no músico a cada instante. Estas matrizes são criadas seja pelos músicos na borda ou no meio da cena, seja pelos atores no meio ou na borda; de fato, não importa em que lugar físico; **o palco é uma criação abstrata e metafórica, que toma sua pulsação nas respirações e nas ilusões criadas pelas histórias, vozes e movimentos**. E estas unidades sonoras, inclusive as pausas e silêncios sonoros são os nichos corporais, os pequenos altares, compostos de sons ligados às lembranças e imagens diversas. Tudo isso articulado profundamente à ação física, traduzindo-se pela ação e pela palavra compartilhadas.

A partir destes pequenos exemplos, nós podemos pensar nos nichos-altares corporais e culturais, encontrados nas festas, nas músicas, nos ritmos populares, conhecidos e compartilhados por muitas pessoas, nos quais podemos ré-encontrar os estados corporais básicos; a alegria, a tristeza, a raiva, o medo; modulados pelos anos e eventos numa comunidade culturalmente produtiva e definida. E, a partir dessas células, inventar os gestos e sonoridades vocais e musicais, com um pensamento corporal. Aí está um ponto de partida do pensamento corporal nesse caso; se há um lugar, este é na *respiração, na escuta, no ritmo do gesto, na voz*. Sua forma é, ao mesmo tempo, seu funcionamento.

As culturas baianas, sejam quais forem, são atravessadas pelos ritmos e músicas; sejam do Sertão, sejam do Recôncavo. Todas têm células musicais que, por sua vez, acompanham as danças, as festas e mesmo a vida cotidiana da população. Então, mais além de seu poder de articular as pessoas em uníssono, essas células sonoras permitem, no seu próprio ritmo, a criação de um tipo de acolhimento, de uma respiração, uma tomada de ar que tem, nela mesma, o gesto, o som e a pulsação da improvisação ao mesmo tempo.



Quer dizer: quando há uma pausa, seja na música ou entre uma palavra e outra, ou mesmo entre as ações na cena, esta pausa é um denominador universal; é o tempo comunal, que todo o universo vivo da cena pode utilizar para retomar seus caminhos comuns de improvisação. Nós temos no Brasil e na Bahia estas maravilhas sonoras internas, cada uma ligada à sua comunidade e manifestações; esta coisa a um só tempo tão interna e tão externa, que caracteriza e contamina todo o entorno. Então, estes pequenos intervalos, estes pequenos pedaços de ar, ritmo e silêncio são um lugar de cruzamento e de saída geral. Eles funcionam como uma partida permanente de todas as coisas da cena, eles são as grandes estações de comunicação. E seu desenho sonoro particular organiza a respiração maior do corpo cênico como a do corpo comunitário; ou seja, seu estilo de vida e, claro, o teatro de cada lugar. Eis o meu pensamento sobre a construção sonora e sua importância a partir do meu caso particular.

## 8. A direção



Oficina do Capão, junho de 2003. Instruo uma das meninas sobre como tocar na colega para fazer sentir a voz no corpo. Atrás de mim, Tonny, ator e diretor teatral, que sempre acompanhou minhas oficinas como assistente.

Foto: Leonardo França.

**Dirigir é um estado de espírito. Ou melhor: vários.** Falar da maneira como conduzi este trabalho é falar do que senti e fiz, e de como este *receber* o que os atores me mostravam transformou-se em propostas de trabalho e de encenação. Nomear como estados<sup>146</sup> às estruturas mais ou menos complexas que, uma vez reconhecidas e mais ou menos repetidas, podiam ser evocadas com mais ou menos facilidade, como se eu mesma pudesse ser um “termômetro” de uma dada situação ou processo num dado contexto. Reconheço: esta é uma ficção difícil de engolir. Mas é a minha reflexão sobre a origem do que fiz.

---

<sup>146</sup> Na verdade, são conjuntos de procedimentos que são pensados e organizados a partir de determinado tipo de tensão ou atenção da consciência. Apesar de trabalharmos no que Alfred Schutz chama de “universo do trabalho” que é o mundo do cotidiano, estamos lidando com imagens mentais que são de outra ordem, de “outra realidade”.

Este trabalho se cria, desde 2002, a partir de uma metodologia que eu me acostumei a pensar e a conceituar como sendo caracterizada por duas atitudes ou estados subjacentes básicos, ambos citados na entrevista de doutorado; a primeira é a de **flutuação à deriva**; a segunda é a dos **mistérios explícitos**, que se articula com a primeira mas difere desta. Em breves palavras, são as duas grandes formas de trabalhar dentro desse percurso que durou cinco anos. Ao decidir começar a experimentação com atores e máscaras, percebi que o “objeto” não era um “objeto”, mas um continente semovente, que eventualmente se dava a ver em lampejos imagéticos. A sensação de que eu não poderia definir o que faria se deu quando, em dezembro de 2001, conversando com o artista Zú Campus, ele, entusiasmado, me mostrou suas grandes máscaras, empunhadas como estandartes, inspiradas na África. E isso me fez ver o quanto esse trabalho não poderia ser recortado como um estudo simples. **Que o próprio percurso revelaria**, num determinado momento, quais objetos e representações seriam utilizados, pois o que se pretendia era criar um conjunto de máscaras significativo para o ator local. E esta “estratégia” se revelou adequada no decorrer do trabalho.

Quanto aos *mistérios explícitos*, esta segunda etapa metodológica se revelou na França quando, começando a escrever, fui “redescobrimdo” o que já tinha escrito e o que já tinha lido. Vendo coisas que estavam diante de mim e não conseguia enxergar antes, como a minha forma de trabalhar, por exemplo. O mistério explícito neste caso significa o período em que começo a me assenorear do que penso e posso perceber o que fiz e o que sempre estive aí para ser compreendido. Sem isso, seria impossível escrever. Dentro desses dois balizadores de ação e de estado estão contidas todas as minhas ações e movimentos. Como correntes aquáticas nas quais me encontrei em dois momentos distintos desse caminho.

Uma terceira forma de trabalhar foi também um tipo de percepção de um estado; mas se dava de forma cotidiana e pequena. Esta, podemos mesmo dizer, metodologia de trabalho, foi a base teórico-metodológica nos exercícios e treinamento. Consistiu no treinamento de um estado, que é o de estar sempre atento às minhas reações internas diante dos movimentos e propostas dos atores em cena mas também atenta ao dia a dia da cidade, de tudo em volta. É que, não é demais repetir, nós não nos damos conta todo tempo daquilo que somos. E ao mesmo tempo, estamos sempre sendo bombardeados

por aquilo que nos é tão próximo que não podemos mais percebê-lo. Então foi preciso pensar uma forma de enfrentar essa questão todo o tempo.

Isso me lembra da questão da consciência de Damásio. Porque a consciência é construída e reconstruída todo o tempo como um quadro pontilhista, coalhada de impressões. Então, se você ou sua cultura determinam como você vai olhar o mundo, como você vai perceber o mundo, isso vai ser também sua consciência de si mesmo.

Repito aqui o que disse no primeiro capítulo. A questão da cultura é, especialmente no caso de um teatro de máscaras, a questão da frequência do olhar e da resposta ao olhar do outro, da resposta ao estímulo cinético do outro; e é também a questão do ritmo desse outro e do seu. Se estes tempos não coincidem ou como coincidem, isso determina o que está incluído na célula de percepção e de interação que você estabelece com a outra coisa num dado momento.

**Então, sentir o que o outro faz no corpo dele a partir do próprio corpo** é uma coisa útil a ser desenvolvida. E que depende do olhar, que por sua vez depende da frequência do olhar, que depende dos pulsos do corpo, definidos mais ou menos conscientemente, pelos estímulos internos e do ambiente. Há sempre na observação do fato mais corriqueiro algo que difere, mesmo no mínimo. A partir desses pontos que diferem *um pouco*, mesmo que sejam algo como: “*esse movimento fulano faz assim e eu assim mais um pouco para a esquerda*” podemos levantar termos de comparação entre movimentos e articular balizas de percepção dos nossos próprios movimentos nos nossos diversos contextos culturais, mais ou menos cotidianos, e transportá-los de um contexto para o outro. A partir dessa percepção inicial, uma forma de poder desenvolver aquilo que *estamos cegos de tanto ver* é, tendo escolhido uma célula de movimento, por exemplo, detalhá-la. Submetê-la a um outro tempo. É também procurar onde está a articulação daquela seqüência de movimentos ou ações cênicas, como um açougueiro corta na junção certa para não cegar a faca. Pensando o movimento e decupando-o em pausas, por exemplo. Estas pausas podem ocorrer no momento do gesto onde as respirações normalmente são retomadas, desde que prestemos atenção a isso. A partir daí, podemos inclusive brincar com estas pausas “naturais”, propondo outros jogos. Exagerando uma determinada ação. Todos estes procedimentos são corriqueiros no teatro, e absolutamente indispensáveis ao treinamento de máscaras. O treinamento desse tipo de criação de

máscaras fez dessa prática uma atividade indispensável, por demandar um conhecimento sobre o conhecimento de si. Esta prática pode levar o ator e o seu público a se desvelarem a si mesmos, pois se trata de personagens de nossa própria cultura. Um ator com máscaras em ação é um desvelamento a um só tempo íntimo e cultural, é uma aula de saber cuja “receita” é justamente este escandir da ação em determinados pontos, com determinados pulsos e pausas. E estes pontos são dados neste caso pelo corpo do ator em criação que, tendo sido observado e ressentido pelo(s) criador(es) da sua máscara, criou um corpo que de alguma forma corresponde a estes pontos faciais que foram criados na máscara pelo artista que o assistiu. De fato, se há uma criação que trafega numa dinâmica de circularidade e de coletivo, esta é a da máscara.

O trabalho tem também um estado que foi indispensável à sua realização. Chamo-o de “geral”. É o que conhecemos normalmente por “clima”, ambiente de trabalho. Para mantê-lo procurei sempre enfatizar as conquistas dos componentes como atores e construtores de uma estética e de uma poética que nascia. E isso os deixava e os deixa alegres até hoje. Como fiz isso? Não permitindo a adjetivação dentro do trabalho quando havia críticas a outros. Pontuando a relação entre o que se construía e a cultura e o teatro locais. Enfatizando cada pequena conquista dentro da máscara, de forma que um “erro” ou “fracasso” pudesse ser visto como aprendizagem. Isso deslocava a ansiedade do ator da preocupação do estar “bem” para a compreensão do que podia ser manipulado.

A recompensa ou motivação principal para um ator ou um diretor são sua própria sensação de bem-estar ao fazer o seu trabalho. Esta sensação pode ser reconhecida através dos seguintes sinais, no mais das vezes combinados: percepção de si como agindo bem dentro do personagem e dos exercícios; através também das minhas indicações sobre como ele está indo - comentários dos colegas - olhar dos outros durante sua ação. Estes elementos, que aqui são apontados de forma sintética, incluem, da minha parte, a atenção ao ator, percebida por ele através dos meus olhares, dos comentários e correções que posso fazer durante qualquer momento do treinamento, sempre sobre algo objetivo, normalmente oferecendo uma sugestão de ação para cada caso; e pelos colegas, que comentam sobre onde se pode mudar, ou através de perguntas. O que poderia ser punitivo para um ator? Sentir que não consegue fazer o que lhe é demandado minimamente; perceber sinais de desaprovação ou desânimo por parte dos colegas. O que pode gerar um sentimento de não pertencimento ao grupo, que também é doloroso. O processo para um ator chegar a fazer

determinadas coisas e cenas com máscaras pode ser lento<sup>147</sup>. Então, antes de um razoável tempo, eu dou ao ator a virtude da dúvida. E trabalho ele. Porque, especialmente nos atores novos, a ansiedade de ser reconhecido como ator é uma questão essencial para a sua própria identidade como pessoa. Logo, deslocando a questão de um lugar tão grave para a realização de pequenas tarefas todos os dias, como concentrar-se para limpar o chão, retiro do pensamento do ator o peso que pode impedi-lo de “usar-se” para trabalhar seus estados e personagens.

A sensação de punição ou angústia (como por exemplo, o sentimento de fracasso ou não reconhecimento pelos pares) fica sem ocasião de ocorrer se você também não permite que adjetivações indevidas sejam feitas no trabalho. Os níveis de ansiedade e potenciais animosidades interpessoais advindas da vaidade dos atores ficam muito reduzidos. Logo, a preocupação com um limite antes encarado como pessoal vira assunto que concerne a todos, pois todos criam coisas, todos sabem que uma máscara não se cria sozinha, todos podem eventualmente colaborar com aquele personagem ou já receberam colaborações diversas. Todos são responsáveis. Por exemplo, um ator que está em cena pode reclamar com seu colega que ele está deitado na platéia e não está prestando atenção ao que ele faz. E ele terá razão. E este colega pode argumentar que não conseguiu prestar atenção por tal ou qual atuação do colega, etc. Ambos estarão bem situados nessa discussão. Uma discussão como essa é produtiva tanto para a construção de um grupo quanto para a construção de um personagem em processo. Porque toca num ponto da metodologia que considero importante, e tem dois aspectos; o primeiro é que todos devem cooperar com todos, e todos já viveram na pele a necessidade disso para as máscaras. E segundo é que, se algo não apresenta um interesse real de ser visto, isso tem que ser dito ou levado em consideração pelo ator e pelo conjunto. Ou seja: não estamos num grupo de caridade. Se alguém está fazendo algo que não parece interessante, ou eu não estou conseguindo conduzir isso para algum lugar que funcione, ou o ator não consegue avançar, ou o público está atrapalhando, ou tudo junto. E isso tem que ser falado. Muitas vezes, consideramos que podemos deixar aquilo naquele estágio e voltar a trabalhar depois, algum tempo depois. Muitas vezes isso funciona. Aceitar que ninguém ainda teve a clareza e o discernimento suficientes para resolver tal ou qual questão e deixar amadurecer para depois tratar. Mas falar que este vai ser o procedimento, e não fazer de conta que não

---

<sup>147</sup> Segundo Ariane Mnouckhine, ela pode levar até dois anos observando alguém para ter a certeza quanto a se esta pessoa pode atuar ou não.

aconteceu nada. Porque são questões que tocam na qualidade da representação no grupo. Pois a máscara expõe muito duramente as falhas. E é por isso que gostamos dela. Atores muito susceptíveis e pouco dispostos a transpor seus limites dificilmente se mantêm num treinamento de máscaras.

### **8.1. Os meus estados; o pensamento como fruto do obstáculo**

Uma outra estrutura que me é altamente motivadora é o tipo de estado e de manejo que cada cena criada demandou. O psicanalista Charles Melman, em entrevista à Isto É da semana de 20 a 27 de setembro de 2004, afirma que o pensamento é construído a partir do obstáculo<sup>148</sup>. É muito interessante este conceito, pois dá conta de várias ordens de pensamento, assim como articula o desejo ao ato de criar o pensar. Porque o obstáculo é obstáculo a que? A uma meta, a uma destinação à qual o sujeito, sabendo ou não, se endereça. Então o treinamento, os exercícios e as cenas para mim se configuram também como “obstáculos” que, definidos como tais por mim, produziram pensamentos, ações, deleite. Por exemplo, as dificuldades das cenas. O que representam elas para mim ao dirigir? De que questões elas, ao serem recortadas de tal ou tal forma, dão conta? Em que estado me punham e põem até hoje, ao pensá-las? Decifrar os enigmas nesse caso é dedilhar, perseguir com dedos suaves o que foi criado também por mim, para me pôr em questão. O que foi que construí de enigma nesse percurso, como um mapa cifrado, para depois poder ler? E o que significa ler o hieróglifo de si? Significa permitir que um pensamento antigo morra para um novo renascer. Entender significa se deslocar para compreender “*autrement*”. Este tipo de deslocamento que faço aqui traz uma sensação de perda. Diferente da sensação das dificuldades, pois estas não se apresentam como enigma que alguém propõe a si mesmo para se desconstruir. Só depois, no pensamento da tese, a partir das próprias dificuldades em escrever<sup>149</sup>, ao trombar nos escolhos e mesmo nos estados de maior ou menor disposição para a escrita é que essa sensação vem.

A cena das Crianças. As máscaras das Crianças. Uma vitória, um êxito, uma preocupação constante. Bião temia os resultados dessas máscaras. Uma cena que passa

---

<sup>148</sup> “O trabalho do pensamento é comandado por aquilo que produz obstáculo.” Revista Isto É, 22 de setembro de 2004, n. 1824, São Paulo: Editora Três, 2004.

<sup>149</sup> As minhas dificuldades em escrever são diretamente ligadas às resistências que os novos pensamentos podem ativar em outras áreas pessoais. Pois a dificuldade ou a falta de costume da escrita não é o meu caso.

para mim várias sensações que só podem ser objetivamente descritas através de metáforas, histórias. A direção da cena das Crianças representa para mim um estado de tal forma a parecer com um corredor apertado e escorregadio, iluminado em alguns lugares, e com uma iluminação enganosa em outros. Atravessá-lo é sempre arriscado. Lembra também a colocação de vários papéis finos, como de arroz, sendo colados uns nos outros, tendo de ser colados com precisão, no momento certo. Um vento, um tremor da mão e lá se vai o papel, colado no lugar errado. Estes são os dois estados que experimento ao dirigir as cenas das Crianças. Algo em mim trabalha sem meu conhecimento na sua direção. Como um condicionamento de precisão, pequenos movimentos. Que se você pensar muito, erra ou não faz na velocidade certa. Ou seja; a atenção para os próprios estados é, para quem dirige, indispensável ao trabalho de dirigir. Há que observar as idéias e imagens que chegam, para alimentar o ator. Estas imagens chegam porque a ação encontra os obstáculos na realidade. Um estímulo dado por mim que o ator não compreende, ou compreende de outras formas; uma cena que não se resolve; a cada instante, há que se remodelar o próprio rumo, a partir das próprias sensações e imagens.

**Posso dizer que as imagens, sensações, metáforas e histórias que possam ser contadas ou se contarem dentro do contexto dessa pesquisa são as expressões por excelência de uma dinâmica pessoal e de uma construção metodológica interna.** Ou seja; o rastreamento das imagens, estados e metáforas que surgem e são usadas no trabalho permite entender tanto as dificuldades quanto a forma encontrada de resolvê-las. Um exemplo: A personagem de Iara Villaça, D. Juju, foi construída a partir das capacidades mas também das características físicas da atriz. Esta não é de grandes deslocamentos e movimentos, o que eventualmente diminui a amplitude dos seus movimentos e possibilidades de expressão. No entanto, havia uma rigidez nos ombros da personagem que me parecia ser fruto de tensão e não de característica física. Esta rigidez, eu tentei trabalhar com ela através de exercícios de segmentação, de lubrificação de articulações e não surtia efeito. É uma rigidez que coincide com uma postura de encaixe de braços característica dela, que na personagem ela enfatiza, mas segue a linha da sua postura. Inteligente, ela construiu a personagem também sobre suas particularidades posturais, modificando-as um pouco para não ter que ir de encontro a elas. Um dia, trabalhando com a personagem, sugeri que D. Juju teria uma tatuagem desenhada no ombro que ela gostaria de mostrar aos seus fãs. Isso foi o que funcionou, e a partir daí bastava lembrar a tatuagem e a atriz conseguia soltar os ombros, o que gerou uma mudança importante em toda a



movimentação da personagem. Acredito que esta imagem conseguia tocar no “corpo metafórico” do personagem. No sentido de evocar para a atriz algo que sua personagem gostaria muito de poder ter e mostrar. Ou seja; era preciso que a demanda de movimento entrasse no sistema de desejos e de metáforas da personagem para que esta comanda ficasse subordinada não ao pensamento e ao corpo da atriz, mas sim ao corpo em construção da personagem. Esta metáfora veio sem aviso para mim, eu imaginei que D. Juju gostaria de ter uma tatuagem no ombro, mesmo não sendo jovem<sup>150</sup>. Uma metáfora que deve compartilhar com o personagem seus desejos passíveis de expressão numa fisicalidade. Algo em quem dirige deve poder “vivenciar” o estado em processo no ator, pensar um pouco com o corpo do personagem. Há um trecho de um vídeo sobre Jacques Lecoq no qual ele, ao dirigir uma cena de alunos que representam um sacrifício de um animal comido por outros, começa a dirigir num estado que poderia ser descrito como “predador”. Ele incita, ele fala alto, sua postura corporal avança sobre a cena, as mãos e os braços buscam algo enquanto ele dirige. Ele induz, de certa forma nos atores que o vêem, o estado de corpo próximo ao que ele deseja para a cena.

A cena dos Velhos. É um prazer. O lugar onde todos descansam, onde os atores vão buscar alegria e alimento quando estão enfrentando dificuldades nos outros personagens ou cenas. Conheço cada palmo e suspiro delas, sou capaz de saber tudo o que deve ser feito e como, o que introduzir, sons, gestos. E ao mesmo tempo sou incapaz de lembrar delas imediatamente. São as cenas dos estados de “sentir-se em casa.” Estas são cenas decifradas, digamos assim. Funcionam como âncoras de tranquilização, de afirmação da qualidade de um trabalho para o público externo, de satisfação de grupo. São necessárias, pois a criação e a experimentação neste trabalho trazem sempre um risco, uma incerteza muito grandes. Estávamos fazendo uma coisa que não existia. Como disse Bião uma certa vez, estávamos tentando criar uma tradição. Então, de vez em quando, é preciso se refazer. Os Velhos e sua presença no trabalho significam isso; um lugar de respirar com o familiar, com o mais estabelecido, com o que “deu certo”, digamos assim. Um estado de respiração e alegria.

---

<sup>150</sup> Na verdade, tendo tentado tantas coisas, lembrei que minha própria mãe se tatuou aos 74 anos de idade, com um desenho meu. Resolvi ver se D. Juju também gostaria de algo assim. Ou seja; utilizar algo muito meu para poder trabalhar, observando o quanto aquela vivência pessoal pode ter de prático para outra situação.

As Sereias, a Feiticeira, a Lagartixa, o Narrador, o Boi, o Diabo, o Vento: personagens em processo. Seu mistério ainda não está aclarado. A sensação nas suas cenas, mesmo as que estão bem desenhadas, como as duas das quais os dois últimos personagens participam, é de que estes personagens e seus contextos são um percurso e que estou andando nele. A sensação das vozes e dos corpos fora do padrão vem dos obstáculos que estes personagens me colocaram, da estranheza que me provocam. A sensação que o ser deles está num outro lugar, como um eco, um coro. Eles estão na frente e estão atrás. Não estão onde se pensa. Sinto os seus corpos como invisíveis. Como trabalhar uma máscara cujo “corpo” não está exatamente onde se vê? E o que é visível é uma alegoria, uma evocação. O estado é o de evocar. Ou talvez de invocar. Buscar onde não se encontram. Ou buscar onde me perco. O Narrador lembra uma legião, como se um seguisse na frente e atrás houvesse milhares, uma multidão. O Narrador é como uma heráldica, lembra Gilvan Samico<sup>151</sup>. O Narrador é um lugar de passagem, é uma voz do Tempo. Eu também muitas vezes me sinto como um lugar de passagem. Um lugar onde passam os ventos, que movem os moinhos e agitam os pensamentos. Sigo essas criações, ainda em furta-cor, como Seu Gervásio segue o Vento. Não sei o que são exatamente, mas posso seguir o seu ritmo. Decifro-os a partir dos sons, das sensações de medo, sagrado, enfim, do que as suas ações me provocam de evocação. Estes são os estados. E neste estado de incompletude, encaminho o meu paciente leitor para a Conclusão, sabendo que merecerei uma crítica por interromper este capítulo de forma tão abrupta. De resto, já uma característica da escrita dessa tese.

---

<sup>151</sup> Samico: grande gravurista pernambucano. Ilustra grande parte da produção artística do Movimento Armorial.

## **QUEM ALÉM DO MAR AINDA PROCURA**



Sereia (Castro) olhando os peixinhos. Juazeiro, 2003. Foto: Andréa Viana

### **Conclusões**

Estamos dentro de uma festa no município de Saubara, em julho, ou na festa de N. Sra do Rosário, em Cairu; ou ainda assistindo ao cortejo do Zambiapunga, de Nilo Peçanha, em alguma cidade da Bahia ou mesmo em algum *shopping*. A miríade de formas, gestos, coreografias e movimentos, caretas, capoeiristas, bandas, procissões e trios elétricos; a relação especial dos que estão mascarados e se apresentam na festa com sua comunidade nos dá uma emoção forte, misto de alegria e espanto. Em todo lugar, espocam ritmos, aparições, crianças correndo e cores, vestimentas e performances intensas, de perseguição, gritos e corridas coletivas.

Estamos na procissão de Nosso Senhor do Bonfim, em Salvador da Bahia. As baianas, trajadas com suas vestes imaculadas de renda branca, passam orgulhosas, com suas quartinhas floridas na cabeça. Em torno delas e durante o trajeto, vários grupos sambam, e também em diversas portinhas, de bares e casas. As músicas e ritmos percussivos permeiam tudo. Outras pessoas pagam promessa e todos andam, ao som dos diversos ritmos, para a Colina do Bonfim, numa corrente de esperança e alegria, embaixo do forte sol de janeiro na Bahia.

Em outro momento, numa segunda-feira de trabalho, numa sinaleira da cidade, desponta um menino, deve ter seus 12 anos. Ele dança e transforma, mais do que atravessa, a rua cheia de carros. Para lavar os vidros, para demonstrar suas habilidades de capoeira ou simplesmente para ser, intensamente, diante de um “público” que muitas vezes o despreza e teme.

Estamos numa sala, dentro da Escola de Dança ou da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, e um ator consegue finalmente transpor os seus próprios limites e fazer-nos crer que ali está um outro ser, maior que ele; um ser que se constrói a partir do uso de uma máscara expressiva. Não vemos mais a máscara nem o ator. Apenas uma nova entidade, surgida na borda entre o humano e o extraordinário, entre a pele viva e o anteparo facial de *papier machê*.

O cotidiano, o extraordinário e o atuar, nesta cidade da Bahia, nestas cidades baianas, caminham juntos, constituindo este *ser* baiano dentro de cada um de nós. Todas essas imagens, e tantas outras, eu as retomo nesta Conclusão, na esperança que tenham

sido apreendidas, refletidas, honradas, percebidas, enfim, como a lua, refletida numa bacia, pode ser presenteada a alguém. Como nós, que também podemos nos mostrar e nos ver a nós mesmos, através do reflexo da máscara.

A proposta era, a partir das manifestações populares baianas e também do cotidiano e das histórias, reais e imaginárias de cada um, criar um conjunto de máscaras de inspiração baiana passível de uso em situação de treinamento de atores residentes e atuantes em Salvador. Além disso, era nosso objetivo incrementar o uso da máscara em treinamento no cotidiano do ator e produzir conhecimento para a comunidade artística e educacional, dando vez e voz na cena profissional a tipos da nossa cultura ainda não representados teatralmente pelas máscaras.

No bojo de um trajeto que durou cinco anos, várias idéias novas foram sendo construídas. E, dentro destes objetivos gerais, colocados no início do caminho, algumas contribuições parecem ter sido aportadas. Essa Conclusão tentará dar conta, sumariamente, daquilo que é considerado mais importante dentro dessa tese. Começamos então com o que chamamos de **máscara e seu entorno constitutivo**. Suas características e relações com o popular, com o corpo individual e coletivo, suas contribuições para a compreensão do que seja um corpo em máscara local e suas características de funcionamento, tais como a focagem do olhar, a importância dos tempos e ritmos na sua construção e treinamento, e como se deu a sua construção plástica e corporal.

Dentro desse universo, percebemos quais **características** locais influenciaram na sua criação. Que especificidades nós temos que nos diferenciam e nos unem, ao mesmo tempo, a este grande contingente de manifestações mascaradas que existem em tantos lugares diversos no tempo e no espaço. Também enfatizamos aqui o **treinamento**, via pela qual chegamos aos resultados práticos e teóricos conseguidos na pesquisa, e possíveis colaborações de ordem metodológica para o trabalho do ator. Por fim, indicaremos alguns possíveis desdobramentos e contribuições no desenvolvimento de novas máscaras.

As hipóteses iniciais foram: *“É possível criar máscaras, inspiradas no dia a dia e nas lendas da nossa cultura, que funcionem na nossa realidade teatral”* e: *“O corpo do ator em ação cênica, durante o uso de máscaras criadas a partir de matrizes estéticas locais, apresentará gestos e recriações particulares dessas matrizes, relacionados tanto à*

*sua vivência corporal individual, quanto aos temas coletivos, típicos da sua inserção cultural*”. Essas hipóteses deram margem à produção de algo mais importante, ou seja, à compreensão da maneira como se construiu, dentro do próprio corpo de cada um e de *todos* enquanto grupo, uma coerência que resultou, simultaneamente, nas máscaras, na sua ação cênica e em procedimentos de treinamento. Essas hipóteses iniciais foram confirmadas, resultando no que vem a seguir como conclusão e resultado.

Os gestos e recriações particulares que aparecem na criação teatral das máscaras locais são a resultante do gerenciamento entre as orientações de treinamento teatral de máscara (foco visual, uso da cabeça e ampliação do corpo) e as competências corporais dos atores. E mais ainda: O ritmo, o som, a música e a voz na nossa cultura estão presentes no dia a dia e nos eventos extraordinários formando uma grade sonora que determina, como uma grande máscara oculta, os gestos, o ritmo das cenas, a forma de sentir e de contracenar; determinando assim o que serão as máscaras de extração local, já que a sonoridade baiana é um grande sistema estruturante, ao mesmo tempo oculto e explícito, dos modos de ser, sentir e agir baianos.

Em termos de escolhas de recortes metodológicos e de análise, foram analisados os pontos práticos focais desse trabalho: o treinamento propriamente dito e as apresentações mostradas nas cidades de interior e em Salvador nos anos de 2002 e 2003. O treinamento como percurso de criação e reflexão sobre as máscaras e corpos; e mais especificamente as cenas dos espetáculos, por serem o momento “congelado” dessa reflexão que passou pelo olhar de platéias de diversas localidades.

Foram realizadas também mostras em ruas e praças públicas, aqui denominadas “andadas”; este material é utilizado na medida em que tem relação com os pontos analisados a partir do treinamento e das cenas. Toma-se também a análise da criação e confecção das máscaras enfatizando-as como oriundas de um processo de criação coletivo, com pontos em comum com a forma de estruturação das manifestações populares.

Além de criar instrumentos novos para os artistas da cena baiana, pretendeu-se que estes fossem úteis ao dia a dia artístico desta comunidade. Inaugurar um movimento? Em outras palavras, o esforço não se esgotou na produção do conhecimento veiculado pela tese, mas visou intervir na forma de encarar a máscara teatral por parte dos artistas locais.

Isso ocorreu. Em primeiro lugar, pela receptividade que as oficinas e os espetáculos tiveram, não apenas de seus alunos e platéias, mas da classe teatral baiana, especialmente dos atores<sup>152</sup>. Em segundo lugar porque, a partir daí, muitos atores e dançarinos procuraram o grupo e a mim para fazerem oficinas e trabalharem com máscaras, seja em espetáculos, seja em cursos. Mesmo tendo estado ausente em 2003, os atores do grupo continuaram se apresentando em andadas e produziram, tanto em termos de espetáculos como em termos de criação de máscaras, um desenvolvimento que demonstrou que nosso trabalho continuou vivo e continua até hoje, 2006.

Uma das principais conclusões dessa tese é que a máscara baiana, tanto dentro das manifestações populares quanto no teatro, se constitui **num ápice denso e representativo** dessas manifestações, na sua complexidade plástica, sonora, olfativa, tátil e cinética. Isso se concretiza mais visivelmente no corpo do ator ou *performer* popular na sua relação com seu público, mergulhados todos no caldo rítmico de vozes, canções, ritmos de ser e jeitos de corpo, a partir das condicionantes de maestria e força físicas, da troca do olhar com o outro, das pausas entre um movimento e outro e da recepção a estímulos diversos, que mudarão o estado psicofísico dos seus integrantes, expressando-se de formas variadas (movimentos, voz, ação) a partir dos corpos dos mascarados.

Dessa conclusão derivam outras; a primeira delas é que a **corporeidade** da máscara, apesar de parecer partir de um indivíduo, **é coletiva, dissolvida**, com portas de entrada e saída e com possibilidades de contaminação e colagem na sua criação, tanto plástica quanto corporal e de cenas. Este corpo possibilita a invenção de seres e conjuntos diferentes do humano normal, tanto na manifestação popular quanto na cênica. È na troca e diálogo entre os corpos e desejos dos atores e público que as máscaras nascem e tomam corpo. Se não houvesse esta possibilidade, elas provavelmente não existiriam na nossa cultura e não poderiam ser criadas no teatro nem neste trabalho. Fica claro que esta criação se deu também por ser a cultura – ou culturas – locais - sistemas que permitem a existência deste coletivo, sem o qual não ocorreria esta criação nem o seu acolhimento e difusão entre os atores e o público.

---

<sup>152</sup> Entre 2004 e janeiro de 2006, período em que esta tese foi revisada de acordo com indicações da Banca, foram ministradas oficinas de treinamento em máscara neutra e expressiva para atores e *performers* populares em Salvador e em Pernambuco (Aliança e Recife) totalizando, respectivamente 100 atores atingidos diretamente em Salvador e 36 em Pernambuco, entre brincantes de Cavalinho, Maracatu e atores da cena profissional de Recife.

Uma outra conclusão é a percepção da **máscara baiana como eminentemente sonora**. O som, tanto nas manifestações e festas quanto no nosso teatro de máscaras parece organizar o conjunto, a sua respiração, definir as pausas e ritmos, tanto dos cantos quanto dos corpos. Os silêncios e as pausas permitem que os conjuntos de cenas e atores se retomem ou comecem novas ações. No caso, as sonoridades, além de acompanharem um personagem, podem ter sido inspiradas nele. O sonoro é tomado aqui num sentido amplo, qual seja; o das matrizes da oralidade baiana, dos ritmos de viver, falar, dançar, festejar, pausar, enfim, a forma como os nossos usos do corpo definiram e definem os “tempos” baianos. Isso porque uma das coisas importantes na criação de um personagem que utiliza uma máscara são as suas pausas entre ações; entre olhar um colega e a passagem da ação para ele, no respirar conjunto de uma cena ou improviso. E estas pausas, que no treinamento europeu são dadas através de contagens de segundos entre ações, de respirações mais conscientes entre elas ou mesmo de ordens que demandam mover e depois falar, aqui na Bahia foram enfatizadas através da utilização de músicas e sonoridades; forma de espaçar o tempo e o corpo das máscaras com material advindo do nosso dia a dia de ritmos musicais, de agir e de conversas.

Nas manifestações culturais e mesmo nas formas de dança e divertimento mais usuais, o sujeito baiano recebe e organiza constantemente seu corpo a partir dessas comandas auditivas e corporais. Para o ator que busca conhecer-se para utilizar seu próprio material, em articulação com o material absorvido do outro por imitação e repetição, o reconhecimento e trabalho corporal aliado à questão do som e da dança é uma necessidade; nesse caso, muitas das ações desenvolvidas foram a partir dos sons e músicas baianas. E isso é um traço comum subjacente ao processo de criação de máscaras. O ritmo corporal definido pelos sons e músicas tradicionais, o ritmo da voz definido pelo corpo da máscara e definindo de volta este corpo individual e coletivo, numa troca que não tem fim.

O pausar é um dos mecanismos mais eficazes para criar uma possibilidade de reflexão física e mental acerca da nossa própria ação, no momento mesmo em que ocorre. Ela cria uma atenção diferenciada, vivenciada no corpo e válida tanto para a platéia quanto para o ator. Isso permite a ambos estranhar-se, desconhecer-se e reconhecer em si os elementos culturais que, em lhe sendo tão íntimos, no mais das vezes lhes passam despercebidos. Essa compreensão é fundamental nessa criação e análise de máscaras, nas



quais os gestos e formas de se expressar baianos eram o próprio material incontornável de trabalho. Esta atenção diferenciada, criada por pausas, ou mudanças no tônus corporal e ampliação de gestos, permitiram aos atores observarem-se “dentro” da sensação no momento em que ela ocorria, tornando estes estados e seus correspondentes movimentos em células de representação e de pensamento sobre o próprio ser baiano.

Então, o que chamamos de **corpo baiano** é um tipo de estado de consciência desenvolvido em treinamentos, ensaios, viagens e apresentações, especificamente voltado para a questão de reconhecer em si mesmo e em outros sua própria especificidade, a um só tempo individual e coletiva, com vistas a dominar quando, como e quanto utilizá-la nas criações de personagens e máscaras. Quais os critérios de escolha em relação ao que se vê, se faz, se imita, se cria? Estes critérios seriam dados pelo corpo mesmo de quem vê/escuta/ sente. Tomemos a imagem do que seja um corpo “baiano”, essa ficção tão *familiar*, por ser tão próxima a nós e por carregar as chaves e as perguntas de sua própria condição plural. Pensá-lo é vê-lo em ação, banhado e recortado pelas suas determinações. A resposta ao tipo de corpo que queremos descobrir ou inventar cientificamente está na sua própria ação, estranhada. Então, a forma de perguntar é a forma de ver e vice versa; e a forma de ver depende do modo como está o corpo do que vê. O que queremos descobrir é conseguido quando alteramos o nosso próprio estado de observação para ver quais condicionantes estão implicadas na ação cênica com máscaras.

A máscara se configurou como uma instância operativa - uma rede de objeto, treinamento, desejo, estória e resultado cênico obtido. O ator pôde ver, dentro do seu corpo, onde, quando e como este corpo se destacou. E isso cumpre algumas funções, como a de reconhecer gestos e movimentos tradicionalmente estruturados que foram utilizados em recriação na construção do personagem; de perceber como esses gestos e movimentos puderam ser reorganizados de forma a serem mais bem percebidos por todos. E, por fim, esta memória processual do sensível, do vivido, dá ao ator o material para refletir intelectualmente e continuar a criar. Aprender dentro de si mesmo sobre sua cultura e suas formas de utilizá-la.

**Nossa intercessão de trabalho foi então uma corporeidade constituída no cruzamento do uso da máscara, da cultura e da história individual.** Porque o ator precisou se **apropriar** do seu cotidiano, do que via e ouvia todo dia, ou daquilo que

qualificou como lendas ou histórias; daquilo que já fazia parte do seu controle automático e reintegrá-lo de novo, em um contexto teatral. Para isso ele teve que espetacularizar-se, espantar-se *com método* diante do antes conhecido. A máscara, na sua demanda de criação de um tipo de estrutura corporal condicionada, organizou as diversas vivências do ator a partir de suas exigências de ação. E isso esteve diretamente relacionado com os estados que suportam ou dão o tom dos fenômenos da teatralidade e da espetacularidade, pois aqueles são a bússola interna do ator no seu percurso.

O ator trouxe como bagagem nesse trabalho pelo menos três vivências, representações de si, ou três “consciências” diferentes sobre si mesmo. Uma era a sua representação enquanto Fulano de tal; outra era a sua imagem enquanto ator, e a terceira era a sua idéia de si mesmo enquanto “nativo”. Cada uma dessas “ficções verídicas” tinha um conjunto de atitudes, gestos, ritmos, usos corporais e idealizações. A estas três, agregou-se uma quarta, a do treinamento com máscaras neutras e expressivas, que instituiu uma “rede vazada” sobre estas representações, tecida na confluência das orientações do treinamento de máscaras<sup>153</sup>. Essa rede de exigências, jogada sobre as corporeidades já existentes mas despercebidas do ator, fazia-o conscientizar-se mais ainda de seus automatismos e características tipicamente locais, pessoais ou de atuação teatral, de forma a utilizar estes materiais em suas criações. Permitia-lhe também reconhecer o quê nas imitações feitas de tipos baianos e mesmo de colegas era utilizável e como. Perceber que não é em qualquer lugar do movimento que um gesto pode ser finalizado ou iniciado; não é a qualquer momento que uma música ou uma fala podem ser interrompidas; não é em qualquer parte do corpo que a articulação de um gesto pode ser ampliada ou modificada, não é qualquer som que brota de um movimento. Conhecer-se a si e ao que o seu corpo oferecia de possibilidade de realizar e trocar, atentando para o que o personagem demandava, através da consciência aguçada de seus próprios estados e gestos.

Para que tudo isso pudesse ocorrer, criou-se uma sistemática de trabalho baseada em exercícios de segmentação e globalização corporais, “estranhamento” e criação de corporeidades extra-cotidianas, exercícios de máscara neutra, improvisações, ensaios, apresentações e andadas. Este treinamento considerava que o humor, o relaxamento e a

---

<sup>153</sup> Olhar com toda a cabeça e na direção de um foco; enxergar realmente o outro - platéia ou colega, e deixar-se impressionar fisicamente pelas sensações que resultam deste contato; estar receptivo a toda a sorte de estímulos vindos do ambiente; expressar física e cenicamente o que tudo isso provoca no corpo; trabalhar com uma intensidade de estados psicofísicos acima esperado no cotidiano.

concentração em um clima de cooperação grupal era o **estado coletivo** a ser buscado e mantido como pano de fundo do trabalho, por possibilitar seu avanço com um mínimo de entraves e também pela sua semelhança com o jeito baiano de ser em situações de festa e mesmo cotidianas. Considerava também que o próprio conjunto de histórias e lendas locais indicava os estados e atitudes desejáveis para que os personagens que se constituíam pudessem representar situações sensíveis ao coração de todos. E que a possibilidade de estarem todos juntos, divertindo-se e confiando uns nos outros era a condição que abria as portas do corpo e do coração de cada um para se deixar influenciar, mudar, trocar e/ou colar, indispensáveis à criação dos conjuntos de máscaras criados. Sendo essas, portanto, características bem marcantes da baianidade; o estar junto, próximo, invadindo-se, brincando, olhando-se de variadas formas e movendo-se, no ritmo das conversas, dos estados e das nossas musicalidades típicas.

A máscara no seu treinamento também foi útil no reconhecimento e tradução cênica dessas especificidades tão nossas: as formas de olhar, oblíquas, ritmadas, o jeito de estar sempre em movimento mesmo parado, e a decorrente busca de soluções que pudessem expressar em cena esta complexidade ao mesmo tempo em que se subordinavam às exigências do treinamento, já levantadas acima. A possibilidade de expressar um estímulo auditivo com um olhar, um olhar com um movimento, uma sensação olfativa com uma pausa ou uma fala; enfim, o deslocamento livre entre os sentidos e suas correspondentes expressões em cena foi também uma presença constante no trabalho. Percebia-se que não bastava receber e sentir: era preciso expressar em vários canais aquilo que chegava, em consonância com os demais e com as pausas e sonoridades.

A metodologia básica do trabalho foi então aquela de, em se tendo um corpo com várias representações de si, conscientizar-se, através da comparação instantânea e constante, do que em si era seu ou do outro, e o que cada estímulo produzia dentro de si. Aprender a conscientizar-se das suas próprias sensações diante de um forró, uma dança, um cantar, por exemplo, e sentir o que ocorria consigo mesmo, como uma forma de poder utilizar aquele conhecimento prático nas criações corporais pretendidas.

É possível afirmar agora que este trabalho aportou algumas contribuições para o uso de máscaras em treinamento para atores locais e também para outras formas de fazer teatro. Forneceu um sistema de treinamento baseado em diversas ordens de procedimentos

(exercícios, andadas, apresentações, ensaios, discussões) que permitiram aos sujeitos a reflexão e a criação de corporeidades baianas e suas máscaras; permitiu aos sujeitos também uma nova consciência de si mesmos e de seus recursos de criação partindo de sua cultura local; re-configurou para várias pessoas a sua própria forma de se ver e se perceber como baiano; forneceu caminhos para a criação de novas máscaras, mais ou menos humanas, mas antenadas com nossa vivência baiana; animou nos componentes do trabalho um desejo de continuar trabalhando em teatro e em teatro de máscaras com um aporte inclusivo quanto à música, à proficiência física e às exigências desse treinamento; apontou para uma nova metodologia de criação plástica de máscaras, mais coletiva e participativa em todos os níveis; demonstrou a possibilidade dessa criação ocorrer e ser utilizada por atores locais; apontou caminhos de pesquisa na imbricação entre som, gesto, plástica e máscara, dentro do fazer teatral local; forneceu modelos de oficinas em treinamento de atores, criação e confecção de máscaras e criação musical para as comunidades em que estas oficinas ocorreram. Trouxe também algumas contribuições de ordem conceitual e teórica sobre o que podem vir a ser as máscaras baianas, como funcionam, o que produzem, em que contextos são possíveis e o que trazem de colaboração para outras práticas corporais na cênica.

Enfim, chegamos a um final. Não que se esgote. O que se produziu, assim como uma máscara e o seu percurso, carece sempre do olhar do outro, aquele que **deseja** ver, acreditar, aquele que deseja mudar ele também de estado, sair da sua vida, aparentemente pequena, e vê-la com outros olhos. Àqueles que podem ver a lua em no reflexo da água. A este, e àqueles que me leram, espero que o que foi feito e escrito tenha sido útil e compreensível. Que as falhas e lacunas inevitáveis em qualquer construção possam ser preenchidas pela visão generosa e criativa daquele que, vendo uma máscara em ação, a percebe, mesmo na sua diferença entre a pele e o seu material, como o fundamento de uma terceira criatura. Espero que esse corpo de escrita, que se deseja vivo, tenha conseguido criar um gesto útil para aqueles a quem foi dedicado desde *sempre* este trabalho, este esforço, estes anos: aos educadores artistas, aos músicos, aos artistas plásticos, aos bailarinos e, em especial, às crianças e aos atores da minha terra.

## INDICE ONOMÁSTICO

### LIVROS

1. ASLAN, Odette – 18, 142.
2. BACHELARD, Gaston – 47, 88, 107, 108, 152.
3. BAKHTIN, Mikhail – 18, 22, 55, 57, 124.
4. BARBA, Eugenio – 110, 138.
5. BIÃO, Armindo – 11, 17, 18, 39, 42, 46-50, 61-65, 74, 81, 118, 126, 134, 135, 137, 140, 141, 170, 179, 201, 206, 216, 219, 275, 281, 308, 310, 323, 325, 333, 368, 376, 396, 401, 404, 407, 426, 440, 442..
6. BROHM, Jean-Marie –88.
7. CALAMARO, Lúcia – 102.
8. DAMÁSIO, Antonio R. – 64, 65, 153, 324, 325, 437.
9. DUARTE Jr., João-Francisco – 352, 425.
10. DURAND, Gilbert –43, 44, 46, 47, 57, 74, 107, 108.
11. FO, Dario – 155.
12. FONSECA DOS SANTOS, Idelette Muzart (Epígrafe)
13. GEERTZ, Clifford - 47, 63, 114.
14. GINZBURG, Carlo – 66.
15. GRAU, Andrée – 39, 161, 179, 426.
16. GRUNER, Simone – 122.
17. HACKLER, Ewald – 73.
18. HUIZINGA, Johan – 81.
19. LAPASSADE, Georges – 47, 116.
20. LAUNAY, Isabelle – 87.
21. LE BRETON, David –88, 90, 91.
22. LECOQ, Jacques – 131, 135, 136, 139, 140, 142, 265, 275, 281, 370, 376, 401, 442.
23. LEDOUX, Joseph – 65.
24. LOPES, Sara Pereira –129, 320, 334.
25. MAFFESOLI, Michel – 82, 113, 118.
26. MARTINS, Leda Maria – 60.

27. MANTERO, Vera – 340.
28. MATERNO, Ângela – 108.
29. MAUSS, Marcel – 22, 104, 105, 159, 348.
30. MEIRELLES, Cecília – 59.
31. MOURA, Milton – 25, 39, 40, 42-44, 49, 50, 59, 160.
32. PACZYNSKI, Stanislas Georges – 103.
33. RABETTI, Beti – 77.
34. RODRIGUES, Graziela – 104, 195.
35. SCHUTZ, Alfred – 351.
36. SOUTO MAIOR, Mário – 338.
37. TOMATIS, Alfred – 128.
38. VERGER, Pierre – 83.
39. VINCENT, Jean-Didier – 76.
40. ZUNTHOR, Paul – 18, 55, 115.

## DISCOGRAFIA

1. VELOSO, Caetano - Pgs. 119 e 363.
2. **As casas que fugiram de casa.** Compacto vinil. Coleção Taba. Abril Cultural, Victor Civita. Divisão Fascículos. São Paulo, 1983. Pg 100.

## CATÁLOGO

**ARTES INDÍGENAS - Mostra do Redescobrimento /Brasil 500 é mais** -São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000. pg 129.

## VÍDEO

Série **BAHIA SINGULAR E PLURAL** – IRDEB. Pgs. 144 e 292.

## BIBLIOGRAFIA

1. AMARAL, Ana Maria . **Teatro de formas animadas** . São Paulo: EDUSP, 1996.
2. ALVES, Aristides. **Máscaras da Bahia - Fotografias**. Salvador, Bigraf/Fundação do Estado da Bahia/COPENE, 2000.
3. ARAUJO, Néelson de. **Pequenos mundos. Um panorama da cultura popular da Bahia**. Tomos I e II. Salvador : EDUFBA/Casa de Jorge Amado, 1988.
4. ARNHEIM, Rudolf . **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora** - Tradução por Ivonne Terezinha de Faria, São Paulo: Pioneira/EDUSP, 1980.
5. ARTAUD, Antonin . “O teatro e Seu Duplo”, in **Os escritos de Antonin Artaud.**, Tradução por Cláudio Willer, Porto Alegre: L&PM, 1983, pp.54 -78.
6. ARTAUD, Antonin . **O teatro e Seu Duplo** . Tradução por Teixeira Coelho, São Paulo: Max Limonad, 1984.
7. ASLAN, Odette, & Bablet, Denis, org. . **Le Masque – du rite ao théâtre** . Paris: CNRS, 1985.
8. ASLAN, Odette, org. . “Du rite au jeu masqué” . In: Aslan, Odette & Bablet, Denis . **Les masques . du rite au théâtre** . Paris: CNRS, 1985, pp.279-289.
9. ASLAN, Odette, org. . **Le Corps en Jeu** . Paris: CNRS, 1994.
10. ASLAN, Odette . “Au Théâtre du Soleil, les acteurs écrivent avec leurs corps” . In: Aslan, Odette, org., . **Le Corps en Jeu** . Paris: CNRS, 1994, pp.291-295.
11. AZAMA, Michel. **Mise en scène/ mise en signes ; conferences donnes au nouveau Théâtre de Bourgogne**. Dijon : Centre Dramatique National, d’octobre 85 à juin 86.
12. BACHELARD, GASTON. **Poétique du espace**. Paris:
13. BANES, S . “Introdução” In: **Terpsichore in sneakers** . Boston, Houghton-Mifflin, (Trad. Leda Muhana e Maria Albertina Grebler, *in press*), 1980, s/p.
14. BABLET, Denis . “De Craig au Bauhaus” . In: Aslan, Odette et alii. . **Le Masque - Du Rite Ao Théâtre** . Paris: CNRS, 1985, pp.137-146.
15. BAKHTIN, Mikhail . **A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, Brasília: Edunb, 1999.
16. BARBA, Eugenio . “Le corps crédible” . In: Aslan, Odette, org., . **Le Corps en Jeu**. Paris: CNRS, 1994, pp.251-262.

17. BARBA, E. e SAVARESE, N . **A Arte Secreta do Ator: Dicionário de antropologia teatral** . São Paulo: Hucitec & UNICAMP, 1996.
18. BARBA, Eugenio. “Um amuleto feito de memória: significado dos exercícios na dramaturgia”. In: **Revista do LUME**, n. 1, Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais. Campinas: CGU/UNICAMP, 1998.
19. BARONCELLI, Caroline de. «Erhard Stiefel ; créateur de masques». In : **AS. Actualité de la Scénographie . dossiê : Artisans. La technique au service du théâtre et du spectacle**. Paris : n. 33, a1987, pgs. 16-17.
20. BASTIDE, Roger. **Candomblé da Bahia (rito nagô)**. Trad. : Ma. Isaura P. De Queiroz. São Paulo : CEL-MEC-INL, 1978.
21. BERGSON, Henri. **O riso. Ensaio sobre a significação do cômico**. Rio de Janeiro : Zahar, 1980.
22. BERNARD, Michel. «Sens et Fiction, ou les effets étranges de trois chiasmes sensoriels». In : **Nouvelles de danse**, n. 17, out. 1993, pgs. 56-63.
23. BERNARD, Michel. **De la création chorégraphique**. Paris, Centre National de la Dance, 2001.
24. BETTELHEIM, Bruno. **Uma vida para seu filho. Pais bons o bastante**. Rio de Janeiro : Campus, 1988.
25. BIÃO, Armindo . “O ator nu: notas sobre seu corpo e treinamento nos anos 80”. In: **ART**. Salvador: UFBA, v.5, 1982, pps. 33-50.
26. BIÃO, Armindo. “**Théâtralité, Spetacularité et Cotidiene**” – Paris: D.E.A., Orientador Michel Maffesoli, Sorbonne, 1986/87, 63p.
27. BIÃO, Armindo. “**Théâtralité**” et “**Spetacularité**”- **Une Aventure tribale contemporaine à Bahia** – Paris: –1990, pp.01-241.Tese de Doutorado - Orientador Michel Maffesoli, Tome 1.
28. BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. “Le jouir de jouer”. In : Revista **Societés**, Paris, Dunod, 1990, pps. 21-25.
29. BIAO, Armindo. “Estética Performática e Cotidiano”. In: **TRANSE/UNB**, Brasília, 1996. pps.12-20.
30. BIÃO, Armindo. “O obsceno em cena, ou *o Tchan na boquinha da garrafa*”. Revista **Repertório Teatro e Dança**, Salvador, ano 1, nº 01, PPGAC, EGBA, 1998, pp.23-26.
31. BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho – “Aspectos Epistemológicos e Metodológicos da etnocenologia: por uma cenologia geral”. In: **Memória Abrace**



- I . Anais do I Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas- ECA-USP- São Paulo: FAPESB, 1999, pps. 364-367.**
32. BIÃO, Armindo, PEREIRA, Antonia, CAJAÍBA, Luiz Cláudio, PITOMBO, Renata . (org) . **Temas em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade.** São Paulo/ Salvador: AnnaBlume/PPGAC-GIPE-CIT, 2000.
33. BIÃO, Armindo . “As matrizes do Isto é Bom Demais!” In: **Programa do Espetáculo Isto é bom demais - comédia musical de cordéis e lundus .** Xerox, Salvador, UFBA, 2003, pps.1-8.
34. BLEICHMAR, Hugo. **O Narcisismo – estudo sobre a enunciação da gramática inconsciente.** Porto Alegre: Artes Médicas, 1985.
35. BOAL, Augusto. **200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
36. BORNHEIM, Gerd, A. . “Caminhos do Teatro Contemporâneo” . In: **Teatro: A Cena Dividida .** Porto Alegre: L&MP, 1983, pp. 91-120
37. *Bouffonneries - Les masques de la Commedia dell’Arte .* n° 1. Cazilhac: **Bouffonneries** Patrick PEZIN Ed., s.d.
38. *Bouffonneries - Scènes de la Commedia dell’Arte . Ruzante .* n° 11. Cazilhac: **Bouffonneries**, Patrick PEZIN Ed., 1984.
39. BROOK, Peter. **A porta aberta - reflexões sobre a interpretação e o teatro.** Trad. Antonio Mercado. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2002.
40. BROHM, Jean-Marie. «Le corps : un paradigme de la modernité». In : **Corps et Modernité.** N. 1, vol. 18. Paris : Ed. Erès, mars 1985, pp.15-38.
41. BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. **Raízes do Brasil.** Sao Paulo : Cia. Das Letras, 2004.
42. CALAMARO, Lúcia - **De cuerpos y viajes - transferência intercultural de formas espetaculares.** I Colóquio Internacional de Etnocologia. Instituto de Cultura de Morelos. Texto xerocado. Morelos, 1996. Trad. M<sup>a</sup> Sofia Villas-Bôas Guimarães, pps.1-8.
43. CALVET, J.L. «Introduction : pour une grammaire de la scène ». In : **Vibrations. Musiques, médias, sociétés. La scène.** Paris : Privat, n. 5, janvier 1988, pgs. 8-12.
44. CAMPELO, Cleide Riva – “O corpo: trama da cultura e da biologia” - In: GREINER, C., org. - **Cadernos do GIPE-CIT n. 02 - Estudos do Corpo -** Salvador: UFBA/PPGAC/UNEB, 1999, pps. 8-12.

45. CASCUDO, Câmara. **Vaqueiros e Cantadores - folclore poético do sertão do Ceará, Paraíba, Rio Grande do Norte e Pernambuco**. Rio de Janeiro: Ediouro. 2000.
46. CARLSON, Malvin - **Teorias do teatro – estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade** - Trad. de Gilson César Cardoso de Souza, São Paulo: UNESP, 1995.
47. CAUSSE, René. «Tour d’horizon». In : **Journées pédagogiques d’acoustique musicales : cords, vents, rayonnement, perception**. Paris: CENAM, 1988, 115 pgs. Pg 8 – 15.
48. CERTEAU, Michel de. **L’invention du quotidien. I. Arts de Faire**. Paris: Gallimard, 1990, pgs. 50-63.
49. CHANG-PE-CHIN. **Chinese Opera and Painted Face**. New York: Drama Reviewm 1969.
50. COHEN, Renato. “Rito, Tecnologia e Novas Mediações na cena contemporânea brasileira”. In: **Sala Preta - revista do departamento de artes cênicas** - São Paulo: ECA-USP. N. 3, 2003. pps.117-124.
51. COREY, Irene. **The mask of reality – an approach to Design for Theatre**. Kentucky: Anchorage Press, 1968.
52. CRAIG, Gordon. **De l’art du théâtre**. Paris : Odette Lieutier, 1943.
53. DAMÁSIO, Antonio R. **O erro de Descartes - emoção, razão e o cérebro humano**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2000.
54. DAMÁSIO, Antonio R. **O mistério da consciência**. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
55. DANTAS, E., org. - **Pensando o Corpo e o Movimento** - Rio de Janeiro: Shape, 1994, pps. 47-59; 70-85; 97-116.
56. DARDY, Claudine. «Citadin: corps em trompe-l’oeil». In : **Corps et Modernité**. N. 1, vol. 18. Paris : Ed. Erès, mars 1985, pp.81-87.
57. DAVIDOFF, Linda L. - **Introdução à psicologia** - Tradução de Auriphebo B. Simões e M<sup>a</sup> da Graça Lustosa - São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1983, 732p.
58. DECROUX, Etienne. «The masque». In : **Mime Journal**, 1978, ns. 7 e 8. Miami : Performing Arts Center, pp.29-40.
59. DESHAIES, Daniel. «Espaces et Matières sonores – dossiers sonorizations » . In : **AS – Actualité de la Scénographie** – Avril-mai-juin 1987. n. 31-34, pg. 54-56.

60. DENTE, C., par BRUNSCHWIG,C.(entretien) . «Le plaisir de la scène est une ligne brisée». In : **Vibrations : Musiques, médias, sociétés**. La scène. Paris : Privat, n. 5, janvier 1988, pgs. 169-174.
61. DESSONS, Gerard, Org. - **Penser la Voix**. – Poitiers : La Licorne, 1997.
62. DE VOS, Patrick - “Jouer et vivre en femme: statut corporel de l’onnagata du kabuki.” In: Aslan, Odette, org., - **Le Corps en Jeu** - Paris: CNRS, 1994, pp.133-140.
63. DORT, Bernard - “Uma Propedêutica da Realidade”, “A Era da Encenação” e “A Realidade Teatral”. In: **O Teatro e sua Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977, pps.15-36; 61-123; 351-405.
64. DOUTREPONT, Georges. **Les acteurs masqués et enfarinés du XVI au XVIII siècle en France**. Bruxelles : Maurice Lamertin Ed., 1928. (fasciculo)
65. DOLTO, Françoise. **No jogo do desejo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1984.
66. DUARTE Jr., João-Francisco. **O sentido dos sentidos - a educação (do) sensível**. Curitiba: Criar Edições, 2001.
67. DUCHARTRE, Pierre-Louis - **La Commedia dell’Arte** - Paris: Librairie Théâtrale, 1977.
68. DUPUY, Dominique - “Le Corps du maître” – In: Aslan, Odette, org., **Le Corps en Jeu** - Paris: CNRS, 1994, pp. 247-250.
69. DURAND, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
70. DURAND, Gilbert. **A Imaginação Simbólica**. São Paulo: Cultrix, 1988, 111p.
71. EAGLETON, Terry. “A ideologia da estética”. Rio de Janeiro: Zahar, 1993, pp.7-29.
72. EDELWEISS, Frederico. **Apontamentos de folclore**, Salvador: Edufba, 2001.
73. EISENSTEIN, Serge M. Et NIJNY Vladimir. **Leçons de mise en scène**. Femis : Foundation Européenne des métiers de l’image et du son, 1989.
74. ELDREDGE, Sears & H. Huston - “Actor’s Training in the Neutral Mask”. In: **Theatre Drama Review**, Dec., 1978, pp.20-28.
75. ELIADE, Mircea - **Imagens e Símbolos - ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso** - São Paulo: Martins Fontes, 1996.
76. ERULI, Brunella - “Masques, acteurs, marionnettes: objets “transitionnels” - In: Aslan, Odette & Bablet, Denis - **Les Masques - Du Rite Ao Théâtre** - Paris: CNRS, 1985, pp.209-218.

77. FARIAS, Sérgio - **Metodologia de Ensino para um Teatro Experimental** - São Paulo: ECA/USP, Tese de Doutorado, 1990, pp.2-8.
78. FAVRE, P. *Tenir la scène*. In : **Vibrations. Musiques, médias, sociétés. La scène**. Paris : Privat, n. 5, janvier 1988, pp. 134-142.
79. FELLINI, Federico – **I Clowns** – Bologne, Cappelli Editore, 1970.
80. FÉRAL, Josette - **Dresser un Monument a L'Éphémère - Rencontres Avec Ariane Mnouchkine** - Paris: Éditions Theatrales, 1995.
81. FIGUEIREDO, Luís Cláudio. **Matrizes do pensamento psicológico**. Petrópolis: Vozes, 1998.
82. FONSÊCA DOS SANTOS, Idelette Muzart. “Voix et discours de la mémoire : recherches en littérature orale». In : Queirós Mattoso K., Fonseca dos Santos, I., M., et Rolland, D.. **Materiaux pour une histoire culturelle du Brésil**. Paris : L'Harmattan, 1999, 75-92.
83. FONSÊCA DOS SANTOS, Idelette Muzart. **Em demanda da poética popular - Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. Campinas: Unicamp, 1999.
84. FO, Dario, Rame, Franca (org) - **Manual Mínimo do Ator** - São Paulo: SENAC, Trad. Lucas Baldovino e Carlos David Szlak, 1999.
85. FOUCAULT, Michel. «Cours du 15 janvier 1975». In: **Les anormaux - cours au Collège de France (1974-1975)**. Paris : Gallimard/Le seuil, 2001, (photocopie), pgs. 29-50.
86. FRENETTE, Marcos. “A cor da infância”. In: **Revista Caros Amigos**, n. 26, Maio de 1999. São Paulo: Casa Amarela, pp. 29-30.
87. FREUD, Sigmund - **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade** -. 1ª Ed.. Rio de Janeiro: Imago, 1972, (Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v.7)
88. GABOR , Schabert. «Le chant et la parole» . In : **Utopies – les cahiers du IRCAM** n.4. Paris, Editions IRCAM/Pompidou, 1993, pps. 145-154.
89. GEERTZ, Clifford - **A interpretação das culturas** Rio de Janeiro: LTC, 1989, pps. 45-98.
90. GENTY, Philippe - “La puerta de lo Imaginário” - In: - **Puck - El títere y otras artes - Cuerpos en el Espacio** - Bilbao: Éditions Institut International de la Marionnette/ Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, n º4, 1992, pp.83/87.
91. GERARD, Marc-Odete et al. **Les notions clés de l'ethnologie**. Paris : Armand Collin /HER, 2000, pgs. 12-19,87-110.

92. GINZBURG, Carlo - **Olhos de madeira - nove reflexões sobre a distância**. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
93. GIROUX, Sakae M. - **Zeami: Cena e Pensamento Nô** - São Paulo: Perspectiva, 1991.
94. GRAU, Andrée. «Danse et « pensée » symbolique : danser la parenté chez les Tiwis de l’Australie du Nord». In : **Sociopoétique de la danse**, Paris : A. Montarde, 1998.
95. GRAU, Andrée. «Paysage, corps et poesie, une esthétique intégrée de la danse chez les aborigènes Tiwi». In: **La danse une culture em mouvement**. Strasbourg : Université Marc Bloch/ Centre de Recherches Européennes en Education Corporelle (C.R.E.E.C), 1999, 377-385.
96. GRAU, Andrée. «Bharata natyam, communauté et héritage culturel». In : ROUSIER, Claire, org. **Être ensemble - figures de la communauté en danse depuis le XX e. Siècle**. Paris, Centre national de la danse, 2003, 285-296.
97. GRAUVREAU, Alain. **Masques et Théâtres masqués en Orient et en Occident**. Paris : CNDP, 1980.
98. GROTOWSKI, Jerzy. "Técnica de la voz" In: **Máscara**. México: Escenologia, A.C, ano 2, n. 4-5, p.114-120, Abril, 1991.
99. GRUNER, Simone. **Jeu de masques. Le jeu et l’élément créateur**. Paris, Dessain et Tolra, 1979.
100. HACKLER, Ewald - **Princípios do Teatro Épico** - Salvador: s/e, mimeo., 1999, pps.1-8.
101. HALBWACHS, Maurice. **La mémoire collective - édition critique établie par Gérard Namer**. Paris : Albin Michel, 1997.
102. HÉRELLE, G. **Le théâtre comique - études sur le théâtre basque**. Paris : Librairie Ancienne Honoré Champion, 1925.
103. HUIZINGA, Johan – **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura** – Tradução por João Paulo Monteiro, São Paulo: Perspectiva, 1980.
104. HOTTIER, Philippe - “La structure du masque agit sur le corps et le mental du comédien” - In: Aslan, Odette & Bablet, Denis - **Les Masques - Du Rite Ao Théâtre** - Paris: CNRS, 1985, pp.235-239.
105. ISMERT, Louise. «Une fantasmagorie technologique - entretien avec Denis Marleau». In : **Alternatives Théâtrales - n. 73-74 - Modernité de Maeterlink** - Denis Marleau. Bruxelles : CNL, mai 2002, pg. 104-107.

106. JOHNSTONE, Keith - **Impro-Improvisation and the Theatre** - Tradução de Elena Olivos y Francisco Huncens, Santiago: Editorial Cuatro Vientos, 1990, pp.135-200.
107. JOUVET, Louis - **Tragedie Classique et théâtre du XIX<sup>o</sup> Siècle - Extraits des Cours de Louis Jovet au Conservatoire** - Paris: Gallimard, 1968.
108. KANTOR, Tadeusz - “Le Masque” - in Aslan, Odette & Bablet, Denis - **Les Masques - Du Rite Ao Théâtre** - Paris: CNRS, 1985, pp.219-220.
109. KATZ , Helena - “A dança é o que impede o movimento de morrer de clichê.” In: Dantas, E., org., in: **Pensando o Corpo e o Movimento** - Rio de Janeiro: Shape, 1994, pp. 47-59.
110. KATZ, Helena – “O coreógrafo como DJ” - In: **Lições de Dança 1**. Rio de Janeiro: Universidade Editora, 1998, pps.11-24.
111. KAZNADAR, C., par LANNOY M. (entretien) «Le théâtre comme ethnologie». In :**Vibrations. Musiques, midias, sociétés. La scène**. Paris : Privat, n. 5, janvier 1988, pgs. 175-190.
112. KAZNADAR, C., org. **Les masques et leurs fonctions**. Rennes : Maison de la Culture de Rennes/ OCEP, 1980.
113. KIRBY , E. T - “**The mask: abstract theatre, primitive and modern**” - In: **TDR**, Setembro de 1972, pp.5 –21.
114. KÖHLER, Wolfgang. **Psicologia da Gestalt**. Trad. David Jardim. Belo Horizonte : Itatiaia, 1980.
115. KUMAR, Krishan. **Da Sociedade pós-industrial à pós-moderna: novas teorias sobre o mundo contemporâneo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997, pp: 78-11; pp.112-158.
116. LAPASSADE, Georges. **Les états modifiés de conscience**. Paris: Nodules/PUF, 1987.
117. LAPLANTINE, François. «Corps, metissage et langage». In : FINTZ, C., org. **Le corps comme lieux de mètissages**. Paris : L’Harmattan, 2003, pp. 220-242.
118. LAURENT, M., CIXOUS, Helene - **Les Atrides- Iphigénie à Aulis et Agamenon** - Paris: Théâtre du Soleil, 1992.
119. LE BRETON, David. «Corps et individualisme». In : **Diogène**. Paris : Galimard, 1985, pgs. 27 - 50.
120. LE BRETON, André Le . «Image du corps et société» . In: BUREAU R.,

- et SAIVRE, D., org., . **Apprentissage et Cultures - les manières d'apprendre** . (Colloque de Cerisy) . Cerisy: Karthala, s/d., pp.150-167.
121. LE BRETON, David . «De la psychanalyse a l'anthropologie». In : **Actualités Psychiatriques** n. 9, Paris. S/Ed. 1986, pp. 108-112.
122. LE BRETON, David. «Aux sources d'une représentation moderne du corps : l'homme anatomisé». In : **Anthropologie du corps et modernité**. Paris : PUF, 1992, pgs. 29 - 82.
123. LECOQ, Jacques . “Rôle du masque dans la formation de l'acteur” . In: Aslan, Odette . *Les Masques - Du Rite Ao Théâtre* . Paris: CNRS, 1985, pp.265-270.
124. LECOQ, Jacques, et alli . **Le théâtre du geste – mimes et acteurs** . Paris: Bordas, 1987<sup>a</sup>.
125. LECOQ, Jacques . **Le Corps poétique – un enseignement de la création théâtrale** . SL: ANRAT, 1997.
126. LEMOS, André . *Arte Eletrônica e Cibercultura*. [http: www.facom.ufba.br:80/pesq/cyber/lemos/cyborg.html](http://www.facom.ufba.br:80/pesq/cyber/lemos/cyborg.html)., (Retirado da Internet em 22/05/97) 1997<sup>a</sup>
127. LEMOS, André . *Les communautés virtuelles* . [http: www.facom.ufba.br:80/pesq/cyber/lemos/cyborg.html](http://www.facom.ufba.br:80/pesq/cyber/lemos/cyborg.html).,(Retirado .Internet em 03/06/97) 1997b.
128. LEMOS, André . *Cyborgs Protéticos e Interpretativos* . [http: www.facom.ufba.br:80/pesq/cyber/lemos/cyborg.html](http://www.facom.ufba.br:80/pesq/cyber/lemos/cyborg.html)., (Retirado da Internet em 01/05/97) 1997c.
129. LEMOS, André . “Cyborgização” da Cultura Contemporânea . [http: www.facom.ufba.br:80/pesq/cyber/lemos/cyborg.html](http://www.facom.ufba.br:80/pesq/cyber/lemos/cyborg.html).(Retirado da Internet em 18/04/97), 1997d.
130. LEDOUX, Joseph . **O cérebro emocional - os misteriosos alicerces da vida emocional**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.
131. LEROI-GOURHAM, André . **O gesto e a palavra – memória e ritmos** . Vol. 2, Lisboa: Ed.70, 1964.
132. LÉVY, Pierre . **O que é o Virtual ?** Trad. Paulo Neves, São Paulo: Ed. 34, 1996.
133. LEVY-STRAUSS, Claude – «Les paroles et la musique» In : **Regarder, écouter, lire** – Paris, PLON, 1993, pps. 87-124.

134. LITTO, Fredric M . **Pós-graduação em Artes: algumas considerações** . Salvador: Art.015, 1987, pp.05-37.
135. LOPES, Sara Pereira. **Sobre a voz e a palavra em sua função poética (vai dar o que falar...)** Tese de livre docência apresentada ao Instituto de Artes da UNICAMP. Campinas: 2004.
136. LOUPPE, Laurence. **Poétique de la danse contemporaine**. Paris Contredanse, 2004.
137. MAISON DES CULTURES DU MONDE. **Les musiques du monde en question**. Paris, Babel, 1999.
138. MAFFESOLI, Michel . **A conquista do presente**, Rio de Janeiro: 1984, Rocco, pp.131-144.
139. MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências** . Tradução por Aluísio Ramos, Petrópolis : Vozes, 1996.
140. MAFFESOLI, Michel. **A sombra de Dionísio - contribuição a uma sociologia da orgia** . Trad. Aluísio Ramos, Rio de Janeiro: Graal, 1985.
141. MAÏTREYI . “Entraînement des comédiens du Théâtre du Soleil” . In: Aslan, Odette, org., . **Le Corps en jeu** . Paris, 1994, pp. 347-348.
142. MANDRESSI, Rafael. “La emergência de lo nuevo”. In: GREINER, C.; BIÃO, A. **Etnocenologia: textos selecionados**. São Paulo: Annablume/PPGAC, 1999, pps.139-146.
143. MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória**. Belo Horizonte: Mazza; São Paulo: Perspectiva, 1997.
144. MANTERO, Vera, GIL, José . “A riqueza de espírito, movimento intenso” . in: **Theaterschrift**, Lisboa: Cotovia, novembro de 1998, pp.33-37.
145. MARC-ODETE Gerard et al. **Les notions clés de l’ethologie**. Paris : 2000, Arnard Collin/HER., pg. 103.
146. MATERNO, Angela. “O olho e a névoa. Considerações sobre a teoria do teatro”. In: **Sala Preta - revista do departamento de artes cênicas** . São Paulo: ECA-USP. N. 3, 2003. pps. 31-44.
147. MAUSS, Marcel – “Le Sujet: la persone”, “Le “personage” et la place de la “persone”, “La “persona” latine”, “La “persona” “Les techniques du corps”. In: **Sociologie et Antropologie** . Paris: Quadrige/Puf, 2003, pps.333-336; 337-347; 348-349; 350-354; 366-386. (1a. Ed. : 1950)
148. MEIRELLES, Cecília, **Obra Poética**. Rio de Janeiro, Nova Aguillar, 1986.



149. MENDES, Cleise Furtado. **As estratégias do drama**. Salvador: CED/UFBA, 1995.
150. MERLEAU-PONTY, Maurice. **L'oeil et l'esprit**. Paris: Gallimard, 1964.
151. MEZAN, Renato – **Freud: a trama dos conceitos** – São Paulo: Perspectiva, 1987.
152. MNOUCHKINE, Ariane . “Le masque, une discipline de base” . In: Aslan, Odette & Bablet, Denis . **Les Masques - du rite ao théâtre** . Paris: CNRS, 1985, pp.231-234.
153. \_\_\_\_\_. “Écorchement et catharsis” . In: Aslan, Odette, org., . **Le Corps en jeu** . Paris: CNRS, 1994, pp. 296-297.
154. MODE, Heinz. **Fabulous beasts and demons**. Londres, Phaidon, 1975.
155. MORAES, Carlos. **Carlos Moraes, Dança**. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo do Estado da Bahia, 2004.
156. MORIN, Edgar . “A Noção de sujeito” . In: Schitman, Dora F., Org.. **Novos paradigmas, cultura e subjetividade** . Porto Alegre: Artes Médicas, 1997, pp.45-55.
157. MOURA, Milton. A. **Carnaval e Baianidade: arestas e curvas na coreografia de identidades do Carnaval de Salvador**. Tese de Doutorado. Orientador: Prof. Antonio Guerreiro, Salvador, 2001, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Contemporâneas da Faculdade de Comunicação da UFBA.
158. MOUSSINAC, Léon . **História do Teatro: das origens aos nossos dias** .Lisboa: Bertrand, 1957, pp. 7-33.
159. Nippon Gakujutsu Shinkókai . **The Noh Drama - Ten Plays from the Japanese** . (Unesco Collection) Rutland, Tokio: Charles E. Tuttle Company. 1955.
160. NASIO, Juan David. **Cinco lições sobre a teoria de Jacques Lacan**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1993, pp.11-46.
161. NOGUEIRA, Carlos Roberto F. **O diabo no imaginário cristão** . Bauru: EDUSC, 2000.
162. ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio no movimento dos sentidos**. Campinas: Unicamp, 1997.
163. OIDA, Yoshi. **O ator invisível**. Trad. Marcelo Gomes. São Paulo: Beca, 2001.

164. PARTSCH-BERGSOHN, I . “Dança-teatro de Rudolf Laban a Pina Bausch” . In: **Dance Theatre Journal** . Tradução por Ciane Fernandes, 6, s. 2, julho 1988, pp.37-39.
165. PACZYNSKI, Stanislas Georges – **Rythme et geste** – Paris: Ed. Aug. Zurfluh, 1988.
166. PAVIA, Margherita. **Mascaras Teatrais – materiais e técnicas de construção** . México: 1994.
167. PAYA, Farid, org. «Les chemins de la voix». In : **Théâtre/Public. Revue du Centre d'études théâtrales de l'U.C.L.** Paris : Centre National du Livre, n. 142/143, juillet/octobre 1998.
168. PERRET, Jean . “Entretien avec Ariane Mnouchkine” In: Lecoq, Jacques, Org. . **Le Théâtre du geste** . Paris: Bordas, 1987, pp. 127-129.
169. PORCILE, François, GAREL, Alain – **La musique à L'écran**. Paris, Corlet/Télérama, 1992.
170. PRADIER, Jean-Marie. «Ethnoscenologie, manifeste”. (Trad. A. Palma, rev. A. Bião, in Press). In: **Theatre/ Public**, Paris, maio-junho 1995.
171. PRADIER, Jean-Marie . “Etnocenologia: a carne do espírito”. Tradução por Armindo Bião, **Revista Repertório Teatro e Dança/PPGAC**, ano 1, nº01, Salvador: EGBA, 1992, pp.9-22.
172. PRADIER, Jean-Marie – “El animal, el angel y la escena” - In: **Aula de Teatro- seminário de estudios teatrales**. Málaga: Imagraf/ Universidad de Málaga, 1997.
173. QUEIRÓZ, Washington. **Histórias de Vaqueiros. Vivências e mitologia**. Salvador: IPAC, 1987.
174. QUIGNARD, Pascal. **La haine de la musique**. Paris : Calmann-Lévy, 1996.
175. RABETTI, Beti. “Memórias e Culturas do “Popular”no Teatro: o típico e as técnicas”. In: **Percevejo**, dedicado a Ariano Suassuna. Rio de Janeiro: Março 1995.
176. RAULT, Lucie. **Musiques de la tradition chinoise**. Paris, Cité de la Musique/ Actes Sud, 2000.
177. Revista **REPERTÓRIO** - Teatro e Dança, ano 2, n. 2, 1992.2. Salvador: PPGAC/Edufba.
178. **REVISTA DA BAHIA**, V. 32, n. 38, Maio de 2004. Salvador: Fundação Cultural/EGBA, 2004.

179. RODRIGUES, Graziela - **Bailarino pesquisador intérprete - processo de formação**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.
180. ROSA, João Guimarães. **Ave, Palavra**. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1985.
181. RUSSEL, A. «La composition gestuelle chez Les freres Jacques». In : **Vibrations. Musiques, midias, societés. La scène**. Paris : Privat, n. 5, janvier 1988, pgs. 119-132.
182. RUSSO-MARIE, Françoise, ROSSILLE, Frédéric, org. – **Emotion et Musique** – Paris : EDK, 2001.
183. SALVINI, Milena - “Les masques vivants du Kathakali” - in Aslan, Odette & Bablet, Denis - **Les Masques - Du Rite Ao Théâtre** - Paris: CNRS, 1985, pp. 93-100.
184. SANTANA, Sandra O. - **Capoeira Angola e Técnica de Dança - análise de movimento e descrição de princípios para o treinamento de bailarinos**. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas : Orientador: Dulce Aquino, inédito, documento digital, Salvador, 2002.
185. SARTORI, D. - “Histoire Morphologique et Technique des masques de la Commedia dell’Arte” - In: *Bouffonneries - Les masques de la Commedia dell’arte* - n° 1. Cazilhac: Bouffonneries Patrick PEZIN Ed., s.d., pp.11-67.
186. SCHUTZ, Alfred – **Le chercheur et le quotidien – phénoménologie dès sciences sociales** – traduction Anne Noschis-Gilliéron – Paris: Méridiens Klincksieck, 1987.
187. SMITH, Susan Valeria H. **Masks in modern drama**. Berkeley: University of California Press, 1984.
188. SOUTO MAIOR, Mário - **Território da danação - o diabo na cultura popular do nordeste**. Rio de Janeiro: São José, 1975.
189. SOREL, Walter. **The other face : the mask in the arts**. Indianapolis, N.Y: Bobbs-Merril Company, 1973.
190. STANISLAVSKI, Constantin - **A preparação do Ator** - Tradução por Pontes Lima, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.
191. SLADE, Peter. **O jogo dramático infantil**. São Paulo: Summus, 1978.
192. SLATUM, J., & SCHRAUB, Paul - **Masks of Bali – Spirits of an Ancient Drama** – San Francisco: Chronicle Books, 1992.

193. STIEFEL, Erhard - “Le Createur de masques et sa participation au spectacle” - In: Aslan, Odette & Bablet, Denis - **Les Masques - Du Rite Ao Théâtre** - Paris: CNRS, 1985, pp.241-244.
194. STIEFEL, Erhard. “Au retour du Japon” - In: Aslan, Odette & Bablet, Denis - **Les Masques - Du Rite Ao Théâtre** - Paris: CNRS, 1985, pp.81-82.
195. TATIT, Luiz. **O século da canção**. São Paulo : Ateliê Cultural, 2004.
196. TEELE, Rebeca. **Essays and interviews compiled by R.T. California: Mime journal**, 1984.
197. TOMATIS, Alfred. **L’oreille et la voix. “on chante avec son oreille »**. Paris : Robert Lafont, 1987.
198. TINHORÃO, José Ramos. **As festas no Brasil colonial**. São Paulo: Ed. 34, 2000.
199. TRUFFAUT, François. **Hitchcock/ Truffaut**. Trad. Ma. Lucia Machado. São Paulo: 1986.
200. VALVERDE, Monclar – “Introdução: os sentidos do corpo” - In: **O Corpo ainda é pouco - II Seminário sobre a contemporaneidade** - Feira de Santana: NUC, 2000, pps.41-91.
201. VASCONCELOS, Mario Sérgio (org) **Criatividade: psicologia, educação e conhecimento do novo**. São Paulo: Ed. Moderna, 2001.
202. VERGER, Pierre. **Notas sobre o culto aos orixás e voduns**. São Paulo: Edusp, Tradução de Carlos Eugenio Marcondes de Moura, 2000.
203. VELOSO, Caetano. **Letra Só**. Vila Nova de Famalicão: Quase, 2003.
204. VINCENT, Jean-Didier. **Biologie des passions**. Paris : Odile Jacob, 1986.
205. VIREL, André, LENARS, Charles e Josette - **Corps en Fête** - Paris: Draeger, 1979.
206. WENDERS, Win. **A lógica das imagens**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1990.
207. WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido - uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2ª. Ed., 1999.
208. ZEAMI - **La Tradition Secrète du Nô - suivi de Une journée de nô** - Tradução do japonês por René Sieffert, Paris: Gallimard/UNESCO, 1960, 378p.
209. ZENATTI, Arlette – «Aspects de la psychologie du Timbre» – In : DUFOURT , H.,FAUQUET, J.M. - **Musique et Médiations : le métier, l’instrument, l’oreille**. Paris, KLINCKSIECH, 1994, pps.275-292.

210. ZUNTHOR, Paul. **La lettre et la voix de la “littérature” médiévale.** Paris, Seuil, 1987.
211. ZUNTHOR, Paul. **Introduction à la poésie orale.** Paris : Éditions du Seuil, 1983.
212. ZENATTI, Arlette – «Aspects de la psychologie du Timbre» – In : DUFOURT, H., FAUQUET, J.M. - **Musique et Médiations : le métier, l’instrument, l’oreille.** Paris, KLINCKSIECH, 1994, pps.275-292.

## DISCOGRAFIA

1. VELOSO, Caetano - *Cantiga de Boi.* In: **Noites do Norte** - CD - Direção musical: Caetano Veloso - Produção Universal Music - Faixa 7, AR Estúdio, Rio de Janeiro. N. 70504792 BRMCA 0000578; 2002.
2. *Malaquias, o macaco cismado.* Compacto vinil. In: Coleção **Taba.** Abril Cultural, Victor Civita. Divisão Fascículos. São Paulo, 1983
3. *As casas que fugiram de casa.* Compacto vinil. In: Coleção **Taba.** Abril Cultural, Victor Civita. Divisão Fascículos. São Paulo, 1983
4. **Shaykh Yûsufal-Manyalâwî** (1847-1911): Seleção e apresentação – Frédéric LAGRANGE. Paris, Artistes Arabes Associés – AAA, 1992, um CD de 1/14’40’’. Coleção “Les Archives de la musique árabe”. Remasterização das gravações originais da Gramophone Company no Cairo, entre 1906-1911, feitas em disco.
5. MESSIAEN, Olivier. **Olivier Messiaen 1: hommage à Olivier the 80th birthday concert.** Yvonne Loriod & ensemble intercontemporain, Pierre Boulez. Paris, Théâtre des Champs-Élysées, Montaigne Audivis, 26 novembre 1988. Hum CD. 1 :01’44’’. , 1995.
6. THE BUZAN DIVISION OF THE SHINGON SECT : **Shomyo Buddhist Ritual,** Westdeutscher Rundfunk, Cologne, s.d, CD, 45min.
7. DESJACQUES, Alan, (org): **Mongolia, Musiques et musiciens du Monde.** S.l, s. Grav., s.d., CD, 1H10min.
8. MIHAILA Florin, CACAU Dumitru. **Roumanie – Musique pour cordes de Transylvanie,** Le chants du monde.Enregistrements et textes, Bouët, Jacques, Roumanie, 1992, CNRS, CD, 71min.

9. Hariprasad Chaurasia, Sabir Khan, Shefali Nag, Abby Robinowich. **Hariprasad Chaurasia and his divine flute - Raga Abhogi** – Flut: Hariprasad Charasia. Tabla: Sabir Khan. Tempuras: Shefali Nag, Abby Robnowich. Gemma: Stuttgart, Germany, Tonstudio Bauer; Ludwigsburg W., pressed in Japan, 1986, CD, Faixa 1: Alap, Jod & Jhala (25:03). Faixa 2. Gat in Rupaktal & Teental (24:23). Faixa 3. Kirtan – Devotional Song. 510:12).
  
10. BERIO, Luciano. **Un re in ascolto. Azione Musicale in due parti.** Texte: Italo Calvino. Wiener Philharmoniker, Lorin Maazel. Salzburger Festspiele, August 1984, World Premiere Recording. 1984 e 1997, Gravadora Col legno, Salzburg. CD1. 45:58 e CD2: 35:57. Total: 81:55. Faixas: 01: Aria I.02: Duetto I; 03: Concertato I. 04: Audizione I. 05: Duetto II. 06: Concertato II com Figure. 07: Serenata. 08: Ária II. 09: Audizione II. 10: Duetto III. 11: Ária III. CD2: Faixas: 01: Duetto IV. 02: Air. 03: Audizione III. 04: Ária IV. 05: Ária V. 06: Concertato IV. 07: Ária VI.
  
11. Institut Français d'Etudes Andines. Amazônia – **Musiques, Chants et paysages sonores.** Réalisation : Xavier Bellenger. Production : Michel Domenichini. France, GREM, 1991. Registros : Xavier Bellenger et Denis Vanzetto. Montagem e mixagem. Vanzetto. Tempo total : 50 min. Faixas – Itineraire Ashaninka : 1 : Sufflet sur fil. 2 : Air de Bienvenue. 3 : Rhombe. 4 : Arc musical frotté. 5 : Chant à la yucca. 6 : Air pour le masato. 7 : Choeur d'Apinihua. 8 : Chant de pêche. Itineraire aguaruna - 9&10 : Chants de séduction. 11 : Le long du fleuve. Itineraire shuar et ashuar (jivaros) 12 : arc musical pincé. 13 : Ayahuasca. 14 : Singes hurleurs . 15 : Chant au trophée. 16 : Salut Shuar. 17 : Air aux vaincus. 18 : Invitation à la danse. 19 : Demande en mariage. 20 : Berceuse. 21 : Lagune au crépuscule.

### **CATÁLOGOS:**

ARTES INDÍGENAS - Mostra do Redescobrimento /Brasil 500 é mais -São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

ARTE POPULAR - Mostra do Redescobrimento /Brasil 500 é mais -São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

NEGRO DE CORPO E ALMA - Mostra do Redescobrimento /Brasil 500 é mais - São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

### **VÍDEOS:**

Série BAHIA SINGULAR E PLURAL - IRDEB - Documentários assistidos: Folia de Reis, As Burrinhas da Bahia, Nêgo Fugido, Caretas e Zambiapunga, Cantos de Trabalho.

## **APÊNDICES**

1. Tabela 1: Criação, execução e confecção de máscaras expressivas baianas
2. Tabela 2: Cronograma (Cronologia da Pesquisa)
3. Envelope 3: CD da Trilha Sonora da 2<sup>a</sup>. Versão da peça “Você me conhece” ,  
Folder da Versão 1
4. Cinco tabelas comparativas entre cinco treinamentos de máscaras feitos por  
George Bigot e Maurice Durozier, em 1985, Ariane Mnouchkine em 1993,  
Armindo Bião em 1997, Moitará em 2002 e Mário Gonzalez em 2003-2004
5. Desenho ilustrativo de exercícios
6. Tabela de Atores e Exercícios – observações resumidas – 2002-2003
7. Tabela de Exercícios: caracterização e análise – 2002-2003

Criação, execução e confecção de máscaras expressivas baianas



Cronograma (Cronologia da Pesquisa)

## Envelope – folder primeira versão e cd da trilha sonora

### CD TRILHA SONORA

1. Entrada violão e canção “*Você Sabe quem eu sou?*”
2. Entrada da cena dos Velhos que vão ao teatro
3. Música do coco “*Quero ver se você pega*” e cena das Crianças
4. *Ciranda* “*Vim desta vez*” e cena do Velho e menino na Rodoviária
5. *Canção da Sereia* e cena da Sereia e Mãe Sussuarana com final (*música sem letra*)
6. Lagartixa e Menina de Saubara; cena II das Crianças
7. Feiticeira e Vento
8. D. Jujú e o Diabo
9. Seu Valadão e D. Jujú
10. Final e agradecimentos (*Forró de outros lugares*)

**COMPARATIVA 01 –George Bigot e Maurice Durozier, Salvador, 1985.**

**COMPARATIVA 02 – ARIANE MNOUCHKINE – Rio de Janeiro, 1993.**

1	Local	Espaço Cultural Sérgio Porto, Rio de Janeiro
2	Período/Carga horária	Junho de 1993 - 60h
3	Orientadores e componentes	Orientadora - Ariane Mnouchkine, diretora do Théâtre du Soleil - três tradutores - secretários do Teatro(Naruna e Pedro Andrade) e a atriz Juliana Carneiro da Cunha.
4	Seleção	Através de entrevista individual com a diretora realizada antes do início da Oficina. Caso viesse de outra cidade, era automaticamente aceito.
5	Público (alunos)nº participantes	Em torno de 120 pessoas. Atores. Profissionais de teatro, televisão e iniciantes. Maioria absoluta do Rio, com alguns atores nordestinos (cerca de sete)
6	Objetivos	Divulgar o trabalho do Théâtre du Soleil, treinar atores na metodologia do trabalho e uso das diferentes máscaras, trocar experiências teatrais entre culturas diferentes.
7	Metodologia de Trabalho	Sessões diárias com duração de 8h com início às 8h30 (exceto sábados e domingos), até 12h30, e das 14h às 18h. Uma hora inicial de trabalho de grupos (5 a 6 pessoas) para propor improvisações, maquiagem e vestir-se e depois realização de improvisações orientadas e discutidas até o fim do dia. À medida em que alguns componentes fossem avançando no trabalho, juntavam-se e, a partir daí, só contracenariam entre si.
7.1.	Condições de Trabalho	Teatro adequado, com equipamentos mínimos. Palco - piso de madeira, amplo, de formato quadrado, com duas cortinas abertas no meio, presas por cordas amarradas nas laterais das paredes. Uma maior, negra, que cobria a parede do fundo e outra menor, amarela, atrás da qual os atores ficavam esperando para entrar. Arquibancadas em alicha diante do palco. Camarins de traje na última parte atrás das arquibancadas, e toaletes de maquiagem idem. Banheiros em bom estado e funcionando. Sem barulho externo, com boa condição de vedação de luz para o trabalho. Paredes a toda volta pintadas de preto.
7.1.1	Local de trabalho - palco, platéia, cortina, camarins, etc.	
7.1.2	Iluminação	Iluminação mínima de centro de palco (algumas varas paralelas à boca de cena com refletores de luz branca) e frontal para a oficina. (Vide desenho a seguir), Operador de luz todo tempo, com um refletor que sempre era aceso por engano e ofuscava Ariane Mnouchkine, que parava o trabalho frequentemente para pedir para apagá-lo.
7.1.3	Figurinos, maquiagem	Figurino com peças variadas. Atendia muito mal à demanda do trabalho. S uma capa de Pantaleão.
7.1.4	Máscaras	Máscaras em couro trazidas pelos professores referentes à <i>Commedia dell'Arte</i> (Pantaleão, Matamouros, Arlequim,) teatro Kabuki (máscaras de príncipes e velhos feitas para as peças shakesperianas do teatro e já usadas em espetáculo) , máscaras do teatro de Bali, máscaras de treinamento do Teatro. Em torno de 30 máscaras no total.
7.1.5	Instrumentos	Não houve instrumentos nesta oficina.
7.1.6	Ventilação	O teatro tinha boa refrigeração, sem barulhos
7.2	Rotina de Trabalho/ etapas	O início era às 8h30m, hora de chegada. Três ausências e a pessoa estava fora da oficina. A pessoa que se atrasasse encontrava a porta fechada. Era feita uma chamada (que se repetia às 14h). Após isso, os grupos se dividiam espontaneamente, em número médio de quatro a seis pessoas e combinavam a estória a apresentar, personagens e máscaras. Após isso feito, todos iam se preparar e retornavam à platéia. Ao sinal de início, o grupo que estivesse vestido e pronto, levantando todo junto primeiro, ia para trás da cortina e iniciava sua apresentação. Depois de dois dias, havia uma lista de grupos que se apresentariam. O critério de prontidão então deixou parcialmente de vigorar para a entrada em cena. Normalmente entrava um ator de cada vez para ser trabalhado. As estórias podiam ser completamente mudadas por Mnouchkine. Ela propôs um tema de improvisação no primeiro dia como forma de começar a trabalhar. Depois, adotou a forma de grupos com improvisação. Após alguns dias, alguns grupos haviam se consolidado. A maior parte por amizade prévia. Outros, além disso, por terem conseguido trabalhar alguma máscara durante alguns minutos em cena. Poucos desenvolveram personagem ou trabalho com suas máscaras significativamente, apesar de alguns irem à cena com frequência.
7.2.1	Usos e exercícios	Não havia aquecimento físico prévio. Tudo o que ocorria após a combinação de improvisação era jogo cênico, orientado durante a cena pela fala do professor. Depois havia uma discussão sobre pontos de dúvida ou relevantes. Não era permitido fumar nem conversar, nem levantar-se durante o trabalho, a não ser por necessidade. No entanto, isto era muito desdenhado, devido à distância física entre Ariane e os alunos que sentavam no fundo. Algumas regras eram sempre repetidas todo o tempo. Olhar e ouvir verdadeiramente o outro (público e colega), máscara de frente ou de lado, falar e depois mexer, ou mexer e depois falar, nunca as duas coisas simultâneas e aceitar o que o outro propõe, eram sempre repetidos.
8	Problemas específicos e particularidades relevantes	Havia dispersão na platéia todo o tempo; um burburinho difuso que silenciava quando Ariane olhava para trás. As roupas eram insuficientes, e os que as pegavam primeiro demoravam para entregá-la àqueles que as usariam. A cooperação não era disseminada. Todos os grupos demoravam muito para começar. Às vezes mais de 20min. Havia diferenças de expectativas entre orientadora e alunos quanto ao que deveria ser feito em cena. Choques no que tange às formas de agir em cena, com os objetos cênicos e com a forma de ser dos alunos durante a aula. Ariane permitiu que os grupos entrassem sem um estado mínimo em cena. Os alunos pareciam muito preocupados com a sua performance, a ponto de não escutar as indicações da direção.
9	Órgão promotor/ características	A produtora era a atriz Cláudia Alencar. Eram as férias do Théâtre du Soleil. Curso Gratuito. Nenhum membro do grupo ganhou para trabalhar.
10	Tipos de resultados alcançados e não alcançados	Contato com o trabalho com máscaras tradicionais e s regras de funcionamento do treinamento com máscaras do Théâtre du Soleil - Poucas pessoas conseguiram fazer máscaras e menos ainda chegaram a personagens. A noção de Entrada, Estado e Ampliação não foi trabalhada explicitamente. Não se demandou um estado ou o aumento deste de forma explícita como em Salvador. A convivência cooperativa em cena não parece ter sido compreendida e exercitada como importante pela maior parte dos componentes. Alguns pareceram desamparados quando terminou.

**Comparativa 3 - Armindo Bião**

**Comparativa 4 - Grupo Moitará – Minas Gerais, 2002**

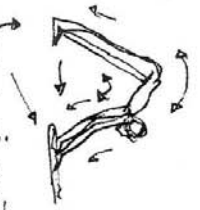
**Comparativa 5 - Mario González – Paris, 2003-2004**

Desenhos Ilustrativos dos Exercícios I e II

Mão. (uma imitação)



Molham o péso. Já a ponta daí pode-se! por exemplo no girar no início e no fim do movimento.



Contato dos pés e mãos o/ o chão. Aí entre o chão e a bacia. Aí entre as costas e o tecto.



Preparando-se para levantar. Olhando o decalco do péso no chão.



Pode-se mudar a forma, de contato com o chão.



Do chão já se pode ficar e começar exercício de voz, de imitação, qual quer exercício.

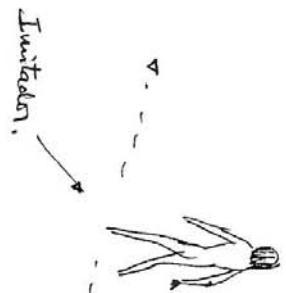
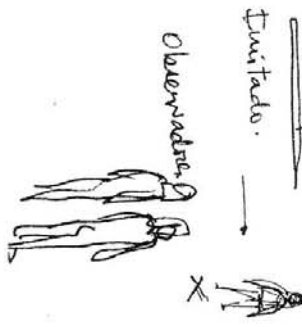
Sugestões (Variações)



Pés: (Distinção de alto entre os dedos e o calcanhar. Basear a mudança no equilíbrio da cor, por exemplo. Observar movimentos internos de herva. Como reagir a quem acorda. Nota o quadril de láves, pernas, pernas e ombros, e depois, de cada movimento seguinte.

DIA COMRA

DEIMITAÇÃO



Observadora. Quantos os exercicios podem se coletar onde quiserem p/ observar. Depois de cada-se o que se fez e viu.

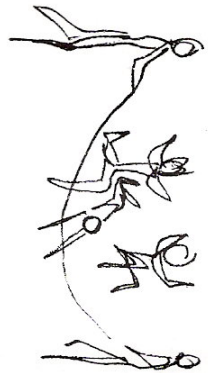
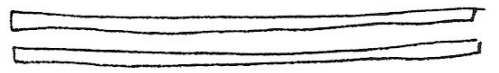
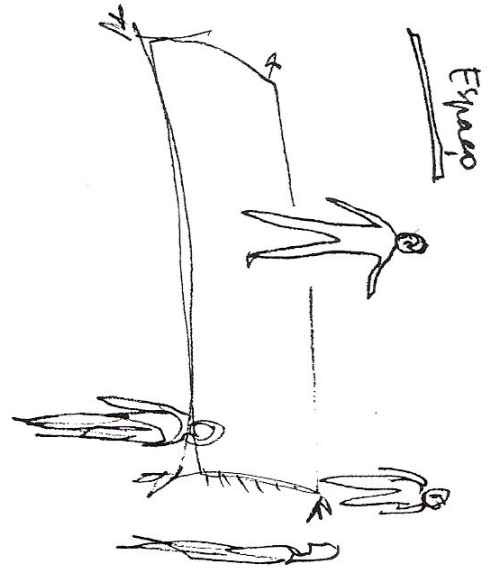
Imitações



1. Tonias total anterior. Música O + Receptivo. Reconhece-se que o ato está em movimento da total impulsion sibilante muitas vezes aparentemente contra a "normal".





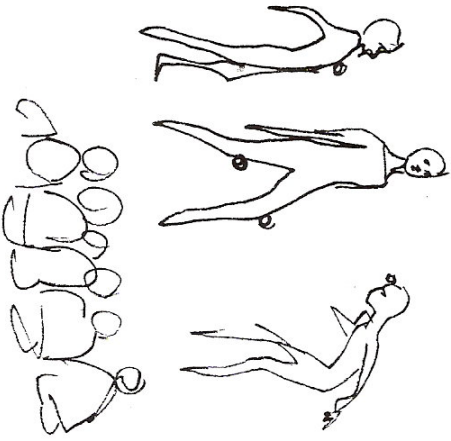


Estudar após entrega de "1, 2, 3" e sair após a entrega. Nas deixas espaços entre um e outro.

Maneiras Nuntas

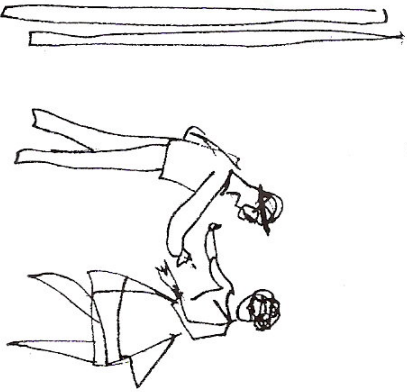


Bolinhas de Isokan



Quem é o líder?  
Para onde vão?  
Que após headigan?

Impulsos



Diagonal do quilar

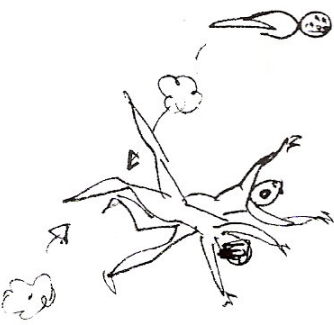


Tabela de Atores e Exercícios – observações resumidas – 2002-2003

Tabela de Exercícios: caracterização e análise – 2002-2003

DVD: PROCESSOS

## **ANEXOS**

1. Letras das canções da 2ª Versão – compostas por Leonardo França e arranjadas por Mateus Dantas e Leonardo França – Gravado na FTC por Nicholas Hallet
2. Texto da 2ª. Versão estabelecido por Iara Castro a partir da gravação de Nicholas Hallet

LETRAS DAS CANÇÕES DO “VOCÊ ME CONHECE” – versão II – 2003. (Ver: CD da trilha sonora)

## **Você sabe quem eu sou**

Vocês sabem quem eu sou?  
Diga logo meus irmãos.  
Canto choro, vela, riso  
Com muita satisfação.

Se a verdade é bem fincada  
Ou pisa manca pelo chão,  
Insuspeita ou suspeitosa,  
Cheia de ardilação,  
Canto o drama dessa vida  
E o que me importa  
É minha versão.

O meu canto é muito antigo  
Feito de restos do chão  
Desencontros, Encantamentos,  
Fantasia, Assombração,  
Brincadeira de criança,  
E coisas que ainda virão.  
O meu canto é muito antigo  
Feito de restos do chão.

Cena das crianças

## **Coco das crianças**

Eu quero  
Quero vê se você pega  
pega picula picula  
pula pega pega pula  
pega pula pega pula  
picula, picula  
pega

Cena: O Velho e o Menino na rodoviária.

## **Ciranda**

Vim dessa vez  
vou cantar uma ciranda  
pra escutar a batida do coração  
*lhe* procurei, mãe,  
*cê* fechou bem a porta  
e na travessa do mundo  
eu mal fiquei  
vim pra saber, mãe,  
se ainda tem mais volta  
e nessa volta da ciranda  
eu voltarei  
mãe, minha volta  
minha mãe, mãe minha volta  
mãe, minha volta  
minha mãe, mãe minha volta

Cena: Sussuarana e a filha sereia.

## **Ladainha da Sereia**

Quem procura além da terra  
encontrará além do mar  
quem além do mar ainda procura  
encontra terra além do mar.

Cena da despedida

## **Forró da Despedida**

Vimos de outros lugares  
carregando os ares  
de outras lembranças  
levamos algo delicado  
desse nosso encontro  
para outras danças

Texto da 2<sup>a</sup> versão do espetáculo, estabelecido por Iara Castro em novembro de 2004. Transcrito com a sonoridade dada pelos atores às palavras, a partir do CD da trilha sonora, gravado na FTC em Dezembro de 2002, por Nicholas Hallet.

---

## VOCE ME CONHECE ?

(Entra o músico, se senta e começa a tocar. Em seguida, chega o Narrador, cantando).

**CANÇÃO** - Você sabe quem eu sou?

## CENA DOS VELHOS

(Entram em cena D. Edite, Seu Genalvo, Seu Gervásio, D. Joana e D. Juju, todos desorientados).

GENALVO (*vai até a platéia*) – Mas que cidade é essa, menino?

JOANA – Ninguém sabe, não! Aqui é Juazeiro. (*Para a platéia*) Aqui não é Juazeiro, meu filho? Diz que é! É! É Juazeiro!... Ói, aqui é o teatro, pronto, cabou!

EDITE – Pronto, mudou, agora é o teatro. É... cabô.

GERVÁSIO – Cabou. É o teatro. Teatro. Cabou. Edite! Com licença. Edite! E o que é que é teatro, Edite?

EDITE – Teatro? ...É drama! É! É isso. Teatro é drama.

JUJU – E drama é o que?

EDITE - ...Peraí que eu vou mostrar. Sai, sai.

JOANA – Já vai se amostrar, né?

EDITE – Não, num vô me amostrar, não. Eu vô é mostrá, viu? E você mesma, pequenininha, viu, ia comigo e sua mãe lá, ver o drama, ela ia, ói, com a barrigona lá, cheia de verme e a boca aberta... ia com a mãe. Eu ficava doidinha pra ser uma dessas moça, que ficava lá no alto, ah... Elas cantava assim, ó. Aí, moço! (*Chama a banda*):

Eu gosto da neguinha, de comer canela!

E lari lari tum!

E lari lari tum!

E lari lari lari lari lari tum!!!

Isso é drama.

GERVÁSIO – É bonito.

JUJU – Ensina pra gente fazer tumém.

EDITE – Só mais uma vez. Presta atenção, viu? Aí, moço!

Eu gosto da neguinha, de comer canela

E lari lari tum!

E lari lari tum!

E lari lari lari lari lari tum!!!

JUJU – É bonito. Mas, pra mim, o drama mais bunito é de Rumeu e de Julieta.

EDITE – E o que é isso, Rumeu e Julieta?



JUJU – Rumeu e Julieta é rumance. De amor. Eu vô fazer. É assim, ó. (*Vai para uma posição de destaque*). Julieta tá no castelo. Rumeu... Rumeu... cadê você, Rumeu? Aí, Rumeu chega...

*Seu Gervásio se arruma e vai em direção a D. Juju.*

EDITE – (*olhando Gervásio do outro lado da cena*) Gervásio! Océ é Rumeu, é?

Seu Gervásio desiste de ir e volta

JUJU – Oxente, Rumeu! (*D. Juju olha primeiro Gervásio e depois fala para a platéia*)

Rumeu, eu fiz uma musiquinha pra você. É um forrozinho. É assim, ó. (*Para a banda*)  
Me acompanha!

Rumeu, Rumeu, cadê você, Rumeu

Rumeu, Rumeu, cadê você, Rumeu...

Ele num veio, não...

JOANA – (*Saindo do fundo do palco, à direita*) É assim, nada! Rumeu e Julieta é morte.

Rumeu ta lá, oi, durinho, estiradinho no chão, as carne tudo aprudiceno, aí evem Julieta.

(*Vai pra posição de destaque*). Julieta é eu! Julieta chega, que num tá vendo nada...Rumeu!

Levanta daí, peste!!! Aí, ela pega o veneno...

JUJU – Eh veneno de que?

JOANA – É de rato!...E bebe o veneno, e vai morrendo, e vai morrendo... E morre! Aí as carne cumeça a aprudicê, vai ficando verde...(*deita no chão com as pernas estiradas para cima*)

EDITE (*para Gervásio*) – Que é que tu tá olhando, aí?

JOANA – Tu tá olhando minhas anágua?!(*Seu Gervásio recua*) ...as carne vai aprudiceno,

vai ficano verde, vai juntano as meleca tudo, e cumeça a feder, aí os rato sente o chero, e

vem cumer as carne podre. *Olha para Genalvo e ordena:* Tu é o rato!(*Genalvo vira rato*)

Anda, rato lerdo! Vai , rato!

JUJU – Aí, ele morre.

JOANA – *Levantando* - Morre, não!

JUJU – Morre, sim.

JOANA – Morre, nada!

GERVÁSIO – Morre! Porque se é rato e comeu veneno de rato, vai morrer. Morre aí.

Morre aí, Genalvo!

JOANA – Se morrer, vai morrer de verdade!

GERVÁSIO – Morre! Morre aí! Vai morrer de costa!

JOANA – Morre, não! Não morre!

GERVÁSIO – Morre!

GENALVO(*deixando de ser rato*) – Aqui é Juazeiro, nada! Cadê a montanha que tava no mapa do motorista? *Trilha sonora faz fundo musical.*

GERVÁSIO – Isso foi o veneno. Num matou, mas deixou, ó , abilolado. *Aproxima-se de Genalvo.* Ô, Genalvo, vem cá... *Olhando e se espantando* É verdade. Tem duas montanha: uma dos passarinhozinho pai, dando comida pros fio na outra...

EDITE – Cê tá ficando doido também? Não tem montanha nenhuma aí não, home, vamo embora, tá tudo doido! Vamo embora que o motorista ta esperando a gente, tem aproveitar que ta de carro. Vamo embora, D.Joana...

JOANA – Eu num vô embora, não, que aqui é Juazeiro, mesmo. (*Para a platéia*) Aqui não é Juazeiro, fia?

JUJU – O que é que tem? A gente fica por aqui mesmo. (*Para os homens da platéia,*

*escolhe um e pergunta*) O sinhô sabe dançar forró? Oxente, sabe? E você? *Para outro*

Não? Eu lhe ensino. E você? Ôxe, vô fazer uma oficina, então! Aí, a gente dorme cada dia na casa de um, pra num ficar pesado, né?

JOANA – É, pra num ficar pesado, né? Vai imhora! Vai drumi na casa de porcaria de ninguém! Ta pensando o quê?...

JUJU – Peraí... peraí...

**Musica: Coco: Eu quero ver se você pega.**

## CENA DAS CRIANÇAS

*(Entram brincando de pega-pega: Juca, Leilinha, Marcinha, Princesa e Vitinho.)*

VITINHO – Eu vou pegar Leilinha! Peguei Princesa!

LEILINHA – É Princesa que pega!

PRINCESA – Peguei Leilinha!

LEILINHA – Não valeu, não, viu, Princesa!

VITINHO – Valeu, sim! Valeu, sim, Leilinha.

LEILINHA – Não, porque quando ela me pegou eu tava de costa, aí eu não vi.

JUCA – Eta, Leilinha, larga de sê besta.

LEILINHA – Eu não tou brincando nem com você, nem com você, nem com você e nem com você!*(Afasta-se do grupo)*

VITINHO *(Apontando para Princesa)* – Então quem pega é ó...

*(Princesa rapidamente pega outro colega, que pega logo outro, e todos ficam se pegando, mutuamente, já numa nova brincadeira.)* – Peguei! Peguei!

PRINCESA – Ó, bora pegar Leilinha?

*(Todos vão disfarçadamente até Leilinha e fazem a mesma brincadeira com ela)* Peguei! Peguei!

LEILINHA – Eu não to brincando nem com você, nem com você, nem com você e nem com você!

VITINHO – Mas a gente vai brincar de outra coisa agora, Leilinha.

JUCA – É mesmo, a gente vai brincar de... A gente vai brincar de que, Vitinho?

VITINHO – Agente vai brincar de... De cadeirinha!

JUCA – Pronto! É de cadeirinha!

LEILINHA – É pra eu subir aí, é?

JUCA E VITINHO – Um, hum!

LEILINHA – Não, que cês vão me derrubar.

JUCA – Oxe, Leilinha, se cair, caiu, mas do chão nem vai passar...

LEILINHA – Viu que ele quer me derrubar, Vitinho?

VITINHINHO – Mas eu te seguro, Leilinha.

PRINCESA – Se você não quiser, eu vou!

LEILINHA – Eu vou!

*(Leilinha sobe nos braços de Juca e Vitinho. Eles passeiam, perdem o equilíbrio e caem todos no chão, dando risada.)*

JUCA – Viu, que nem passou do chão?

MARCINHA – Agora é eu!

LEILINHA – Ih, Marcinha, tudo que faz comigo, ce quer também!

VITINHO – Ih, Marcinha, é que eu tou... com o braço doendo...

JUCA – Ih, Marcinha, é que... sozinho eu não te guento, não...

MARCINHA – Também não quero brincar mais, não! *(Vai sentar na platéia)*

PRINCESA – Toda abestalhada!

VITINHO – É. Toda abestalhada!

LEILINHA – Ó, tudo que princesa fala, Vitinho fala. “Toda abestalhada”, “toda abestalhada”. “É”, “é”.

JUCA – “I”, “i”, “o”, “o”, “u”, “u”...

LEILINHA E JUCA – Ta namorando! Ta namorando!

VITINHO – Ta nada! *(Sai correndo para a platéia, com a cara escondida.)*

PRINCESA – É mentira!

LEILINHA – Vai atrás dele!

PRINCESA – Né nada, eu vou pra lá. *(Vai para o outro lado da platéia.)*

LEILINHA – Eles ta namorando, sim, que, ó, dos tempo que eu brinco com eles. A gente brinca de um monte de coisa, mas o que eu mais gosto de brincar é, ó: maquiagem. Minha mãe tem um mote de cor: azul, vermelho, rosa, cinza, branco, amarelinho...

JUCA – Tem abroba também, Leilinha?

LEILINHA – Tem abroba também!

JUCA – Ih, eu sou doido por abroba assim, com um feijãozinho, uma carnezinha do sol, aí a gente corta tudo e vai comendo. Aí eu vou comendo tudo...

LEILINHA – É de maquiagem, Juca! É assim, ó: só quem pode usar o rosa é ó... *(Aponta pra si)* Aí, quem passa rosinha aqui, passa rosinha aqui; quem passa amarelo aqui, passa amarelo aqui; passa azul aqui, passa azul aqui; passa lilás aqui, lilás aqui; cinza aqui, cinza aqui; abroba aqui...

JUCA – Abroba aqui!

LEILINHA – Tem outra brincadeira também que eu gosto, que é de... desfile! É assim, ó: calça o sapato alto da minha mãe e vai. *(Desfila na ponta do pé)*

JUCA – Ó, Leilinha, tu ta parecendo sabe o que? Um robozinho! Ta igualzinha a um robozinho que eu tenho lá em casa que...

LEILINHA – Eu num to nada parecendo um robozinho, viu, Juca? *(Para a platéia)* Eu to parecendo um robozinho? To não, né? To, nada!... Tem outra brincadeira que é assim, ó *(Deita o corpo e levanta as pernas, então Juca fica olhando sua calcinha):*

Gata pintada, quem te pintou?

Foi um negocinho que aqui passou.

Tempo de areia, fazia poeira,

Pega essa menina pela ponta da orelha!

Agora é sua vez, Juca!

JUCA – É que cê fez foi muito rápido, Leilinha, nem deu pra prestar atenção direito.

LEILINHA – Última vez, viu, Juca? *(Repete a música, só que muito mais rápido, e Juca continua olhando.)* Agora é você, Juca!

JUCA – Ce num quer fazer de novo, não, né, Leilinha?

LEILINHA – Eta, Juca, ce falou que se eu fizesse...

JUCA – Eta, Leilinha, tá bom, não chora, não, que agora eu vou fazer, viu? Tem que prestar atenção. É... E lá vou eu! *(Para a platéia)* Fecha os óio aí, rapidinho. E como é mesmo?

LEILINHA – Gata pintada...

JUCA – Ah, é. *(Canta a música e, ao final, alisa Leilinha, dos cabelos até a ponta da saia).*

LEILINHA – Eu não brinco mais com você, não, Juca. Aquela hora você me chamou de robzinho, e agora você fez assim, ó, e... doeu. Eu só brinco agora com Pedrinho. A gente brinca de um monte de coisa. E tem uma musiquinha que ele me ensinou, que é assim: *levanta e olha platéia* - Não vou cantar! ... *Juca e Leilinha se afastam. Leilinha volta a falar.*

LEILINHA – Juca! Juca, eu fiz uma brincadeira só pra você.

JUCA – Não quero saber.

LEILINHA – Quer ver como é, Juca? É assim, ó...

JUCA – Poooooooo, Leilinha, então faz logo essa brincadeira aí, vai!

LEILINHA – Eu que inventei. É assim, ó: um, dois, três e já! *(Dá pulinhos de lado, fazendo um som com os lábios).* Pro outro lado!

JUCA – Pô, legal!

PRINCESA – Mentira! *(Vem correndo da platéia)* Eu que inventei. Dos tempo, ó! Só que eu faço mais bonito, que eu faço assim, ó, com a mão assim, quer ver? *(Faz o mesmo movimento, mas com as mãos para baixo).*

LEILINHA - Mas você não sabe fazer devagarzinho! É assim, ó. *(Faz o movimento em “câmera lenta”).*

PRINCESA – Eu sei fazer mais devagarzinho ainda. É assim, ó. *(Faz o movimento mais devagar ainda, e o interrompe)* O outro é só amanhã, que é devagar.

LEILINHA – Mas você não sabe fazer rapidão. É assim, ó: *(Faz tudo muito rápido)* um, dois, três e já! Pro outro lado!

JUCA – Pôxa!

PRINCESA – Eu sei fazer mais rapidão, quer ver? Um, dois, três e já: já fui e já voltei! Há!

LEILINHA – Só eu e Princesa que sabe!

PRINCESA – Sabe quem não sabe? Vitinho!

VITINHO – Né nada! *(Vem correndo da platéia, e faz o movimento, mas sem o acompanhamento labial).*

PRINCESA – Agora faça assim, ó. *(Faz o som com os lábios, e Vitinho imita).* Agora faça os dois! *(Vitinho tenta fazer e não consegue).*

VITINHO – Os dois, é? Os dois eu não sei, não, Princesa...

PRINCESA – Eta, Vitinho, todo mundo sabe fazer, até Marcinha, que ela é toda lerda!

MARCINHA *(Vem para o palco)* – Sei fazer melhor que você. *(Dá pulos, tocando as mãos no chão.).*

JUCA – Ô, Marcinha, tu tá parecendo sabe o que? Um sapinho cururu! Pulando que nem um sapinho...

LEILINHA – Vamo fazer todo mundo junto?

TODOS – Vamos!

LEILINHA – Um, dois, três e já! *(Fazem todos juntos)* Pro outro lado!

PRINCESA – É bom como o quê

VITINHO - É! Agora vamo brincar de outra coisa? Vamo brincar de...

LEILINHA – De esconderijo!

VITINHO – É, de esconderijo, quem quiser tem que pegar aqui! *(Todos pegam na mão de Vitinho, menos Juca.).*

JUCA – Eu adoro brincar de esconderijo de picula, e de comer chocolate, e de...

VITINHO – É Juca que pega! Você vai ter que contar até dez, certo? Você sabe contar? Eu vou me esconder!

*(Todos saem de cena, e Juca fica sozinho).*

JUCA – Vai se escondendo preu contar, viu? E é um... e é dois... e é três... e é quatro... e é cinco... e... É que essa mão eu não aprendi ainda, não. ...E é dez! E pronto, lá vou eu, viu? Lá vai, ó! Eh... Ô, pessoal! Sai aí rapidinho! É que eu não tô brincando mais não...(Começa a chorar) Mainha! Ô, mainha...

## Musica da Ciranda - Mãe minha volta

### CENA DA RODOVIÁRIA

(Entram em cena um velho, de mala na mão, e um menino. Os dois observam bastante ao redor, até que o menino acena para o alto).

VELHO – *Tá dando adeus pra quem, menino?*

MENINO – Pra menina.

VELHO – A menina nem te conhece, bestado! Procura teu tio, pra gente não ficar preso aqui na rodoviária. ...Que é que tu tá fazendo, menino?

MENINO – Contando formiga.

VELHO – Eu não pedi pra procurá teu tio, tu tá contando formiga! Olha, eu vou aqui no banheiro. E tu num arrede o pé daqui, tá entendendo? Aqui, ó, bota o pé!

MENINO (*obedece, mas logo se distrai na contagem, e vai saindo de cena*) – Um, dois, três, quatro, cinco, seis, sete, oito, nove, dez, onze, doze, treze, catorze, quinze, dezesseis, dezessete...

VELHO (*Chega do banheiro e não vê o menino, então se dirige à platéia*) – Ô, moço, cê viu um pretinho aqui? De chapéu de palha, num viu não? Cê viu, moça, um pretinho aqui? Assim, com um chapéu como o meu... Cê num viu, não, minha fia, um pretinho aqui?

MENINO (*voltando à cena*) - ...Oitenta e um, oitenta e dois, oiten...

VELHO (*furioso, encontrando o menino*) – Oitenta e dois o que, menino?

MENINO – Formiga.

VELHO – Procura teu tio! Cadê o telefone dele? (*O menino procura*) Num trouxe! Num trouxe! A gente vai ficar perdido aqui! A gente vai durmi aqui!...E que coceira é essa? Já sei o que é isso. Fica quieto!(*Tira um bicho da camisa do menino e come.*) Seboso! Num falei pra tu lavar essa roupa antes de viajar?

MENINO (*apontando para a platéia*) – Eeee, ...Ói!

VELHO – É teu tio, é?

MENINO – É não!(*Aponta novamente*).

VELHO – É teu tio?

MENINO – É!

VELHO – Achou?!

MENINO – Achei!

VELHO – É esse de camisa azul, é?

MENINO – É, de camisa azul!

VELHO – Vistoso ele, né?

MENINO – É!

VELHO – Com essa barbona assim, né?

MENINO – É!

VELHO – Será se ele tem carro?

MENINO – Tem, sim...

## Música da Sereia

### CENA DA MENINA SEREIA E A MÃE SUÇUARANA

(Iara está no rio, já não se sabe se é uma menina ou uma sereia. Ela brinca com os peixes, se lava, canta e se encanta com tudo ao redor. Até que chega sua mãe desesperada à sua procura.)

MÃE – Iara! Saia de dentro desse rio, menina! A gente não tem mais nada aqui! A gente tem que ir pra Bom Jesus da Lapa! Venha!

*(Iara consegue fugir e pular uma pedra impossível para sua mãe).*

MAE – Olha lá, filha, os peixinhos! Tão todos indo pra Bom Jesus da Lapa! O vermelhinho... O amarelinho!...

*(Iara vai se aproximando da mãe através da visão dos peixes. Quando suas mãos se encontram, ela volta de vez, num grito, e some no rio. A Suçuarana dá um grito de desespero e sai vagarosamente para pegar o ônibus para Bom Jesus da Lapa, que já começa a apitar, chamando os passageiros.)*

**Canção da Sereia sem letra**

### CENA DA LAGARTIXA COM AS CRIANÇAS

*(A Lagartixa entra em cena, e depois de se apresentar, sente a presença de Princesa, que foge e aparece ofegante, pelo outro lado da cena).*

PRINCESA *(para a platéia)* – Ó! Ó! Ó! Eu ranquei da lagatixa! Ela veio assim, ó!*(Imita a lagartixa)*. Aí eu cheguei assim, ó: hum! No nariz! Cê já correu de lagatixa? Cê já? Cê já? Cê já? Já? Não? É bom como quê! Ó! Eu vou chamar meus colega. Meus colega! Meus colega?...

*(Entram as outras crianças agitadíssimas, fugindo da lagartixa. Param num canto, e Vitinho decide ir espiar).*

VITINHO – Pssssiu! Aaaaaai!*(Volta correndo)*.

LEILINHA *(decide ir)* – Pssssiu!

JUCA *(empurrando Leilinha)* – Vai logo! *(Leilinha volta correndo)*.

PRINCESA – Pssssiu! *(Vai e todos vão atrás.)* AAAAAA!!! *(Todos voltam gritando, e ela fica, rindo)*. É mentira, eu enganei!

VITINHO – Abestaiada!

*(Todos vão para perto de Princesa, fazendo brincadeiras, até que Juca se destaca do grupo e faz o som da lagartixa. Todos saem correndo, e Juca fica sozinho).*

JUCA – Eh, eh, cê viu? Eu fiz assim, eles saíram tudo correndo, quando eu fiz: SSSHHH!!! Uaaaaaiiii!!! ...Eu... eh... SSSHHH!!! Uaaaaaiiii!!! Ô, ô, ô, ô meus colega, olhe, uai, a lagartixa, a... *(Vai atrás dos colegas).*

## **CENA DA FEITICEIRA**

*(Entra A Feiticeira, ocupa todo o palco, rodopiando, como se estivesse fazendo magia, e ao mesmo tempo, anunciando a presença de seres fantásticos no local).*

## **CENA DO VENTO E SEU GERVÁSIO**

*(O Vento entra dando continuidade à presença da Feiticeira, que some quando ele chega. Logo aparece seu Gervásio, que estranha aquele ser fantástico).*

GERVÁSIO *(para a platéia)* – Moço, que passarinho é esse, hein?

*(Seu Gervásio tenta se comunicar com O Vento, oferece alpiste para tentar capturá-lo, mas se enfeitiça e vai atrás dele, dançando a sua dança).*

## **CENA DE D. JUJU E O DIABO**

*(D. Juju vem chegando e se encontra com seu Gervásio, que vai saindo da cena anterior. Ela se assusta ao dar de cara com a platéia, mas logo se anima com a presença daquelas pessoas).*

JUJU –...Seu Gervásio... Menino! Tem é gente aqui... Agora já foi... Boa noite! Cês vai tudo pro forró? Vai? Vai! Eu num perco um forrozinho. Eu vou toda noite, aí eu sempre dançava com um rapazinho, assim, bonitinho... Mas ele quebrou o pé. Mas ele disse que mandava um amiguinho pra dançar comigo. Já chegou o amiguinho? Amiguinho...

*(Chega O Diabo pelo fundo do palco, se apresenta, e, ao encontrar D. Juju dá uma gargalhada, e joga um feitiço nela).*

JUJU – Menino! Boa noite! O senhor que veio dançar forró comigo, foi? Como é o nome do senhor?

*(O Diabo responde às perguntas com uma dança parecendo Rock'n'roll e fala seu nome numa língua desconhecida).*

JUJU – Eh gringo! Vixe Maria! Olhe, seu Gringo, eu vou ensinar o senhor a dançar um forrozinho. É facinho, ó. É assim: bota a mãozinha aqui, a outra mãozinha aqui, e vumbora!(Os dois começam a dançar, e O Diabo pega D. Juju por todo o corpo). Vixe Maria! Oxente seu Gringo! Esse é o home que eu pedi a Deus!(O Diabo tem uma crise e cai no chão). Cansou, foi?(O Diabo levanta). Cansou não? Então, ó, seu Gringo...(Puxa o Diabo com o xale)...umbora lá em casa comigo, pra tomar um licorzinho. Eu que fiz. Umbora, que a gente também é filho de Deus, né?(O Diabo sai correndo). Seu Gringo! Ô, que home indiciso! Seu Gringo...

### **Musica tema de Seu Valadão**

#### **CENA DE D. JUJU E SEU VALADÃO**

**(Seu Valadão entra dançando e se depara com a platéia).**

VALADÃO – Boa noite! Eu falei boa noite. Ah! Toda timidazinha, ela. “Boa noite”. Eu curo timidez, viu? Pra ela ficar desencabuladinha, desencabulo em dois tempos. Boa noite, minha bandinha. Eu sou um rapaz que só ando com uma bandinha, sabe? Porque eu gosto de andar assim, ó. (Desfila ao som da banda). Tá bonito? Ó! Um jazzinho, um blues, ó, que delícia!(Dança). Opa! Ô meu Deus... Agora me situe, minha bonequinha, que lugar é esse aqui? Eu tô perdidinho, é sério, tô perdidinho, que lugar é esse aqui? Tu num sabe também não, é? Tamo nós dois perdido, é? Oba! Vou mudar de câmara. Tu faz aquelas câmara de filmagem, é? Olhe, tô começando a gostar, ô lugarzinho pra ter mulé bunita da peste! Ta bunitinha tu aí, viu? Nessa posiçãozinha. Cada mulé bunita retada! Imagine: tu pega uma câmara dessa e vai fazer um clipe nosso. Um clipe meu e seu. Aí tu vem de lá, assim, correndo, em câmara lenta, sabe?...Eu acho tão lindo aqueles cabelos voando, num fica bonito? Aí tu me olha, eu finjo que não te vejo, fico assim, de ladinho, aí te olho, te peguei! Na hora que eu te pego, aí eu vou aqui, ó, vou te pegando, e vou descendo, e vou descendo, dou uma rodadinha, dou duas, dou três e parei. Sabe como é o nome disso? É flexibilidade. Eu tenho por demais, sabe? Porque eu acho que é uma coisa que vem de genética, sabe? Que tem assim, nos DNA, num é uns negócio desse? Que a gente nasce com isso e vai crescendo, e quando a gente cresce...

JUJU(Vinda da coxia) – Menino, o Gringo fez assim, ó: puf! E sumiu.

VALADÃO – Paxonei! (Para um rapaz da platéia) Olhe, de chapeuzinho, tu pode ser forte como for, mas veio pra cá acompanhado de macho. Então preste atenção em mim, pra tu aprender como é que se faz, viu? Fique observando. Primeiro tu olha. Olhou, se agradou, vou andar até lá, olhe só, olhe como é que é. Viu a pose? Posso saber o nome da... menininha?

JUJU – Meu nome é Juju.

VALADÃO – Ô, meu Deus, olhe pra isso! Olhe, o nominho dela é “Juju”! Um negócio de ficar zangado! Olhe, fale de novo seu nominho, fale, pelo amor de Deus!

JUJU – É Juju.

VALADÃO – Oooooolhe! Oooooolhe!

JUJU – E como é o nome do senhor?

VALADÃO – Olhe, belezinha, diante de tanta formosura, tu pode me chama de que tu quiser, fala, que sou eu, pode ser qualquer coisa, sou eu, sou eu...(Os dois mudam de lugar, costas com costas). Olhe, olhe, vá devagar, olhe... ixé! Passou!



JUJU – Como é o nome do senhor de verdade?

VALADÃO – É o meu nominho de verdade, é?

JUJU – É.

VALADÃO – É Valadão.

JUJU – Menino, eu gosto de tudo que é “ão”!

VALADÃO – Oxente, mas eu tenho é muita coisa com “ão”! E, olhe, gostei de ti. Gostei mesmo. E quando eu gosto de uma mulé, meu amigo, é batata, dou presente de cabo a rabo, porque dinheiro, pra mim, não é problema. Eu vou te dar um presente agora.

JUJU – E o presente é o que?

VALADÃO – “Soy yo”. Gostou?

JUJU – “Soy Jô” é tu, é?

VALADÃO – Oxente, sou eu todinho pra ti. Gostou, ou num gostou?

JUJU – Depende.

VALADÃO – Depende? Mas qual é a dependência, me diga?

JUJU – O senhor sabe dançar forró?

VALADÃO – Mas olhe! A dependência era essa, era?

JUJU – Era.

VALADÃO – Minha bandinha, mande brasa aí, vá! (*Começa a dançar*). E olhe, e olhe, e olhe, olhe, olhe, olhe, ó, ó, ó! Estilo “Maicon Jecson”, ó! Olhe, olhe ó, ó! (*Estira-se no chão*).

JUJU – Menino, é de elástico!

VALADÃO – É flexibilidade, meus amozinho. Isso é de genética, sabia? E tu? Tu sabe ficar na pontinha do pé, sabe?

JUJU (*ficando na ponta dos pés*) – Assim?

VALADÃO – Olhe, olhe, meu Deus, olhe pra isso!

JUJU – Não sei, não.

VALADÃO – Ela não sabe!

JUJU – Sabe o que eu num sei tumém?

VALADÃO – O que é? (*D. Juju se estira no chão, como ele fez há pouco*). É de elástico, é?

JUJU – É flexibilidade, meus amor! (*Joga o xale em cima dos pés*). Cadê os pezinho de D. Juju?

VALADÃO (*para o rapaz da platéia*) – Aprendeu fortinho, aprendeu? Chegou num momento tal que ela começou a brincar. E nesse momento tu entra na brincadeira, pelo amor de Deus! E aí tu vai: Cadê, meu Deus, cadê os pezinho de D. Juju?

JUJU – Tá aqui!

VALADÃO – Ô meu Deus, tava ficando preocupado com esses pezinho, fica sumindo toda hora...

JUJU – Sumiu de novo!

VALADÃO – Ô meu Deus! Ô os pezinho, venha cá, meus pezinho, piu, piu, piu, venha cá, os pezinho...

JUJU – Apareceu!

VALADÃO – Olhe, esses pezinho tão me dando um trabalho retado. Olha o que é que eu vou fazer com eles, ó. (*Bota o chapéu nos pezinhos*). Ençaçapei, cabô os pezinho, pronto! Cabô essa brincadeira de pezinho.

JUJU (*Coloca o xale na cabeça de Valadão*) – Ençaçapei!

VALADÃO – Tu ta me fazendo de besta, é?

JUJU – Eu tô!

VALADÃO – Ô, meu Deus! Eu sou doidinho por mulé que me faz de besta!

JUJU (*para o rapaz*) – Aprendeu, de chapeuzinho? (*Para Valadão*) Tu tá bunitinho!

VALADÃO – Tô parecendo com que?

JUJU – Ta parecendo um rastafari.

VALADÃO – É rastafari, é?

JUJU – É.

VALADÃO – Ih, então nós vamo dançar forró-reggae.

JUJU – Sabe onde tem forró-reggae?

VALADÃO – Mas é aonde?

JUJU – Siga os pezinho...

VALADÃO – Ô mulé mal intencionada da peste!

JUJU – Lá vai os pezinho!

VALADÃO – Lá vai os pezinho! E lá vai eu atrás dos pezinho, ó!

JUJU – Olhe, vai dar marcha-ré.

VALADÃO – Marcha-ré?

JUJU – É. Que a gente vai pra lá, os pezinho.

VALADÃO – Ô, meu Deus, e lá vai eu atrás dos pezinho, ó!

JUJU – Cadê os pezinho?

VALADÃO – Ta lá pra frente.

JUJU – Olha eles aqui!

VALADÃO – Ô, meu Deus...

JOANA (já observava a cena, e chega disfarçadamente) – *Pode ir parando com essa pouca-senvergonhice!*

VALADÃO – Uaaaaaaiiii!

JOANA – Fica se esfregando igual guardanapo!

VALADÃO – Mas que bicho é esse?

EDITE (*vindo da coxia*) – Né bicho, não, que tem nome, viu?

VALADÃO – Ixe! É ataque!

JUJU – D. Edite, D. Joana, Seu Valadão; Seu Valadão, D. Joana, D. Edite.

EDITE – Eu não vim aqui pra me apresentar pra ninguém, não. Vamo embora, por favor? Que é que o pessoal vai pensar da gente? Vamo embora, o motorista ta lá, quer ir embora, levanta daí! ...Quer dizer, eu vou chamar os outros, pra se despedir.(*Sai*).

JOANA – Pode ir levantando, vai!

VALADÃO – Olhe, ó, ó, olhe, olhe! Tu grite comigo, mas num grite com meu bebezinho, não, viu?

JUJU – É, tu grite com ele, mas num grite com o bebezinho dele, não.

VALADÃO – Ô, meu Deus!

JOANA – Vai! Vai logo, vai!

VALADÃO – Xô, xô, xô, animal peçonhento, xô, xô... chega pra lá, chega pra lá... Pode ser venenoso, né? Ô, meu Deus! Ela agora vai levantar na flexibilidade. Atenção como é a flexibilidade.(*Pisa nos pés de D. Juju e segura suas mãos*).

JOANA – É nojento!

VALADÃO (*para o rapaz*) – Pisa devagarzinho, viu, fortinho? Não vai com brutalidade, não, que mulé num gosta disso. Olhe, aqui, bem devagarzinho, e um, dois, três, e, ó! De pé, rapidinho!

JOANA – Agora chega!(*Empurra Valadão*). Vai tu pra lá, e tu fica aí, viu?

JUJU – Eu num vou ficar aqui, não. Eu vou pra lá, ver ele. Com licença, viu?

VALADÃO – Eu vou é ver minha bichinha, que eu tô com uma saudade retada dela. (Os dois trocam de lugar). Cadê ela? Uai!

JUJU – Quede tu? Quede ele?

## CENA DO AGRADECIMENTO

**(D. Edite volta com Seu Genalvo, Seu Gervásio, e o Menino das formigas. Eles ficam entre D. Juju e Seu Valadão, e D. Joana vai organizando a posição do agradecimento).**

JOANA – Sai, todo mundo, sai! Vem pra cá, vai pra lá, que eu vou agradecer! Eu queria agradecer... eu num vou agradecer porcaria nenhuma, não! Vai Juju!

JUJU – Eu quero agradecer... a Nicolas. Que dançou muito forró comigo, já.

VALADÃO (para Nicolas) – Já comecei a num gostar de ti. Viu? Ta pensando que só porque é louro pode chegar aqui dançando com a mulé dos outros? Eu sou violento! Me solte, me solte, que quando eu fico nervoso, eu fico mesmo, viu? Olhe, olhe você, olhe você, olhe você... lá fora!

JUJU – Agora é seu Gervásio que vai agradicê.

GERVÁSIO – É... eu gostaria de agradecer, primeiramente, é claro, a todos os passarinhos do Norte, Sul, Leste, Oeste, do Brasil, é claro. E secundamente, gostaria de agradecer também a todos os seus antepassados, né? Os pais, os avós dos passarinho. Todo mundo na participação... da ecologia, não é? É isso. Por enquanto, só.(Referindo-se à platéia) E agradeço a esses passarinho, aí, esse bando. Tá lindo, viu?

VALADÃO – Bando bem bonitinho, mesmo, viu?

MENINO – E eu... agora é eu! Eu vou agradecer...

JOANA (para Nicolas) – Eu quero agradecer àquele home ali.

VALADÃO – Já simpatizou contigo, viu? Partidão, hein?

MENINO – Eu vou agradecer às... furmiga!

GENALVO – Eu quero agradecer...

JOANA – Eu quero agradecer àquele home, de novo.

MENINO – Ôxe!

VALADÃO – É insaciável, ela, viu?

GENALVO – Eu queria agradecer à Fundação Cultural e à UNEB.

MENINO – Tá agradecido!

JOANA (para Valadão) – Agora é tu, narigudo!

VALADÃO – Fique quietinha aí, viu? Bem, eu vou fazer um agradecimento muito especial, viu? Acompanhando aqui o que meu amigo Genalvo falou, agradecer esse bandozinho...

GERVÁSIO – É Gervásio, porra!

GENALVO – Genalvo sou eu, maluco! Esse home tá doido. Ele tá maluco.

VALADÃO – Fique quietinho, fique quietinho, que aqui...

GERVÁSIO – Já que o senhor já atropelou tudo, eu quero agradecer à FTC, por ter cedido o espaço aqui pra nós, já que eu sei que tu é um inútil, que num vai falar nada, mesmo.

MENINO – Pronto, cabô!

VALADÃO – Eu vou agradecer a esse bando de mulezinha bonita da peste, que tava aqui, viu? Olhe, depois, tu, quando tiver lá fora, eu vou te ensinar uma coisinha que eu, ó, aprendi, que, ó, cê vai baixando, e...(D. Juju levanta Valadão pelas calças). Eta mulé braba da peste!

JUJU – Pois eu vou agradecer de novo. Eu quero agradecer a todos os home que já dançou forró comigo.

GERVÁSIO – Obrigado pela parte que me toca.

JUJU – E os que num dançou, tumém.

EDITE – Isso, D. Juju!

(A bandinha começa a tocar a música de despedida, e todos dançam, e correm pelo palco, fazendo festa, ocupando o espaço). **Forró - Vimos de outros lugares**

JOANA – Pode ir parando com essa porcaria de música, aí!(A música para, só fica um som sobrando). Num faz toc, toc, não! (D. Juju e Seu Valadão continuam dançando). Já chega, ocês! Num já mandei parar? Bora, todo mundo aí, fileiradinho! Se num cabê, faz a curvinha, ói!

VALADÃO – Tu é muito simpática, sabia?

JOANA – Eu sei! (Chama a banda) Vai chegando. Tu também, lordeza!

VALADÃO – É curvinha, é?

JOANA – Agora cabe todo mundo?

MENINO – Cabeu!

VALADÃO – Eu sou meio espaçoso, chega pra lá.

(Fazem a meia-lua, de modo que todos sejam vistos, retiram as máscaras, e a música recomeça. Então, saem dançando e se despedindo da platéia).