UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS / UNICAMP

INSTITUTO DE ARTES

MESTRADO EM ARTES

ATORES SÃO HERÓIS:
UM PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DA MÁSCARA A PARTIR DE OBJETOS COTIDIANOS - COMPANHIA TEATRAL NOSCONOSCO

POR

ROBERTO RODRIGUEZ DÓRIA

Campinas, 2005.

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP
Bibliotecária: Liliane Forner - CRB - 8º / 6244

D733a

Dória, Roberto Rodriguez.
Atores são heróis: um processo de construção da máscara a partir de objetos cotidianos: Companhia Teatral Nosconosco / Roberto Rodriguez Dória. - Campinas, SP : [s.n.] 2005.

Orientador: Rubens José Souza Brito
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.

1. Atores 2. Treinamento. 3. Representação teatral 4. Máscara. 5. Processo criativo 6. Teatro-direção I.Brito, Rubens José Souza II. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. III Título.

Título em inglês: "Actors are heros: creative process though the mask developed with actors from Companhia Teatral Nosconosco"
Palavras-chaves em inglês (Keywords): Actors - trainning - mask - creative process - theater-direction
Titulação: Mestrado
Banca examinadora:
Prof. Dr. Rubens José Souza Brito
Prof. Dr. Eusébio Lobo da Silva
Profa. Dra. Berenice Albuquerque Raulino de Oliveira
Data da defesa: 24 de fevereiro de 2005.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS / UNICAMP
INSTITUTO DE ARTES
MESTRADO EM ARTES

ATORES SÃO HERÓIS:
UM PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DA MÁSCARA A PARTIR DE OBJETOS COTIDIANOS - COMPANHIA TEATRAL NOSCONOSCO

POR

ROBERTO RODRIGUEZ DÓRIA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes sob a orientação do Prof. Dr. Rubens José Souza Brito.

Campinas, 2005.

AGRADECIMENTOS

São inúmeras as pessoas que tenho que agradecer. Sem elas, com certeza esta dissertação e o trabalho que desenvolvemos não teria sido possível. Tenho muito que agradecer.

Meus agradecimentos especiais são para todos os atores e atrizes que participaram e participam da Companhia Teatral Nosconosco. Foram eles que, de uma forma muito especial, me ensinaram sobre o teatro e sobre a vida. Não de uma forma acadêmica e sistematizada, mas no dia-a-dia das dificuldades e prazeres que envolvem esta arte tão efêmera. Com eles pude descobrir um pouco da magia do teatro e de suas agruras também.

Aos docentes e funcionários do Instituto de Artes da Unicamp que sempre estiveram disponíveis a orientar e ajudar sobre procedimentos, cronogramas.

A Universidade do Estado do Rio de Janeiro - Uerj que, através do seu Programa de Capacitação Docente /PROCAD, me concedeu afastamento das atividades docentes regulares.

Aos meus alunos.

Ao professor Rubens José Souza Brito, o “Rubinho”, meu orientador.

Ao Léo, ao Xande, a Vivi, a Lú e a Fuca que me ajudaram a suportar as distâncias, os deslocamentos e as saudades.

E, de forma muito especial, à Celia Bispo, amiga e companheira de vida e de teatro que tem me ajudado a superar as incertezas e que tem sonhado junto.

RESUMO

O texto que constitui este trabalho é uma reflexão teórica sobre processo criativo através da máscara desenvolvida com os atores da Companhia Teatral Nosconosco do Rio de Janeiro. Este trabalho parte de uma experiência prática na construção de um espetáculo teatral e seu desenvolvimento criativo com objetos de uso cotidiano que levam o ator ao estado da máscara e sua reflexão teórica.

ABSTRACT

The text of the present work is a theoretical reflection about the creative process through the mask, developed with actors from the Companhia Teatral Nosconosco, from Rio de Janeiro. This work starts from a practical experience in a play making of using daily ordinary objects that take the actor into the mask state and its theoretical reflection.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS v

RESUMO/ ABSTRACT vii

SUMÁRIO ix

INTRODUÇÃO xv

CAPÍTULO I: A Companhia Teatral Nosconosco: onde tudo começou. 21

1.1 PARA QUEM FAZER TEATRO? 23

1.2 CONTINUANDO – NOSSA CARROÇA NA ESTRADA 33

1.3 MAIS UM PASSO – E A ESTRADA CONTINUA 34

1.4 ALGUNS QUESTIONAMENTOS – PEQUENAS ENCRUZILHADAS 36

1.5 A MÁSCARA NEUTRA NA NOSCONOSCO 38

1.6 UMA PRÁTICA 39

1.7 DESDOBRAMENTOS 39

1.8 EIS COMO ENTRA O BOI NESTA HISTÓRIA 42

1.9 ALGUNS DESVIOS 43

1.10 A MÁSCARA DO CLOWN NA NOSCONOSCO:

Sem falas, um roteiro e exclusivamente na rua. 44

1.11 OUTRO DESVIO QUE DEU CERTO 45

1.12 DE VOLTA A CAIXA CÊNICA ITALIANA LUZ E ESPAÇO 48

1.13 OUTRO DESVIO, MESMO 50

1.14 AOS DEZ ANOS 52

1.15 ABRINDO A CORTINA 54

CAPÍTULO II 57

2.1 RETOMANDO RUMOS 60

2.2 REAFIRMANDO CAMINHOS:

Para os que ficaram e para os que chegaram. 62

2.3 O TRABALHO CORPORAL 64

2.4 TRABALHO CORPORAL E INTERPRETAÇÂO 65

2.5 CONCENTRAÇÃO E PULSAÇÃO 67

2.6 RESPIRAÇÃO 68

2.7 RITMO – INTERNO E EXTERNO - UMA DANÇA 70

2.7.1 A Corda 72

2.7.2 Acrobacia 70

2.7.3 Equilíbrio e desequilíbrio - Deslocamento, precisão 71

2.7.4 Busca econômica de ações físicas e edição 71

CAPÍTULO III – DESCRIÇÃO 73

3.1 INÍCIO: Falemos desse outro modo. 73

3.2 A PROPOSTA DE TRABALHO 75

3.2.1 Pré- expressividade parte 1:Ator e sua Dança 75

3.2.2 Pré- expressividade - parte 2: Ator e Objeto Como Coisas Distintas 76

3.2.3 Pré- expressividade - parte 3: Ator e Objeto em Uníssonos 77

3.2.4 Início da expressividade - parte 4: Ator é o Objeto: Máscara Inicial 78

3.2.4.1 VOZ E SONS 78

3.3 OBJETO-MÁSCARA 79

3.4 DESCRIÇÃO DAS ETAPAS 80

3.5 DO TEXTO AO ESPETÁCULO 82

3.6 A CONFERÊNCIA DOS PÁSSAROS 83

3.7 DA CONSTRUÇÃO DA MÁSCARA-OBJETO A ENCENAÇÃO 85

3.8 FINALIZANDO - A Máscara: Um Estado 89

CONCLUSÃO: Atores são heróis. 94

NOTAS..... 98

BIBLIOGRAFIA 105

ANEXOS 108

I. Sinopse do texto Aconferência dos Passáros 108

II. Sobre os personagens 109

III. Relatórios dos atores 111

IV. Premiações e indicações recebidas pela Companhia Teatral Nosconosco 118

V. Fotografias do processo de trabalho 122

VI. Fotografias ds forma final 140

INTRODUÇÃO

Desde o tempo em que pintava as paredes das cavernas o homem já demonstrava seu talento para transposições. Algumas teorias para estas transposições atribuem a essas manifestações, especificamente a pintura e gravura rupestre, funções mágico-religiosas ligadas as necessidades da vida cotidiana. Em muitas dessas pinturas percebemos cenas representando caçadores mascarados com cabeças de animais.

Não só o homem pré-histórico fez uso da máscara mas a noção de civilização surgiu também relacionada ao uso da máscara. No Egito antigo, por exemplo, máscaras eram colocadas nos rostos dos mortos para *ajudá-los* na arriscada passagem para a vida eterna. Os gregos e romanos exibiam máscaras em rituais religiosos que celebravam a vida e a morte e, é claro, também no teatro. Tudo leva a crer que a origem do teatro no ritual de culto a Dioniso também fazia uso da máscara. Aliás, quase a totalidade das culturas, em tempos diversos, fez ou faz uso da máscara. É bem verdade que nem todas com função artística ou teatral mas com certeza de modo representacional.

O teatro ocidental fará uso da máscara mas não mais com função mágica ou religiosa.

Mas nem sempre foi assim. O início do século XVIII vivencia o fenômeno do desaparecimento da máscara no teatro. Nessa época a c*ommedia dell'arte* entra em declínio como expressão artística e a máscara é abandonada. Surge no ocidente um tipo de teatro que cultua o ator transformando-o em vedete. A preparação do ator passa a ser feita em conservatórios de modo individualizado e restrito ao treino da voz e da dicção. Não treinando o corpo e não preparando o ator para o trabalho coletivo que o teatro representa. Também negligenciava-se o corpo e o gesto. O ator muitas das vezes não sabia o que fazer com braços e pernas e com seus gestos cotidianos.

O final do século XIX elabora uma crítica ao teatro que o antecedeu. Propõe um caminho para o teatro mais vinculado ao gesto do que a palavra. Busca ampliar as possibilidades expressivas do corpo do ator, utilizando-o por inteiro. Curiosamente, nesse momento, a valorização do corpo não se restringe a área teatral. Surge a educação física, a camiseta regata, a olimpíada, a dança de Isadora Duncan, etc. O que ocorria no meio teatral fazia parte do pensamento do final do século XIX. Os encenadores redescobrem a máscara e passam a propor sua presença no espetáculo teatral. Ocorre uma espécie de descentralização do corpo humano, o rosto perde sua hegemonia e passa a ser simples parte de um todo

Desse modo o teatro moderno redescobre o interesse pela máscara. Seja por sua natureza estética ou pela possibilidade de impor desafios para a formação e treinamento do ator.

No século XX, Meyerhold, Dullin, Copeau, Jouvet, Brecht, disseram ser a más-cara indispensável para o seu trabalho. Após a Segunda Guerra Strheler, Grotowski, Mnouchkine, Peter Brook, foram alguns dos que juntaram às suas idéias a importância da máscara no teatro.

A seu modo, cada um desses teatrólogos e encenadores, insiste em idéias convergentes ao teatro a ser produzido: total negação a interpretação naturalista e o desejo de ver um ator destituído das afetações e frivolidades, longe de uma interpretação psicológica. Um teatro do ator.

Por razões quase que naturais esse *renascimento* da máscara trouxe junto uma nova relação com o corpo do ator e sua arte, ou seria o inverso? Esse *novo papel do corpo* é uma característica que pode ser notada na forma como muitas companhias e encenadores no século XX passam a ver o corpo. Chegam até mesmo a criar nomeclaturas para esta *nova* visão que adotam sobre o corpo. Os currículos das escolas de formação de atores também passam a ter em alta importância esse *novo* corpo, absorvendo tais conceitos. São reveladoras, por exemplo, as anotações

de Gordon Craig sobre como deveria ser sua escola na Arena Goldoni, em Florença. E isso foi em 1913!

Nosso trabalho apresenta questões semelhantes a essas que, ainda, permanecem atuais. Nossas preocupações em teatro estão voltadas para o ator e para cena. Entendemos que pensar e experimentar a coexistência entre o suporte da arte do ator e a manifestação dessa arte em um mesmo continente é de fundamental importância para o desenvolvimento de processos criativos em teatro. Tem sido essa nossa maior preocupação.

Dessa maneira, o trabalho apresentado neste texto é parte de nossa história de vida e da companhia que coordenamos e dirigimos, desde 1989, na cidade do Rio de Janeiro: a Companhia Teatral Nosconosco.

Os dois capítulos iniciais descrevem sucintamente a história da Companhia Teatral Nosconosco e que representa o elemento prático do processo que resulta nesta dissertação. Esses dois capítulos descrevem como a máscara entrou em nossas vidas e em nosso teatro – ainda que de modo altamente empírico, no começo. Não é uma história da máscara no teatro ou no ritual e também não é a história da Cia. Teatral Nosconosco que se pretende contar. É sobretudo a aplicação da máscara em processos criativos que se concretizaram em espetáculos da Companhia Teatral Nosconosco. Nesses capítulos o enfoque é descritivo.

Apresentamos elementos que permitirão a compreensão do processo criativo, que é o tema principal deste texto. Como o processo, em muitos momentos, se confunde com o de nossas próprias vidas, preferimos em muitos casos fazer uso da primeira pessoa.

Já o terceiro capítulo apresenta o desenvolvimento prático de nossa pesquisa atual. É uma parte prática que está calcada em nossas experiências com a máscara propriamente dita – i.e. com o objeto que foi concebido para ser máscara – e que,

nos permite lançar a proposta da máscara como um estado do ator construído a partir de seu relacionamento com objetos de uso cotidiano.

Fundamentalmente nossa proposta de trabalho busca estabelecer um conjunto de instrumentos para que atores possam construir suas máscaras a partir de qualquer coisa e possam aprendê-las de outros atores em um processo de troca contínua. Apresentamos uma matriz de trabalho para o processo criativo, que é útil para a Cia. Teatral Nosconosco, e que, acreditamos, possa apresentar questões significativas para uma pedagogia do ator e para a construção do espetáculo, podendo ser elaboradas e re-elaboradas em suas verdades na medida da necessidade de sua aplicação.

Nosso trabalho é voltado para o ator. Atores que possam ser providos de uma técnica que lhes dê segurança para, estando em cena, contar histórias, representar histórias, que possam se desnudar em cena e se transformar em qualquer coisa.

> *"Posso ensinar-lhe o padrão gestual que indica olhar para a lua. Posso ensinar-lhe como fazer o movimento da ponta do dedo que mostra a lua no céu. Mas da ponta do seu dedo até a lua, a responsabilidade é inteiramente sua."* [1]

CAPÍTULO I

A Companhia Teatral Nosconosco: onde tudo começou.

A Companhia Teatral Nosconosco foi fundada em 1989 a partir de um projeto de Extensão da Universidade do Estado do Rio de Janeiro / Uerj. A fundação da Cia. Teatral Nosconosco se confunde com nossa própria história de vida na medida que foi ela que nos apresentou ao teatro, mesmo que amadorísticamente no início, e que permitiu o desenvolvimento de processos criativos diversificados ao longo dos anos, profissionalizando seus componentes, dando visibilidade a uma prática teatral específica e contribuindo em nossa formação como artista e professor da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

O ano era 1989, éramos recém ingressos aos bancos universitários para o curso de Comunicação Social. Era uma época interessante, pois o país começava a experimentar um clima de abertura política há muito sonhado. Parecia haver uma crença na possibilidade de instauração de um regime democrático em nosso país e as pessoas pareciam se sentir mais confiantes em poder expressar publicamente seus pensamentos, suas idéias e sentimentos. Muito se pretendia contar. Biografias de personagens que fizeram a história recente de nosso país, histórias que tiveram que ficar restritas a círculos reduzidos, formas de fazer arte e uma nova maneira de produzir e fazer teatro. Casei-me. Ela atriz e professora de artes cênicas do então Colégio de Aplicação Fernando Rodrigues da Silveira, CAp /Uerj. Seu nome Maricélia Bispo, em arte, Célia Bispo. Sua experiência como professora de artes cênicas e a cobrança de seus alunos a impeliam a criar, fora da grade curricular do CAp/Uerj, um curso de teatro que pudesse ampliar o grau de profundidade dos conteúdos que podem ser desenvolvidos em classes regulares de uma escola de ensino básico. Dessa forma, começava a se desenhar o início da formação de uma companhia que se faz presente ainda hoje nos palcos cariocas.

Apesar de empreendedora, Célia tinha diversos receios quanto à possibilidade de conseguir abrir um curso com essas características. De teatro eu nada sabia, apenas de minha experiência como espectador. Possuía alguns conhecimentos de eletricidade e eletrônica, adquiridos nos últimos anos de minha formação secundarista e o principal: o arroubo juvenil que faz com que as coisas pareçam fáceis. Ainda temos na lembrança a inconseqüente resposta que demos a ela: *ora, se você tem vontade de abrir um curso de teatro, vamos abri-lo. De teatro não sei nada, menos ainda de ensinar, mas conte comigo*. Foi assim que tudo começou.

Esse curso iniciou com cerca de 30 alunos dos quais cerca de 70% eram oriundos do CAp/Uerj. A proposta inicial não previa necessariamente a montagem de um espetáculo, mas o aprofundamento dos exercícios para a prática teatral além do estudo do teatro. É claro que existia a possibilidade dos trabalhos desenvolvidos no curso levarem a uma montagem, mas não era esse o objetivo principal. Acompanhava o planejamento das aulas e a realização do curso, percebia o desenvolvimento dos alunos e seu crescimento em relação as suas possibilidades expressivas, via o desejo do grupo crescer em direção à possibilidade de uma montagem, mas o fenômeno do teatro precisa do público. As experiências realizadas no ambiente do curso em que parte dos alunos era espectador e a outra parte atuava não era mais suficiente; atendiam a uma finalidade pedagógica do ensino do teatro: do aluno que observa outro aluno em situação de representação e que aprende através da observação e que, sendo observador, representa a possibilidade de um outro olhar que não somente o do professor-orientador. Esse tipo de *público* não atendia mais às necessidades do grupo: era necessário um risco maior. Nosso público do ambiente controlado da sala de aula era um público iniciado em determinados códigos que já havíamos construído: precisávamos assumir um novo embate, agora, com o desconhecido.

Mas o que fazer? Como ir em busca desse público? Mas o que montar, que texto? Em qual teatro? Para que público? De que maneira produzir um espetáculo? Na época essas eram as principais questões.

Dois anos antes, Célia havia tentado no processo curricular regular do CAp / Uerj encenar, com seus alunos, **Sonho de Uma Noite de Verão** de Shakespeare. Entretanto o CAp / Uerj, que é uma unidade acadêmica da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, não está livre dos movimentos de seus trabalhadores que, ao buscarem seus direitos, muitas vezes acabam por optar pela greve. E o que era sonho, vira pesadelo:100 dias de greve fazem a montagem escolar de **Sonho de Uma Noite de Verão** naufragar. Mas ficou o desejo de em algum momento retomar esse *sonho.* Pronto, o momento era aquele! Já existia material bibliográfico selecionado, havia um grupo grande de jovens – na época eram 21 - que queria viver o teatro, havia tanto por conhecer, porque não começar pelo bardo? Estava feita a escolha sobre o que montar. Dito desta maneira parece que foi fácil, mas não foi nem um pouco fácil essa escolha. Como levar à cena um dos maiores dramaturgos ocidentais com um grupo de iniciantes? Nosso caminho era o desenvolvimento de um processo calcado na experimentação. Nossos objetivos estavam voltados para a aplicação daquilo que descobríamos nos livros e nos exercícios que realizávamos. Não tínhamos a pretensão de sermos especialistas em Shakespeare ou em qualquer outra coisa. Queríamos experimentar a magia do teatro. Queríamos viver o teatro. Ora, mas se vamos dizer alguma coisa através do teatro, para quem vamos dizer essa coisa?

1.1 PARA QUEM FAZER TEATRO?

Na época, Célia Bispo aplicava intuitivamente nas suas aulas regulares no CAp/Uerj os ensinamentos da metodologia triangular de Ana Mae Barbosa[2]. Com seus alunos do CAp/Uerj, Célia exercitava as dimensões teóricas, práticas e estéticas ao fazer teatral. Em relação aos dois primeiros pontos - teoria e prática - o controle para as situações de aprendizagem era bastante satisfatório. A teoria e/ou história do teatro apresentada como um tipo de conhecimento sobre teatro para os alunos

regulares do Cap/Uerj apresentava relação com a prática de exercícios e de eventuais montagens realizadas com os grupos de alunos. Entretanto, a fruição estética que é proporcionada através do contato com a obra de arte, no caso do teatro com o espetáculo teatral, ficava bastante comprometida, pois a qualidade da oferta de espetáculos no Rio de Janeiro, no final da década de 80 era bastante questionável. Não é demais lembrar que estamos falando de crianças e jovens e que o teatro feito para esse público àquela época era, de modo geral, bastante ruim.

Tínhamos um grupo de jovens adolescentes animados pelo desejo de fazer teatro e o mais natural, aparentemente, seria que estes jovens pudessem se expressar através do teatro para um público compatível com a sua faixa etária. Estava definido o público: faríamos nosso espetáculo – Sonho de Uma Noite de Verão – para crianças e adolescentes!

Mais uma questão começava a ser respondida. Mas será que é possível levar Shakespeare para crianças e adolescentes? A história do teatro no ocidente só muito recentemente fez distinção entre as formas de teatro e a faixa etária de seu público. Aliás, o que se observa como registro das formas espetaculares, especialmente as chamadas populares, é que eram apresentadas para qualquer público sem distinção de idade. Segundo Stanislavski, que era nossa leitura obrigatória na época, "*o teatro infantil deve ser como o adulto, só que muito melhor*". Imbuídos desse espírito ousamos arriscar.

A descrição acima dá uma idéia do quadro que experimentávamos à época e da absoluta crença que tínhamos em nossas capacidades, digamos crenças ou quem sabe sonhos.

Tínhamos um texto, sabíamos para que público queríamos falar mas e o resto? E os figurinos? O cenário? A iluminação? Os efeitos sonoros, a música? A produção do espetáculo? De que maneira combinar esses elementos que fazem parte da representação teatral e, que na época, eram fundamentais para nós, e completamente

desconhecidos em sua essência. Ainda nem imaginávamos a possibilidade de um teatro fundado no binômio ator-espectador proposto por Grotowski em seu teatro pobre. *Ator santo*[3]? *Espectador santo*? Nada disso fazia parte de nossas experiências. Precisávamos da concretude de uma floresta em cena para ambientar as ações dos personagens mágicos, precisávamos da ilusão de um castelo para os personagens da realeza. Nossas *circunstâncias dadas* se apoiavam em uma dimensão espaço temporal bastante definida. Nesse aspecto precisávamos de elementos que completassem as características de cada personagem. Não tínhamos domínio sobre os elementos que constituem o espetáculo, paralelamente, queríamos ter e por isso éramos responsáveis pelos projetos de figurinos, cenários e de iluminação do espetáculo. Naquele momento, exceto as questões que envolviam a música do espetáculo e a produção de efeitos sonoros não estavam sob nossa responsabilidade. Para as questões musicais contávamos com a colaboração de Bia Bedran que, assim como Célia, também era professora do CAp /Uerj.

Éramos responsáveis pela adaptação do texto, pela encenação, pelos figurinos, pelo cenário, pela iluminação, pela produção, pela divulgação do espetáculo, pela arrumação do espaço cênico, pela operação de luz e som e até mesmo pela arrumação de camarins. Sem falar na total falta de dinheiro, mas fomos em frente. Precisávamos de um nome, afinal já nos sentíamos como um grupo. Já que fazíamos tudo surgiu o nome: Nosconosco – "*a gente com a gente mesmo*" – dizíamos à época. E aí nascia a Companhia Teatral Nosconosco, em dezembro de 1989. Consideramos o mês de dezembro como o momento de fundação da Nosconosco, pois foi neste mês que estreamos nosso **Sonho de Uma Noite de Verão**.

> *"[...] Sonho de Uma Noite de Verão em cartaz no teatro da UFF é uma cuidadosa versão dedicada às crianças. A concepção de Célia Bispo e Roberto Dória traz ao público*

infantil, e mesmo ao adulto, um pouco da magia perdida, sem utilizar nenhum efeito especial que não seja a perfeita ambientação do bosque cheio de fadas, duendes e elfos onde se desenrolam deliciosas situações [...]"[4]

Em outro jornal podia se ler que*"Os diretores se valeram acima de tudo da qualidade do texto apresentado [...]"*[5]

Note-se que a proposta de realização de um curso de teatro para adolescentes que tinham o desejo de experimentar um aprofundamento da atividade teatral passou a possuir um fôlego maior e uma abrangência bastante ampliada em seus objetivos iniciais. Era para ser somente um curso de teatro e agora tínhamos um espetáculo que fazia temporada, com crítica e tudo. Era a glória! **Sonho de Uma Noite de Verão**, um espetáculo de final de curso, estreou em dezembro de 1989 e em janeiro de 1991 ainda permanecia em cartaz. Também é verdade que esteve em cartaz em teatros de subúrbio, em teatros de clube e em espaços de caráter mais alternativo. Ao invés de representar uma coisa menor as dificuldades impostas por estes espaços e situações representaram significativos avanços para a constituição da Cia. Teatral Nosconosco. Especialmente a temporada que **Sonho de Uma Noite de Verão** realizou nos Jardins do Museu da República.

O Museu da República está localizado na antiga sede da Presidência da República, quando na cidade do Rio de Janeiro estava localizado o Distrito Federal. Situado à rua do Catete, 153, o Museu da República também é conhecido pelo seu antigo nome: Palácio do Catete. Devido às dificuldades que tínhamos em conseguir espaços para apresentação de **Sonho de Uma Noite de Verão**, estabelecemos contatos com o Museu da República sobre a possibilidade de utilização dos jardins do Museu para apresentação de nosso espetáculo. À época dirigido por Helena Severo, que mais tarde viria a ser Secretaria de Cultura da Cidade do Rio de Janeiro.

Resolvidos os problemas de ordem burocrática, que não foram poucos, firmamos contrato com o Museu da República e recebemos autorização para iniciar os trabalhos. Dentre os diversos espaços disponíveis nos jardins, escolhemos o espaço denominado de gruta. A gruta dos Jardins do Museu da República é uma construção feita de argamassa, na segunda metade do século XIX e que contrasta com as linhas neoclássicas do Palácio.

Tivemos que criar condições mínimas para a apresentação do espetáculo. Construímos um barracão que servia de depósito para nosso material cenográfico e como camarim para os atores. Montamos um sistema de iluminação de 50 Kw para as apresentações. Em todos os dias de apresentação de Sonho de Uma Noite de Verão tínhamos que montar e desmontar mesa de luz, som, distribuir cadeiras para o público, montar bilheteria e contar com a boa vontade de São Pedro, pois, quando chovia, não tinha espetáculo, e quando chovia à noite, pela manhã tínhamos de tirar a água da chuva que acumulava e limpar a lama que se formava, para podermos apresentar nosso espetáculo às 17 horas. Convém lembrar que nos foi permitido cobrar ingresso, pois o Museu fechava suas portas àquela hora. Como tivemos uma boa temporada, conseguimos resgatar um pouco do dinheiro empregado, mas ainda continuávamos sem qualquer recurso financeiro.

Começamos a notar um fenômeno interessante: a movimentação dos atores para preparar o espaço da apresentação, o transporte do material de cena e a preparação dos atores que acontecia praticamente diante do público do Museu só fazia aumentar o interesse das pessoas pelo que fazíamos. Além dessa aproximação, produzida pela curiosidade do público, iniciava-se uma empatia que só mais tarde, quando passamos a utilizar o espaço da rua para nossos espetáculos, aprenderíamos a utilizar. Afinal de contas, estávamos em um espaço que era destinado a uma outra função que não o da prática teatral. Isto foi fundamental para nossas vidas e para o nosso teatro!

Paralelamente às apresentações desse primeiro espetáculo ainda permanecíamos realizando o curso que originou a Nosconosco. O formato de trabalho inaugurado com Sonho de Uma Noite de Verão levou-nos a registrar na Universidade do Estado do Rio de Janeiro o projeto de extensão intitulado Adaptação de Textos da Dramaturgia Clássica para a Linguagem de Teatro Infantil. Os objetivos propostos por este projeto foram incorporados pela Nosconosco com o intuito de pesquisar e experimentar a linguagem de teatro para crianças como forma de popularização do teatro.

Nesse sentido, continuávamos trabalhando da mesma forma como no início de tudo. A Companhia existia e era alimentada pelo seu curso que permitia a entrada de novos integrantes. Ainda estávamos muito voltados para os ensinamentos de Stanislavski e incorporamos também Mikhail Tchekov .

> *"Sobre exercícios físicos para atores, para se ter uma idéia, já se misturaram todas as escolas e técnicas, desde o método Cooper até as lutas marciais passando pela capoeira, ioga, musculação e um sem número de processos de condicionamento. Aqui, neste livro, pela primeira vez, você vai encontrar exercícios físicos específicos para atores, não balé ou ginástica [...]"* [6]

Em 1992, ainda com os objetivos que tínhamos em Sonho de Uma Noite de Verão, levamos para o palco nossa versão de o Inspetor Geral, de Nicolau Gogol, para crianças.

> *"Quando Nicolau Gogol escreveu O Inspetor Geral em 1836, não imaginava que viria a ser seu mais famoso texto e muito menos que mais de cento e cinqüenta anos*

depois o mesmo viesse a ser encenado para um público infantil! Os responsáveis pela ousadia, Célia Bispo e Roberto Dória certa-mente não desagradariam ao mestre ucraniano resta parabenizá-los pela decisão de preferir o risco ao óbvio." [7]

E também que: *"[...] crianças de todas as idades encontram neste Inspetor Geral uma opção de bom teatro".* [8]

O processo de trabalho desenvolvido pela Cia. Teatral Nosconosco depois da montagem de **O Inspetor Geral** assume as características que ainda hoje marcam o plano de trabalho da Companhia. Depois de **O Inspetor Geral**, passamos a ter necessidade de maior controle sobre o desenvolvimento de nossos atores. O processo desenvolvido a partir dos cursos que marcaram as duas primeiras produções já não mais atendia às exigências que tínhamos para a construção de nossos espetáculos. O grupo de atores, que estava junto desde o começo, possuía um código específico e uma maneira de trabalhar que começava a tomar forma, tornando os processos anteriores inviáveis. A partir desse momento, que começou em 1993, todas as novas aquisições de atores para a Nosconosco passaram a se dar através de indicações dos atores da Companhia ou das indicações feitas por nós ou por Célia.

Ainda realizávamos o curso para iniciantes no mesmo espírito que iniciou a Nosconosco, mas com objetivos muito mais pedagógicos do que artísticos. Muitos dos atores que ainda integram a Nosconosco foram formados na Companhia e trazem essa marca. Atualmente, dos doze atores que compõem a Cia, somente uma atriz veio de escola de teatro!

Nos anos de 1993 e 1994, o trabalho da Cia. Teatral Nosconosco caminhou na direção da *commedia dell'arte* o que se concretizou com nossa versão de **Arlequim Servidor de Dois Patrões**, do italiano Carlo Goldoni. Batizado apenas de **O Arlequim**, este espetáculo permaneceu em cartaz durante três anos se apresentando nas cidades do Rio de Janeiro, Niterói, Petrópolis, Macaé, Três Rios, Florianópolis Santo Amaro da Imperatriz e São José. Foram 26 prêmios recebidos por esse espetáculo (ver anexo), inclusive Mambembe e Coca –Cola. Aliás, a partir de então , estivemos indicados em alguma categoria de todas as edições do Prêmio Mambembe no Rio de Janeiro, sempre que montávamos um novo espetáculo. A técnica se aprimorava, mas continuávamos sem sede e sem dinheiro, mas em frente.

Sobre esse espetáculo a crítica escreveu:

> *"Comandado pelos diretores Célia Bispo e Roberto Dória, o grupo de atores passa por uma verdadeira maratona de experiências cênicas e pesquisas teatrais até chegar ao palco... estudaram à exaustão a commedia dell'arte, de modo que até a troca de figurinos é fundamentada. Entretanto, em vez de se tornarem chatíssimos especialistas no teatro de Veneza, o que mostram em cena é a alegria da descoberta do prazer de representar. [...] No final, quando o palco se desmonta e a carroça se move, a vontade de seguir os atores é quase irresistível."*[9]

Identificamos o processo iniciado nessa época como deflagrador da marca que ainda é presente no trabalho da Cia. Teatral Nosconosco se desdobrando inclusive no processo de trabalho que estamos vivendo neste momento e que se corporifica nesta dissertação e no uso da máscara.

Não eram mais os ensinamentos de Stanislavski que davam o tom do trabalho da Nosconosco. Estávamos descobrindo Grotowski e aplicando sua proposta de trabalho nos atores da Companhia. É bem verdade que, ao nos referirmos a Grotowski, não abandonamos por completo Stanislavski, especialmente quando o tema se refere às ações físicas. Na referência às ações físicas, podemos adotar a definição de que: *"[...] é um processo psicofísico de luta contra as circunstâncias dadas para alcançar um determinado objetivo, que se dá no tempo e no espaço de uma forma teatral qualquer."*10

Mas para esta época de nosso processo de trabalho, ainda fazendo referência a Stanislavski, o que parecia mover nossas buscas poderia estar resumida na relação do poder subconsciente versus técnica consciente. *"O nosso poder subconsciente não pode funcionar sem o seu respectivo engenheiro – nossa técnica consciente."*11

Esse poder subconsciente em Stanislavski vai ser chamado de natureza da qual não é possível ter controle, mas o que nos chamava a atenção era a necessidade para o ator do desenvolvimento de sua aparelhagem exterior que deve reproduzir os resultados do trabalho criador e suas emoções. Esse desenvolvimento da aparelhagem exterior pode muito bem ser denominado de técnica.

Técnica, treinamento, máscaras, tipos, improvisação. Eram essas as idéias que povoavam o trabalho da Nosconosco àquela época.

> *"A partir do Arlequim, com a commedia dell'arte, fomos em busca do Eugenio Barba, em busca da antropologia teatral, da criação da forma e não só do verbo. [...] O uso da máscara nasceu com o Arlequim – tinha que ter a máscara. Nunca tínhamos usado máscaras mas, como todo bom ator, a gente adora uma máscara, não é? (risos) Então, resolvemos produzir as máscaras do Arlequim. Nós gostamos tanto que resolvemos levar a coisa a sério."*12

Assim começava o interesse da Nosconosco pela máscara. Eram máscaras tipo[13], que tinham uma história e que nos desafiavam. O texto passava a ter um caráter secundário em nosso processo de trabalho. Isso não significa que o texto não tinha importância, mas o seu local passa a ser bem definido no processo de trabalho: o texto passa a significar o que existia para ser contado e não as bases de como contar. Nesse momento, travamos contato com o diretor e ator Luis Carlos Vasconcelos que havia retornado de estágio com Roberta Carreri, em Pontedera, Itália. Com Vasconcellos, incorporamos ao treinamento da Nosconosco exercícios de **tensão** e **contra-tensão**, de **edição**, **equilíbrio**, de **energia** e de **oposição**[14].

As questões que envolvem a atuação física do ator se tornaram fundamentais em nosso trabalho: acrobacia, treinamento circense, perna de pau, improvisação e jogo passaram a constituir a rotina de trabalho de nossos atores a qual passamos a chamar de treinamento.

Grotowski apresenta uma definição de treinamento que se aplica muito bem à forma como a Cia. Teatral Nosconosco passa a trabalhar a partir dessa época até hoje.

> *"O treinamento consiste em exercícios elaborados pelos atores e adotados de outros sistemas. Mesmo os que não resultaram de uma pesquisa pessoal do ator foram desenvolvidos e elaborados a fim de satisfazer os objetivos preciosos do método."*[15]

Naturalmente esse nosso novo modo de trabalhar e encarar o trabalho do ator era produto de nosso pensamento em relação ao teatro e sobre como dizer alguma coisa através do teatro. Esse pensamento trouxe conseqüências que se fizeram presentes em nossos espetáculos e na crítica que fazemos em relação ao

desenvolvimento de nossas atividades e da qualidade do trabalho dos atores da Companhia.

É o último momento na história da Nosconosco em que contávamos com alguém de fora da Compahia. Bia Bedran dá sua última participação. O afastamento de Bia Bedran, olhando para o passado, pode ser visto como previsível – na época não parecia ser. Independente de suas qualidades como artista (atriz e musicista) ela não estava incorporada à Companhia e ao processo que começávamos a desenvolver no treinamento de nossos atores. Logo, por maior que pudesse ser a afinidade da Companhia com ela, já estávamos nos distanciando em relação ao modo de operação de nossos processos criativos. Os atores, em **O Arlequim**, passam atuar como atores e músicos e têm a incumbência de aprender um instrumento.

1.2 CONTINUANDO – NOSSA CARROÇA NA ESTRADA

Diferentemente das experiências anteriores, o processo de concepção do espetáculo não é completamente diretivo, isto é, existem linhas gerais de como imaginamos e idealizamos o espetáculo e, a partir desse conceito de ordem geral, produzimos o treinamento com os atores. O produto desse treinamento, desenvolvido com e pelos atores, é que passa a ser a matéria que compõe o espetáculo. É por esse motivo que passamos a ter necessidade de que os atores estivessem musicalizados. Não é difícil encontrar em manuais de teatro um capítulo referente à *commedia dell´arte* que define o ator desse tipo de teatro como sendo alguém capaz de interpretar, cantar, dar saltos acrobáticos etc.

> *"A exuberância de gestos, o uso da mímica e de passos aparentados à dança, a agilidade acrobática caracterizam a arte desses intérpretes diabólicos. A improvisação é um ato criador por excelência, requerendo, na arte do palco, o concurso de todo o ser."* 16

Mas isso era na *commedia dell´arte* ou, ao menos, é o que se pensa sobre ela e sobre a técnica do ator desse tipo de teatro. Não somos italianos, não vivemos na época da *commedia dell´arte* e não pretendemos fazer ou dizer que fazemos *commedia dell´arte*. Queremos sim explorar as possibilidades expressivas do ator e apresentá-las em um espetáculo para um público, seja ele qual for. Mas também é verdade que esse ator carregado de potencialidades expressivas muito nos atrai.

É nesse espírito e animados por diversas definições sobre a *commédia dell´arte* e sobre suas máscaras que construímos um espetáculo no qual atores faziam atores que representavam uma peça.

Tínhamos conhecimento, mas somente através da literatura teatral, do trabalho realizado por Giorgio Strehler no Piccolo Teatro de Milão e de sua antológica montagem de **Arlequim Servidor de dois Amos**, de 1947, tendo o ator Marcello Moretti na máscara de Arlequim. Só muito recentemente, travamos contato com a versão desta montagem do Piccolo, sendo a máscara de Arlequim animada pelo excelente Ferruccio Soleri., em 2002, quando ele esteve no Brasil; e era tão próximo do nosso, que chegamos a nos assustar. Coisas de teatro.

Por outro lado, Jaques Copeau, que tinha como objetivo o desempenho do ator e o desempenho com a máscara; Gordon Craig que em sua apologia do ator criativo em oposição ao realismo propõe a supermarionete e as *black figures,* além de uma escola que não chegou a ser implantada; Meyerhold com sua biomecânica que propunha um sistema de treinamento físico do ator que deveria saltar, dançar, cantar e fazer malabarismo além de Jacques Lecoq e sua busca do uso mais econômico do corpo e da neutralidade e de Brecht e o esgotamento da quarta parede ajudaram a orientar e pensar nossa prática, a partir dessa época.

As questões que envolvem o espaço de representação teatral também passam a fazer parte de nossas inquietações. Seja o espaço construído para a representação

teatral ou espaço público: praças, shoppings, rua, etc. Em **O Arlequim**, a maquinaria do teatro ficava exposta, suprimimos coxias, tapadeiras ou qualquer outro anteparo que escondesse a transformação do ator ou sugerisse ilusão. Tudo deveria acontecer a vista do público. Qualquer referência a um realismo ou de que aquilo que o espectador tinha como teatro não era teatro deveria se suprimida na tentativa de opor um teatro de ilusão a um teatro de alusão.

É assim que a máscara, como elemento da cena e do processo de criação e de treinamento do ator, se torna presença constante da Cia. Teatral Nosconosco. Esse é o começo de tudo e da história que ainda vivemos hoje.

Nesse momento, ainda estávamos limitados às característica plásticas do objeto máscara e da possibilidade de animação desse objeto pelo ator. Nossas máscaras, como elemento plástico constituinte do espetáculo e do treinamento do ator, são todas desenvolvidas pelos atores da Companhia, nas técnicas e materiais os mais diversos.

Ao longo da história e do processo criativo que desenvolvemos, as máscaras passarão a ter seu conceito e uso ampliados no desenvolvimento de nossa técnica de trabalho e inclusive de nossa prática docente.

Se em **O Arlequim** as máscaras eram os objetos que ocultavam a face do ator que representava um tipo, posteriormente serão ampliadas ou reduzidas em nossas experiências e chegaremos até mesmo a suprimí-las restando delas, apenas, sua lembrança na memória do corpo do ator.

1.3 MAIS UM PASSO – E A ESTRADA CONTINUA

A seqüência de trabalho inaugurada no processo que construímos em O Arlequim foi ampliada ao longo da temporada do espetáculo pois a Cia. Teatral Nosconosco continua a se encontrar regularmente para seu processo de trabalho sob a égide do

treinamento. É importante ressaltar que o processo de trabalho desenvolvido pela Nosconosco a partir deste momento, não objetivava a montagem de qualquer coisa que pudesse ser apresentada para um público, mas sim o aperfeiçoamento do ator, de suas qualidades expressivas e de sua técnica.

Com essa maneira de trabalhar, aperfeiçoando questões apresentadas pelo processo de **O Arlequim** é que nos lançamos no desafio de realizar **O Barbeiro de Sevilha**. O processo desenvolvido para as máscaras expressivas[17] da *commedia dell'arte* nos anos anteriores passou, neste momento, a incluir também a máscara neutra.

1.4 ALGUNS QUESTIONAMENTOS – PEQUENAS ENCRUZILHADAS

Daquela época podemos resgatar algumas questões: porque continuar com a máscara? O que é a máscara neutra? Porque a máscara neutra?

O senso comum leva a crer que a máscara é algo no qual o ator pode se refugiar e se esconder. Descobrimos na prática que é o contrário. A máscara é animada pelo ator. Por trás dela sempre existirá o ator. A máscara é o objeto que tudo revela e propõe ao ator um desafio permanente: o jogo.

Com a máscara, descobrimos a possibilidade de olhar o mundo através do rosto de um outro. O poder de transformação nos ajuda a compreender as forças e as personalidades que nos cercam, nos permitindo experimentar outros olhos e outros olhares.

A professora Ana Maria Amaral[18] nos conta que a máscara transforma o ator em objeto, colocando imediatamente no palco conceitos abstratos, usando a matéria como condutor de idéias. A máscara mostraria algo além do que aparenta: exagerando fatos, ampliando conceitos, amplificando a vida.

> *"Um certo tipo de cinema, de televisão habituou-nos ao 'psicológico', ao realismo, ao contrário de uma forma, portanto, ao contrário da arte: dispomos os atores num cenário, mas o palco não lhes pertence realmente, enquanto que, com a máscara eles criam seu próprio universo a cada instante."*[19]

Nosso processo de trabalho crê que a formação do ator deve ser permanente. Ela não se encerra no aprendizado de alguns anos. O ator deve constantemente questionar-se sobre a sua arte, deve treinar, deve recolocar sua técnica em discussão e a máscara permite esse questionamento.

A máscara propõe um contínuo processo de elaboração da prática teatral ao introduzir no teatro a noção do fantástico, permitindo o afastamento do cotidiano proporcionando vislumbrar a falta de acordo entre o interior e o exterior do teatro, entre o que o ator é para o espectador e o que ele é para si mesmo, para a micro-sociedade na qual ele trabalha e para sua história. *"A máscara não é um substituo para o rosto. O ator deve encontrar um meio de expressar os detalhes da expressão facial e do olhar, através de outras partes do seu corpo."*[20]

Era bem isso o que queríamos. As máscaras expressivas que havíamos experimentado em **O Arlequim** já tinham nos dado essa pista de que a primazia do rosto sobre o corpo pode ser limitadora das possibilidades expressivas do ator. Dessa forma, começávamos a descobrir a máscara neutra.

1.5 A MÁSCARA NEUTRA NA NOSCONOSCO

O entendimento que adotamos para a máscara neutra que utilizamos na Nosconosco é aquele orientado por Copeau em sua escola no *Vieux Colombier* e que foi denominada também de *masque noble*. Esse nome foi adotado porque os alunos de Copeau ao fazerem uso da máscara neutra adotavam um postura altiva estendendo o pescoço, elevando a cabeça e o tronco. O mesmo fenômeno ocorreu com nossos atores quando fizeram uso da máscara neutra em nossos exercícios.

Nossas máscaras neutras são confeccionadas em papel, em diferentes técnicas de *papier mache* as quais foram evoluindo de acordo com o desenvolvimento de nossas capacidades técnicas em confeccioná-las. Eram máscaras sem expressão, no início inteiras – cobrindo toda a face – mas, posteriormente, passamos a ter, de acordo com os objetivos de nossos exercícios, meias máscaras neutras que tinham a parte inferior aberta para emissões e improvisações vocais.

O desenho de nossas máscaras neutras se assemelha à figura humana, mas não é realístico. Nossas máscaras neutras são simétricas, de feições simples, sem definição de sexo, de estado emocional, de idade ou personalidade. Para a máscara neutra é o presente que existe: não possuem passado ou futuro. Além disso, são brancas e sem texturas que possam através da luz sugerir qualquer expressão. Lecoq faz uso da imagem do *fundo do mar* para descrevê-la.

Esse tipo de máscara, segundo Coupeau, tem a capacidade de dar corpo àquilo que é verdadeiro a toda humanidade, por isso o nome de máscara neutra. O uso adequado da máscara neutra permite ao ator construir gestos baseados na economia de movimentos. Dessa forma, pode-se eliminar aquilo que não está comprometido com o movimento limpo e claro.

O fato de a máscara neutra não possuir passado ou futuro faz com que o ator que a porta expresse não um personagem, mas uma reação universal às coisas do mundo. Essa característica nos é muito cara. Por exemplo: o ator que realiza uma ação como pegar um objeto, se o faz encolhendo os ombros, balançando a cabeça de um lado a outro estará tendo um dispêndio de energia que não tem relação alguma com o ato de pegar um objeto.

1.6 UMA PRÁTICA

O processo e o período que estivemos em cartaz com **O Arlequim** foi extremamente revelador das possibilidades do uso da máscara como meio expressivo e de treinamento do ator. Naturalmente já havíamos lido sobre as transformações que a máscara impõe ao ator, mas anima-la e pô-la em cena é um processo bem mais complexo. Se tudo dá certo, quando um ator anima uma máscara transformações bem nítidas ocorrem em seu corpo. Nas máscaras que experimentamos em **O Arlequim**, todas expressivas dos tipos da *commedia dell´arte*, vivenciamos a necessidade de **precisão**, **visão**, **presença** e **visualização**[21] do ator com a máscara. Essas categorias ou conceitos foram alcançados através de muitas experimentações, idas e vindas além de muita discussão para entendê-las.

1.7 DESDOBRAMENTOS

Essa prática valoriza o corpo como um todo e, principlamente, o gesto construído pelo ator. A importância do texto como elemento de criação para o ator da Companhia se torna secundário. O texto passa a significar o conteúdo do que é

contado e não a forma como é contado. Ao texto o lugar que lhe cabe. Esse já foi um pouco da forma que utilizamos em **O Arlequim**. No processo de **O Arlequim** trabalhamos com diversos roteiros[22] de *comedia dell´arte* e o texto teatral só veio a fazer parte quando o processo criativo do ator e, conseqüentemente a forma espetacular já estava praticamente pronta. No processo do **Barbeiro de Sevilha** também não foi diferente. Toda a construção de todos os personagens se deu de forma semelhante. A diferença é que o processo de elaboração dos atores estava calcado na máscara neutra.

O trabalho dos atores com a máscara neutra para a construção do espetáculo ocorreu através de roteiros que foram elaborados para o texto que seria montado. Em termos cronológicos, a entrada do texto teatral se deu apenas quando as formas dos personagens e o desenvolvimento da história já estavam concluídos, cerca de um mês antes da estréia.

Essa utilização da máscara neutra permite uma codificação para os gestos que são construídos pelos atores. Conseqüentemente, na realização do Barbeiro passamos a ter repertórios de ações que caracterizavam determinados personagens. Desse modo, podíamos ter em cena seis atores que faziam o par amoroso Rosina e Conde de Almaviva. – Três atores em momentos distintos eram o personagem masculino da trama e outras três atrizes eram a personagem feminina. Além da proposta da montagem, que levou em consideração fatores biográficos do autor – Beaumarchais – tínhamos em mente a idéia de utilização de códigos gestuais e corporais que pudessem identificar cada personagem. Era essa a idéia.

Juntamente com a forma utilizada de construção do personagem com máscaras neutras, do espetáculo com meias-máscaras para os personagens enamorados, eram utilizados bonecos que tinham a função de narrar a história e em alguns poucos momentos contracenar com os atores.

Durante o período de desenvolvimento do processo de montagem desse espetáculo, a Cia. Teatral Nosconosco travou contato com o Grupo Lume de Campinas e com o Grupo do Geraldo Cunha de Florianópolis.

Com o Grupo Lume, tivemos a oportunidade de aprofundar conceitos da antropologia teatral a que já havíamos sido apresentados por Luis Carlos Vasconcelos alguns anos antes. E com Geraldo nossa troca de experiências esteve relacionada a máscara do Clown e seus processos de construção e atuação.

No **Barbeiro de Sevilha** também tivemos a presença da máscara do Clown utilizada por um único personagem que durante todo o espetáculo não emitia uma única palavra e permanecia boa parte do tempo em cena. Também tínhamos um boi em cena.

Dito assim parece até um carnaval: atores mascarados, meia-máscara, clown, bonecos, um boi e atores sem máscara. Para piorar, assim como em **O Arlequim**, não havia coxias e todas as transformações de atores em personagens e de trocas de personagens eram realizadas à vista do público. Nada era oculto! Nada era velado! Essa característica obrigava a que cada ator estivesse permanentemente visível ao espectador, o que significa dizer que os atores permaneciam permanentemente em cena – herança herdada do teatro de rua onde tudo é visto, é aqui e agora! Continuávamos a experimentar espaços alternativos, isto é, que não foram construídos para a prática teatral, além da rua, praças e parques. Como não queríamos esperar que o público viesse até nós, fomos atrás dele.

Nossas preocupações em relação ao trabalho do ator estão diretamente relacionadas com o desenvolvimento de suas capacidades expressivas e de comunicação do espetáculo. Dessa forma **visibilidade**, **clareza**, **precisão**, **prontidão** e **presença cênica** devem ser bem exploradas para que o processo produza efeito. Outro conceito que se torna extremamente caro no processo que descrevemos é o desenvolvimento de habilidades de **improvisação** que o ator precisa ser capaz de

enfrentar, especialmente em espaços que não foram construídos para a prática teatral. Normalmente, nesses espaços em que essas apresentações acontecem, tudo, ou quase tudo, pode dar errado e, certamente, dará[23]. Se o ator não for capaz de ter sua técnica desenvolvida a ponto de enfrentar tais circunstâncias, sua capacidade de representar e de interagir com os demais atores e com o público poderá ficar seriamente comprometida. É preciso que cada ator consiga ser senhor de si e de seus instrumentos de trabalho. Essa consciência de sua **presença cênica** no espaço é fundamental.

1.8 EIS COMO ENTRA O BOI NESTA HISTÓRIA

Acrescentamos elementos novos ao processo de trabalho. Percebemos que a adaptação que realizávamos no palco podia se aproximar mais do espectador da mesma forma que o texto, originalmente, já realizava no século XVIII. Aspectos da cultura popular são extremamente marcantes nos textos inspirados na *commedia dell' arte*. Desse modo, empreendemos um novo desdobramento para o projeto que realizávamos. Fomos buscar em manifestações da, chamada, cultura popular brasileira elementos que se relacionam com as origens da *commedia dell'arte*. Criamos um espetáculo que trazia o enredo original ambientado em um espaço cênico que era uma releitura da azulejaria maranhense. Associamos à cultura do boi, que era presente na Espanha e França dos séculos XVI, XVII e XVIII, as manifestações de origem ibérica que têm o boi como tema, no Brasil. Além desses elementos, fizemos uso do cancioneiro popular e apresentamos um espetáculo em que a musicalização era realizada completamente diante do público. Tínhamos acordeom, zabumba, repique, bloco sonoro, queixadas, teclado, violões e flauta transversa. E **O Barbeiro de Sevilha** estava formado, o nosso Barbeiro! Sobre esse espetáculo a crítica escreveu:

"Seguindo mais ou menos como um rato que ruge, para as produções ultrapatrocinadas, a Cia. Nosconosco costuma surpreender o público, não só pelo acabamento de seu trabalho, mas principalmente pela vitalidade que seus atores revelam em cena [...] A opção pela estética brasileira, para contar uma trama originalmente européia, só ampliou a universalidade da obra." [24]

"Eles desenvolvem na Uerj um trabalho de pesquisa na adaptação de textos clássico para o público infantil [...] É um espetáculo para todas as idades, que não trata a criança como idiota nem entedia o adulto."[25]

"A produção é visualmente impecável, começando pelos ótimos figurinos – até chegar ao cenário, simples, mas extremamente funcional. Tudo confeccionado pela própria companhia, que mantém a característica do fazer artesanal em to-das as suas produções."[26]

1.9 ALGUNS DESVIOS

Mas, apesar de todo o sucesso vivido e reconhecido pela classe, pela crítica, continuávamos sem dinheiro, então, experimentamos alguns desvios.

Fomos convidados pela Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro para criarmos um espetáculo para a vinda do Papa João Paulo II ao Brasil. Escolhemos o texto

medieval, de autor desconhecido, chamado **TodoMundo**. Demos continuidade ao processo da relação da cultura popular com o texto clássico e construímos um espetáculo que mesclava o sagrado e o profano e que se verifica também nas relações da cultura popular e da cultura erudita no Brasil. Fizemos a opção de apresentar **TodoMundo** exclusivamente em locais onde as comunidades nunca ou poucas vezes tivessem tido contato com o teatro. Essa condição proporcionou a solidificação de conceitos que havíamos lançado com **O Arlequim**.

1.10 A MÁSCARA DO CLOWN NA NOSCONOSCO

Sem falas, um roteiro e exclusivamente na rua.

Em seguida, a Nosconosco aceitou o convite feito pela empresa Carioca Engenharia para, através de nossa experiência em teatro para crianças, tentar diminuir os índices de acidentes envolvendo menores, nos canteiros das obras Baixada Viva e Via Light, em cidades periféricas à cidade do Rio de Janeiro. Construímos **Clown, Trabalho não é Brincadeira**. Um espetáculo que fazia uso da menor máscara do mundo: a do clown. Um espetáculo em que os atores não proferiam uma única palavra sequer e exploravam ao máximo a possibilidade da produção de sentido, de comunicação, sem a fala. Novamente lidávamos com um público que, em sua maioria, nunca havia estado em um teatro e que, provavelmente, nunca havia visto uma peça de teatro. Segundo a construtora, os índices de acidentes com crianças nas duas obras baixaram. A comunicação havia se estabelecido. Era outro desvio que também dava frutos e seria incorporado a um projeto maior na pesquisa com a máscara que passamos a denominar *Clown nosso de cada dia*. A partir de situações cotidianas e da observação, construíamos jogos e situações *clownescas* que serviram para

elaborarmos um processo que gerou outro espetáculo: **Domingão no Piscinão**. Dessa forma, a Nosconosco passava também a ter um trabalho com a máscara do clown e um aprofundamento na sua técnica e uso.

1.11 OUTRO DESVIO QUE DEU CERTO

Devido a nossa experiência na concepção de espetáculos de teatro para crianças que relacionam a cultura popular com a cultura erudita, fomos convidados a realizar, sob patrocínio de Gessy Lever do Brasil, o espetáculo **Folia de Reis**, que ficou em cartaz nos, já nossos velhos conhecidos, jardins do Museu da República. Emprestamos nossa experiência e nosso acervo de pesquisa para a construção de Folia de Reis que contou com a participação da Folia de Reis[27] do Morro Dona Marta e da Mangueira.[28]

Travamos contato direto e *in loco* com uma manifestação de cultura popular que faz uso de uma máscara cuja origem possui semelhanças às máscaras da *commedia dell'arte* e oferecemos esse contato ao público.

A experiência de poder estabelecer contato tão próximo com as Folias de Reis que participavam de nosso espetáculo, a oportunidade de experimentar com os foliões a saída da folia em suas respectivas comunidades representaram experiências riquíssimas para toda a Companhia. Além da experiência de vivenciarmos com os próprios foliões a saída, o remate, as visitas, cantorias, o que certamente mais deixou impressões na forma com que fazemos teatro ainda hoje foram os palhaços e seu desempenho em cena. Ainda dessa época temos uma questão que se faz muito marcante para nós. Como explicar o fenômeno que ocorre quando algum dos palhaços

das folias que conhecemos veste seu traje, põe sua máscara e a música começa? São pessoas extremamente simples. Vivem um cotidiano difícil, desempenham atividades consideradas menores, mas quando são palhaços em suas folias, cada um a seu modo, são estrelas, brilham.

Um dos palhaços que conhecemos chama-se Ronaldo. Ronaldo, à época com 44 anos, morava no morro Dona Marta. Ronaldo trabalhava como servente de limpeza de uma firma que presta serviços a hospitais públicos da cidade. Estudou até a quarta série do que hoje é o ensino fundamental. Conversar com Ronaldo não é uma tarefa fácil: além de tímido, Ronaldo fala muito baixo. Franzino, cerca de 1,60 metro, esse é Ronaldo. Não, não é. Ronaldo também é o palhaço da Folia do Dona Marta. Quando a Folia, conduzida por Mestre Diniz entoa a melodia no acordeom e começa sua percussão é uma coisa de outro mundo. Aquele homem pequeno, magro e tímido vira um gigante. Nada escapa a sua atenção e tudo parece estar a seu alcance. Seus saltos acrobáticos quase o fazem voar e seu corpo parece se dilatar imensamente trazendo para si todas as atenções dos espectadores. Como se essa energia que anima seu corpo não bastasse, sua voz ganha um tom diferente e se amplifica. Não é um tom forçado, é uma emissão vocal que parece emanar de todo seu corpo e da forma que seu corpo adquire quando anima a máscara do palhaço. Mas o que fala o palhaço Ronaldo? O que ele diz?

Como em toda Folia de Reis os palhaços sofrem uma série de interdições. Existe uma série de regras que não podem ser quebradas. O palhaço não pode tocar no estandarte que traz a bandeira da folia, o palhaço não pode interpelar os foliões, também não pode brincar com os membros da folia e está impedido de se manifestar no momento dos cânticos. Além dessas proibições, os palhaços de folia, durante as visitas, não podem entrar nas casas. Entre um cântico e outro, normalmente de louvor ao Menino, é o momento dos palhaços darem o ar de sua graça. Nessa hora, além de dançar freneticamente, de suas acrobacias fantásticas, esses

endemoniados dizem textos que seguem um roteiro altamente flexível e que são recortados por improvisações que podem ter como tema um capítulo de novela que esteja sendo levada na TV, alguém ou alguma coisa na platéia ou qualquer outro tema. Nunca, no entanto, com a intenção de ridicularizar qualquer dos presentes. O palhaço da folia troça de si mesmo e do mundo e rindo de si leva o riso a sua platéia.

Nos estudos que vínhamos desenvolvendo na Nosconosco, o tema da energia, do corpo preparado e pronto para realizar uma ação, estados de prontidão física, dilatação, nomes de outras línguas, especialmente do oriente, para designar essa energia que deve animar o ator, nada disso, nenhuma das explicações apresentadas por essa literatura foi, ou ainda é suficiente para explicar a sorte que tivemos em experimentar o contato com os palhaços de Folia de Reis, em especial o palhaço Ronaldo da Folia do Dona Marta.

Arrancar de Ronaldo alguma informação ou mesmo uma pista de como ele consegue atingir aquele estado é uma tarefa difícil. Para ele, tudo o que faz como palhaço é muito natural. Veste a roupa de seu palhaço, põe a máscara, a música começa e as coisas acontecem. Queríamos entender um processo que, para Ronaldo, se confunde com sua própria vida. Pudemos verificar essa relação entre a vida de Ronaldo e o palhaço Ronaldo da Folia nas diversas vezes em que estivemos na comunidade do Morro Dona Marta. Essa relação do palhaço com a pessoa Ronaldo e das outras pessoas que viviam na mesma comunidade de Ronaldo o tornavam um indivíduo bem singular e popular entre crianças e adultos. Essa popularidade de Ronaldo tinha um tom de medo e de atração por parte das crianças. Para elas parecia não haver muita diferença entre a pessoa e o personagem da Folia. Também não parecia haver por parte da Folia ou de Ronaldo qualquer intenção de manter em segredo a sua identidade em relação à máscara do Palhaço. Era de conhecimento da comunidade que Ronaldo era o Palhaço da Folia do Dona Marta.

Com algum esforço conseguimos entender que para Ronaldo duas condições pareciam ser essenciais: a primeira diz respeito à própria caracterização de seu personagem no folguedo, isto é, **o sentido** que suas vestimentas e sua máscara, construída por ele mesmo, lhe inspiram; o segundo diz respeito **ao ritmo** da própria Folia com seus instrumentos, em especial a percussão e ao ritmo que ele, Ronaldo, consegue fazer **vibrar em seu corpo**. Foi isso o que conseguimos extrair dele: **sentido para máscara e ritmo**. Apesar da curta temporada, o aprendizado, mesmo que não muito sistematizado, foi imenso e inesquecível.

1.12 DE VOLTA A CAIXA CÊNICA ITALIANA LUZ E ESPAÇO

Continuávamos a trabalhar no sentido de aprimorar nossos atores e suas capacidades expressivas. Em 1998, inspirados pela experiência da Folia de Reis, optamos por um caminho em que não só a musicalização (músicas e instrumentos) e os elementos plásticos (cenários, figurinos, adereços, bonecos, objetos e etc.) fossem inspirados na cultura popular mas que também o fio condutor, a estória - o texto teatral - fosse parte integrante desse universo. Assim, aceitamos o desafio da escritora Daniela Chindler de teatralizar o conto de literatura infantil publicado no livro **Moça Perfumosa Rapaz Pimpão**[29] e que tem origem em *contadores de estórias* das localidades onde ocorre a pesca e a renda. Registrado anteriormente por Luís da Câmara Cascudo sob o título de Melancia e Coco Mole.

A montagem de **Moça Perfumosa Rapaz Pimpão** tinha, como objetivo principal, conjugar a poesia dos *contadores de estórias* bem como as músicas de cirandas e marujadas apresentando ludicamente um 'Brasil' que muitos brasileiros não conhecem sem perder de vista a pesquisa de linguagem cênica.

Acreditamos que essa iniciativa de pensar e pesquisar uma linguagem teatral baseada em elementos que estão apoiados na formação cultural do povo brasileiro proporcionaria a oportunidade desse espectador travar contato - mesmo que de modo indireto - com valores e diferenças que estão envolvidas nos processos de formação da história social da cultura brasileira. Levar ao desejo de experimentação desse contato e à pesquisa de linguagem no teatro calcados nesses valores foram os motivos que nos levaram a propor este caminho. Sobre **Moça Perfumosa Rapaz Pimpão** a crítica escreveu:

> *"A Cia Teatral Nosconosco, uma das mais atuantes da cidade, chega ao palco do Teatro Gláucio Gill com mais uma daquelas produções intensas que envolvem pelo menos seis meses de pesquisa, além de outros seis usados nas oficinas de figurinos, aulas de voz, novas técnicas de manipulação de bonecos e tudo mais que possa ser posto em espetáculo [...] Moça Perfumosa Rapaz Pimpão, muito mais do que um conto em cena, é uma peça onde se destacam o uso dos recursos teatrais e suas infinitas possibilidades. O tal teatro que às vezes volta à cena."* [30]*(Jornal do Brasil)".*

Mas o que isso tudo tem a ver com a máscara? Porque voltamos ao palco italiano?

A necessidade de uma ambiente mais controlado era sentida neste momento. Quase como um filho que retorna a casa dos pais, precisávamos retornar ao teatro, edifício, para nos assegurarmos de conceitos e experimentações que tínhamos realizado em espaços não convencionais e na rua. Ao mesmo tempo em que o espaço da rua deu a possibilidade do ator poder explorar a expansão de seu corpo e

de suas ações em estado de representação, ele pode, muitas vezes, tirar a precisão e a possibilidade do uso pequeno, diminuto e preciso de seu corpo, gesto e ação. Sem falar das possibilidades técnicas que um espaço mais controlado permite na construção do espetáculo e na própria expressividade que o ator pode desenvolver em seu processo criativo[31]. Todo o conjunto de situações e de exploração de energia e de potencialidades que nossos atores desenvolveram vieram carregados de muitos outros elementos que começávamos a perceber como supérfluos ou exagerados demais. Queríamos analisar e quebrar essas marcas excessivas que foram construídas ao longo dos últimos quatro anos que antecederam este momento e chegar a uma síntese em que estivessem presentes: **energia** e **economia**, **força e delicadeza**, **visibilidade** e **pequenos gestos**, **ações** e **poucos gestos**. Não era levar para a caixa cênica o espetáculo de rua, mas sim levar na caixa cênica o vigor e força desenvolvidos no teatro que fazíamos para platéias de rua, aliando precisão, delicadeza, economia gestual e, essencialmente, **síntese**.

Atores não mascarados, máscaras inteiras, máscaras corporais, bonecos e formas do teatro negro de Praga foram elementos que caracterizaram este momento. Todos elementos concretos, materiais e que foram elaborados e construídos pelos membros da Companhia no seu processo de trabalho que levou à concretização do espetáculo.

1.13 OUTRO DESVIO, MESMO

Precisávamos urgentemente de dinheiro, então, em 1999/2000, aceitamos o convite do Centro Cultural Banco do Brasil/CCBB e exploramos a possibilidade de nossa pesquisa em linguagem de teatro para crianças no trabalho **Da Fumaça ao Chip**. A previsão de duração da *temporada* era, inicialmente, de 2 meses. Devido

ao sucesso obtido pelo trabalho, a temporada foi estendida para 5 meses. Recebíamos público de diversas faixas etárias e camadas sociais. Realizávamos três sessões do espetáculo, de terça a domingo. Para isso, tivemos que transformar espaços que não foram construídos para a prática teatral em um espaço em que pudéssemos fazer e contar nossa história – eram duas salas onde, anteriormente, funcionavam setores administrativos do banco. O alcance dessas ações gerou na instituição patrocinadora o desejo manifesto de tornar o espaço que construímos em espaço permanente de atividades do Centro Cultural.

Não era bem isso o que queríamos. Aceitamos a proposta de trabalhar no CCBB, afinal de contas é um dos centros culturais mais ativos de nossa cidade, mas, apesar de termos conseguido eliminar o ascetismo do espaço físico a nós dado para trabalhar – as salas onde apresentávamos o espetáculo –, não foi possível fazê-lo nas demais estruturas que compõem as relações da instituição com seu público e produções artísticas. Em termos do trabalho que realizamos, no processo criativo de nossos atores, essa experiência pouco acrescentou. Por outro lado, serviu para reafirmarmos nosso compromisso com nossa prática e com a identidade da Nosconosco. Nosso caminho pressupõe um tipo de prática e de experiência que não se enquadra em qualquer formato e, essa experiência, representou uma forma de domesticação de nossa maneira de fazer e entender o teatro. Claro que saber que a bilheteria não vai implicar em diminuição de percebimento pelos atores é muito reconfortante, ter função de terça a domingo com três sessões e com público, mesmo sendo cansativo também não é nada desprezível, mas não representa muito desafio em nosso processo de trabalho. Não era essa a nossa meta. Enfim, coisas de teatro.

1.14 AOS DEZ ANOS

Completando dez anos no ano de 2000 e, concomitantemente a **Da Fumaça ao Chip**, desenvolvemos o processo de trabalho que levou à realização de **As Artimanhas de Molière**.

A partir da obra de Molière, a Cia. Teatral Nosconosco montou uma antologia de diálogos e situações envolvendo personagens como: os enamorados, nobres decadentes e empobrecidos, os criados, um pai autoritário, sovina e carinhoso, *suivante*s e *servantes*. Foi montado um banco de dados sobre situações e personagens, tendo por base o argumento de uma de suas primeiras farsas - "***O Médico Volante***" -, ainda de sua fase de teatro mambembe. Incorporou-se ao espetáculo uma adaptação feita a partir do "***Improviso de Versailles***", peça encomendada pelo Rei, montada em oito dias pela companhia de Molière.

Constituindo desta forma um painel *molirenesco* de situações de comédia de costumes e farsa, aliás como o próprio Molière executava seu ofício. Molière plagiando Molière. Centrado no trabalho de ator, na utilização da máscara, ousamos *recriar* Molière e contar uma história dentro de uma história. Todos os exercícios de construção de personagens foram feitos com a *menor máscara do mundo*: a do clown. Essa máscara só foi retirada ao final do processo, mas todo o belíssimo trabalho criado através dela estava em cena, no corpo e ações dos atores. Mais uma vez utilizávamos a máscara como elemento impulsionador do processo criativo do ator.

A Nosconosco trazia sua trupe de atores invocando o teatro. Armando seu palco diante de todos, novamente com coxias à mostra, uma iluminação que recria a

iluminação do fogo de velas e de lamparinas, trazendo um pouco do clima dos espetáculos de feira.

> *"Nunca inventei nada, eu não sou capaz, E mesmo que fosse teria tudo contra mim: as encomendas, a pressa. A graça do que eu faço depende apenas dos chutes, das caretas e cambalhotas que os atores executam em cena. Copiei autores da Antigüidade, do presente e até do futuro. Plagiei Plauto, Terêncio, os italianos, os gregos. Plagiei a mim mesmo. Em minha defesa, eu diria, que não é fácil atender ao gosto de tão nobre platéia. Para mim a glória a que pude aspirar é distraí-los. Não abusarei de vosso nome para defender os que me criticam ou para atribuir uma glória não merecida. Majestade, com todo o respeito possível o mais humilde de seus servos."*[32]

As **Artimanhas de Molière** se inspira no que a Cia. Teatral Nosconosco pensa ser original em Molière. Molière copiando Molière. Além de copiar outros autores, e sempre tentando encontrar a forma de agradar a seu público, Molière copiava a si mesmo. Ninguém mais do que ele viveu ao sabor das circunstâncias, na busca da popularidade e do apoio do mecenato. Nada mais atraente para uma companhia como a Nosconosco do que alguém que viveu a comédia com paixão incontinente. Não queríamos levar para o teatro um texto específico de Molière. Isto seria muito pouco desafiador. Pretendíamos trazer para o momento atual o conjunto de personagens e situações dramáticas presentes em Molière que se confundem com o teatro. Nossa proposta era lidar com os arquétipos existentes nas máscaras através do teatro de Molière e que, de alguma forma, são atuais e atuantes no mundo de hoje.

1.15 ABRINDO A CORTINA

> *"A expressão da face humana é em grande parte sem valor [....] A máscara carrega sempre a certeza, contanto que quem a tenha criado seja um artista; pois um artista sabe limitar as expressões com as quais ele carrega sua máscara. A face do ator, não leva a essa mesma certeza; ela está saturada de expressões flutuantes, efêmeras, agitada, perturbada e trêmula."* [Tradução do autor] 33

Apesar de em muitos momentos parecer que estamos contando a história dos espetáculos da Companhia, não é isso que temos como objetivos. Se fosse o caso, deveríamos apresentar outros dados como depoimentos de atores e de pessoas que cruzaram a trajetória da Nosconosco, relatório de temporadas, planilhas de custo e orçamento dos espetáculos e a forma como foram produzidos. Neste capítulo procuramos dar as indicações que justificam a presença da máscara na Cia. Teatral Nosconosco.

Nosso objetivo é o de dar corpo a uma história e de seus processos criativos, presentes hoje no modo como trabalhamos e que, naturalmente, acabarão por se materializar em um espetáculo, por que não? Para nós é mais fácil situar os acontecimentos e pesquisas desenvolvidas pela Nosconosco a partir dos seus produtos do que somente de seus processos. Os processos desenvolvidos pela Nosconosco são bem maiores que os espetáculos que foram gerados por eles e por isso mesmo se interpenetram – não sendo possível determinar com clareza onde termina um e começa outro. Entretanto é nesses processos criativos e na sua exploração que estão as matrizes de trabalho que temos operado há cerca de dez anos. E é dessa matriz que nossas investigações se alimentam permitindo o aprimoramento de nossos atores, através de fundamentos que objetivam a **precisão do gesto** e da **ação física**.

É por essa razão que mantemos um incansável trabalho de aprimora-mento de nossos atores, sempre a volta de um centro de estudos constante, na procura incansável de uma técnica que se baseia no ator. Para nós, o ator é o centro da nossa arte ou o *corpo-em-vida*, como prefere Eugenio Barba.

Como nota o próprio Barba[34], existem, no entanto, pelo menos duas dimensões deste *corpo-em-vida*: a dimensão **física e mecânica** e a **dimensão interior**. As duas devem formar uma **unidade**. Esta unidade, no âmbito do trabalho do ator, nem sempre é ou pode ser trabalhada como tal. Ela deve ser vista não como ponto de partida, mas como ponto de chegada. Pode-se, e é muitas vezes necessário, trabalhar estas dimensões separadamente. No entanto, não se pode perder de vista a **unidade**. Trabalhar tão somente a dimensão física e mecânica seria formar jovens belos e fortes, mas não necessariamente atores; trabalhar apenas a dimensão interior poderia ser terapêutico, mas tampouco formaria atores. Uma não existe sem a outra. E *é este atleta do afeto* que sem sombra de dúvida estamos tentando encontrar.

Tivemos em nossa história a oportunidade de experimentar diversas formas de fazer o tal do teatro. Algumas poucas vezes fomos até bem pagos por isso, fizemos temporadas longas, mas não é esse o nosso objetivo principal.

Propor a criação do texto não-verbal para o ator, independente do texto verbal. Desafiar o ator em seu trabalho de criação como artista em teatro; propor o desenvolvimento de uma técnica e de um método que é pessoal sim, mas que ampara o ator em seu processo criativo é o que tem animado nosso trabalho. Para tanto, temos desenvolvido projetos de investigação específicos na área da prática teatral e que envolvem o processo criativo, a máscara e o espaço e temos aplicado seus resultados em procedimentos, visando a sua apresentação em trabalhos práticos.

Não tem sido um caminho fácil. Tem implicado em muitas idas e vindas, em frustrações diversas e em muito cansaço – cansaço que não é só físico. Mas também tem o outro lado. Proporcionado pela superação do desafio e na crença da

possibilidade de um teatro em que o ator possa desempenhar a função de criador de sua própria arte e que estabelece com seu público um processo de comunicação diferenciado.

Do que era para ser apenas um curso em 1989, fundou-se uma Companhia. De um interesse pela máscara que começa quase que casualmente, passamos em seguida a tê-la quase como uma obsessão.

CAPÍTULO II

Durante anos temos trabalhado livremente em qualquer lugar e frente a qualquer platéia, com o simples objetivo de levar nossa arte e compreender de maneira mais plena os vínculos existentes entre a verdade de uma forma e a qualidade daquilo que o público recebe. Certamente este tem sido o principal objetivo que a Cia. Nosconosco construiu para si ao longo de seus anos de existência. Contudo, na dinâmica de operação de atuação de seus membros nas atividades da Companhia e em seus espetáculos, algumas características demonstram formas hierárquicas de divisão de trabalho e de tomadas de decisões que, mesmo podendo ser encaradas como naturais em um grupo social qualquer, têm nos incomodado bastante.

As raízes desse incômodo podem ser buscadas até mesmo no nome da Companhia: Nosconosco – que além de significar "*a gente com a gente mesmo*" também quer dizer "*a gente faz tudo*". Por mais que possamos questionar a idéia de "*a gente com a gente mesmo*" naquilo que se refere as relações que estabelecemos com outros grupos e outras formas de teatro, naturalmente, acabam por dar novos caminhos para a Companhia, por outro lado também significa que ou os membros da Nosconosco transformam seus desejos e energias em movimento de busca e de ação em teatro ou as coisas realmente não acontecerão. Esta tem sido a forma que encontramos para trabalhar. Entretanto têm recaído exclusivamente sobre os coordenadores da Companhia algumas decisões que deveriam ou poderiam ser realizadas por outros membros da Companhia ou por sua coletividade.

A Nosconosco já possui uma identidade e uma maneira de trabalhar que lhe é específica. Seus membros permanecem, entre outras razões, por possuírem objetivos individuais que concorrem para os objetivos da Companhia. Se assim não fosse não permaneceriam. A atividade que desenvolvemos não traz reconhecimento – no máximo

aquele que acontece durante uma temporada, uma crítica elogiosa ou um prêmio. Mas isso é passageiro demais. Recompensa financeira? De modo algum. No máximo, quando uma temporada é muito boa existe algum percebimento pelos atores que, além de ser pouco, se dividido pelos meses do ano fica muito menor. Nenhuma de nossas temporadas longas cumpriu um ano calendário integralmente, ficando sempre cerca de um quarto do ano ou mais sem apresentações.

Por termos sempre que indicar os caminhos sobre o que fazer e como fazer, em determinado momento, resolvemos que essa parcela de nosso trabalho também seria dividida com os atores da Companhia. Daí propusemos que, divididos em três grupos, seus membros lançassem a proposta de nosso novo desafio. Apesar da aparente liberdade de escolha determinamos três caminhos à priori: o primeiro deles tinha como tema principal o teatro brasileiro anterior a década de 1950; o segundo grupo tinha o teatro brechtiano como objetivo e o terceiro pesquisava o teatro chinês tradicional – em especial a ópera de Pequim. Naturalmente, as propostas palmilhariam as veredas do modo de operação e atuação da Companhia. Era esse o desafio para um processo de liberdade de escolha que deveria também culminar com o desenvolvimento de um processo criativo também de escolha. A função dos grupos, além de sua pesquisa, era de apresentar seus resultados aos demais membros da Companhia e, dessa forma, conquistá-los para este outro caminho. Debates calorosos foram travados devido ao fascínio dos atores em suas descobertas. A percepção de valores semelhantes aos nossos nas histórias e formas de teatro estudadas traziam para a Companhia um sabor e uma empolgação, no início, bastante motivadoras.

Outros momentos foram marcados pela frustração de não terem conseguido cumprir seus compromissos com a Companhia e de terem deixado escapar a oportunidade de ditar seus rumos.

Infelizmente não obtivemos sucesso com esse procedimento. Talvez porque a proposta fosse maior do que podíamos coordenar, talvez porque os atores precisassem

de que lhes disséssemos, ao menos inicialmente, o que fazer, talvez porque determinar escolhas implica riscos e, naquele momento, não estávamos prontos para arriscar dessa maneira. Ainda pretendemos experimentar um processo semelhante a este, pois em última análise, é exatamente este o caminho que fazemos com nossos atores – os atores nos dão elementos a partir de seus processos criativos que são estimulados, ampliados, combinados e editados com o objetivo de fazê-los dizer algo com seu instrumento de trabalho: seu corpo, sua imaginação, seus sentimentos.

Sofremos algumas baixas. Atores que já estavam na Companhia há dez anos e que foram buscar outros caminhos através do teatro ou fora dele. Mas *o espetáculo deve continuar* e, desse modo, continuávamos a trabalhar, mas tendo que repensar o desafio lançado das escolhas pelos atores.

Já foi dito que um casamento pode ser salvo e que outros devem acabar. Algumas vezes um erro pode ser contornado, outras vezes o divórcio é a única solução para os parceiros. Não há uma regra. Peter Brook nos diz que a fórmula *a peça vem em primeiro lugar*[35] é falsa demais para ser aplicada livremente. Em sua história de vida, Brook percebeu que *nada em um espetáculo teatral é mais importante do que as pessoas dos quais ele é composto*[36]. Nossas experiências não revelaram nada muito distante disso. Então quando dizemos: *o espetáculo deve continuar*, isto é, a Companhia continua, apesar de suas baixas, queremos dizer que é em respeito aos que ficaram e, principalmente, aos que, por algum motivo, partiram. Aos que permanecem, os motivos para a continuidade parecem óbvios: ficaram porque seus objetivos e suas possibilidades de permanência assim determinaram, logo, por estes e com estes o trabalho continua. Aos que partiram, a memória de uma história construída em conjunto e que, de alguma forma, contribuiu para sermos o que somos hoje, está presente inclusive no que fazemos no teatro e na Companhia. Essas rupturas sempre, ou quase sempre, são muito dolorosas, mas fazem parte de nossos caminhos e de nossas vidas. Trazem muitos questionamentos, é claro, mas também

são portadoras das sementes de um novo caminho. Se o segredo do teatro se confunde com a própria vida acrescentamos: o espetáculo deve continuar, se assim quisermos.

2.1 RETOMANDO RUMOS

Talvez ainda não estivéssemos maduros para distribuir mais equilibradamente as decisões sobre os rumos de trabalho da Companhia, mas continuávamos a nos exercitar e a treinar constantemente.

De certa forma, as mudanças acarretadas pela nova composição da Companhia nos deu a liberdade de um compromisso diferente com o trabalho. Começávamos a olhar para as nossas próprias histórias com um outro olhar. Os valores e conceitos que adquirimos com a utilização da máscara em nossos treinamentos puderam passar por uma revisão um pouco mais apurada. Essa relação de re-significação da presença da máscara na Nosconosco produziu um novo ânimo na atividade de seus componentes já que o treinamento com a máscara exige tempo, paciência e muita concentração.

> *"No início era a máscara [...] por trás da máscara surgiu o ator. O ator se apropriou do teatro. E a imagem do homem se apropriou dos símbolos que até então residiam na máscara."*[37]

A percepção do ator por ele mesmo, a percepção do outro, o corpo no espaço, movimento ação e gesto, expansão e compressão corporal, olhar, oposição, concentração, tensão e descontração são características do treinamento que são desenvolvidas com a máscara. A exploração que nos permitimos neste momento,

livres da necessidade imposta por qualquer montagem, permitiu um tempo de reflexão e serenidade necessário à reafirmação dos caminhos que pretendíamos seguir.[38]

O trabalho com a máscara exige do ator treino para adquirir conhecimento de suas regras, ritmo, pausas e intenções. Improvisações desvalorizam e comprometem as qualidades que a máscara necessita. As possibilidades de improvisação com a máscara e a partir dela existem, mas antes é necessário que o ator conheça seu funcionamento.

> *"A máscara tem que se tornar um objeto sagrado, caso contrário ela perde seu clima mágico de grandeza e mistério. Desde o primeiro momento, deve ser deixado bem claro que ela não é um mero acessório."*[39]

A partir dos exercícios com a máscara que temos realizado com os atores da Companhia Teatral Nosconosco, temos podido concluir que a máscara ajuda a distinguir o que é teatro e o que é vida, através da distinção do eu do ator e do personagem. Nada no trabalho da máscara realizado pelo ator tem origem em uma matriz psicológica. *"Sair de si e entrar no personagem é um processo de anulação do ego."*[40]

O trabalho de despersonalização é uma técnica que pode ser adquirida com a máscara, imprescindível para criar e manter diferentes personagens. A máscara é algo a espera de quem dela faz uso, para numa simbiose fundir-se com o indivíduo. Posta no ator, ela é reflexo de suas partes mais profundas, de suas sombras. Uma só máscara não pode ser igual em dois atores. Nisto está seu mistério.

Investir na percepção corporal do ator passa a ser o primeiro passo de um processo que deve ser contínuo no trabalho com a máscara, pois esta tende a tornar-se parte do corpo de quem a porta. O fato do corpo ou o rosto estarem cobertos,

ocultos, não significa que não participem do processo expressivo – é o contrário. O ocultamento de partes do corpo tende a reforçar a expressão das partes expostas devido a uma concentração maior de energia nessas partes. É nessa potencialidade expressiva que reside nosso trabalho com a máscara.

2.2 REAFIRMANDO CAMINHOS

Para os que ficaram e para os que chegaram.

> *"O ator tem de apresentar-se em cena em estado de disponibilidade emocional, sem perder, no entanto, a consciência da sua situação de ator que tem de transmitir não só o texto, mas também o subtexto, isto é, aquilo que existe oculto na personagem, para além das palavras, e correspondem à sua vida interior [...] o corpo humano não pretende produzir uma ilusão da realidade; é ele próprio realidade."*[41]

Não resta dúvida de que o corpo é o instrumento de trabalho do ator. A dúvida está em como trabalhar o corpo do ator para que ele esteja a serviço do teatro. Nenhuma técnica interpretativa pode prescindir do trabalho corporal e vice-versa. Até hoje não temos conseguido perceber outra forma que não a aquisição de conhecimento do corpo pelo ator para a produção de acordo entre exterior-interior ou entre corpo e imaginação. Portanto, é necessário, para a construção artística, elaborar mecanismos para que a partir do corpo se consiga uma ligação entre a imaginação e a percepção. Mas de que forma? Com quais métodos? Existiriam fórmulas mágicas?

Diferente de muitas outras artes, o instrumento do ator, o corpo, é o suporte para a arte e é a própria manifestação fenomênica da arte. Conjugado em um único continente estão conteúdos de naturezas bastante distintas. O **corpo instrumento**, que é produzido através do domínio da vontade sobre o meio físico e o **corpo**

animado pelo interior ou pela imaginação, que se transubstancia em arte e que só é visível através do corpo.

O trabalho corporal deve cuidar especialmente daquilo que é visível, aliás, não pode ser diferente, já que é através do corpo que se materializa o mundo interior. É através da energia que percorre o corpo que se torna possível, a quem vê este corpo em cena, adentrar no mundo dos sonhos, do imaginário, percebendo a relação biunívoca: corpo-interpretação.

A **concentração** e **pulsação** são imprescindíveis a este encontro corpo e interpretação. Jamais se deveria permitir a um ator que entrasse em cena com preocupações outras que não a de sua energia integralmente direcionada para o aqui e o agora. Cada momento é seu único e último momento. Fácil? Não, dificílimo, às vezes raiando o impossível, mas nunca o não acontecido.

Todas as propostas baseados no treinamento corporal do ator parecem acreditar que a descoberta dos recursos psicofísicos, da energia advinda de impulsos gerando formas, gerando outros impulsos, numa espécie de moto contínuo, possa nortear a presença cênica e não mais se situando somente no psiquismo. Essas propostas de trabalho baseadas em recursos pessoais, aprimorados por técnicas corporais, têm a capacidade de tornarem-se únicas, pessoais, significantes. Muitas vezes, como é o nosso caso, a **respiração** assume papel importante na obtenção de estados de **concentração** e de **percepção** da pulsação. Quase tudo começa pela respiração.

O trabalho corporal desloca o ator de seus conteúdos pessoais e coloca-o como uma imagem projetada. O ator é tocado por inteiro pela transformação que opera em seu corpo, no entanto perdura apenas no tempo da representação. *"O gesto e a voz são reais, são dos atores; mas o que revelam é irreal."*[42] **Ritmo, gesto, precisão, concentração, presença cênica, domínio do espaço**, são fatores determinantes para este fenômeno.

2.3 O TRABALHO CORPORAL

Não existe formação de ator sem o aprendizado das técnicas que compõem o trabalho corporal. Qualquer que seja o tipo de teatro que esse ator venha a executar, com que diretores trabalhará, quais serão seus personagens, nada disso importa. O corpo do ator precisa estar pronto; e este estar pronto começa pelo conhecimento do seu instrumento, conhecimento definido em ações.

O ator tem que conhecer-se em ações cotidianas, ações imprevistas, propostas, improvisadas; um debruçar-se em si mesmo de forma precisa, com clareza, com princípio, meio e fim.

Temos que tomar cuidado em não confundir um corpo pronto com um corpo hábil. Seria bom que todo corpo pronto também fosse hábil, mas a prática tem nos mostrado que essa coincidência nem sempre é possível. Não é sempre aquele que tem mais facilidade com seu corpo é o que dá certo. Quase sempre o ator que conhece suas limitações e tenta a todo custo com disciplina, seriedade e trabalho, consegue estabelecer contato com o espaço criativo e seu mundo interior.

Por mais que pareça contraditório, existe um abismo entre a interpretação corporal e a habilidade corporal. Não se pode confundir as duas coisas. A habilidade por si só não sustenta o corpo criativo. *"Tudo o que importa é que a ação deve soar verdadeira no momento de sua execução. Nesse instante, ela está* ***certa****.[grifo nosso] Esse é o teste absoluto."*[43]

Quando o mundo imaginário não consegue ganhar vida através do corpo ou quando o corpo não é capaz de instigar o imaginário alguma coisa há de estar muito errada. O corpo precisa estar disponível para deixar a energia fluir, tornar vida no corpo conduzindo os impulsos da criatividade e da expressão. O corpo pronto permite ao ator atingir esses estados de prontidão. É um exercício de vida.

*"[...] a arte **viva** é uma atitude que deve aspirar a tornar-se comum a todos. Eis porque devemos conservar em nós essa **atitude**, onde quer que a vida nos reúna; abandoná-la é o único compromisso que nos é vetado."*[44]

Não basta ao ator desenvolver seu corpo para este ou aquele aprendizado, esta e aquela montagem; é de vital importância o trabalho corporal constante, visando ao alargamento da capacidade de interpretação e de expressão, em que, através das dificuldades de cada um, se possa dar possibilidades de que os atores desenvolvam um corpo, autônomo e vivo.

"Toda a estética corporal do ator tem, pois, que basear-se nestes dois princípios fundamentais:

1.- O corpo humano, toma na arte, o plano de um meio de expressão; abandona a sua vida acidental e facultativa para exprimir um caráter essencial, uma idéia importante, mais claramente e mais completamente do que o faria na vida normal.

2.- O gesto deixará de representar palavras ou fragmentos de frases, para tornar-se, em si mesmo, uma linguagem de sentimentos e idéias."[45]

2.4 TRABALHO CORPORAL E INTERPRETAÇÂO

Hoje em dia nos parece que a linguagem corporal tem um peso maior do que o texto falado. Se num passado não muito distante o ator era julgado por sua capacidade de uso da palavra, hoje suas capacidades corporais também entram neste critério de

avaliação sendo que em boa parte das formas contemporâneas de teatro suplanta, ou mesmo anula o texto falado.

Esse fenômeno não é tão novo assim. O final do século XIX e século XX viu surgir um conjunto variado de formas de interpretação que começaram a se fazer presentes no mundo; desde então passou-se a ter tantas e tão variadas opções de encenação e a partir delas uma maior possibilidade de pesquisa, que os mais variados diretores se permitiram.

Perguntamos: onde ficou o ator nisto tudo? Provavelmente muitos se perderam em algum ponto do caminho. Junte-se a isto o trabalho dos diretores, grandes estrelas, com suas propostas muito individuais, mas que, em muitos casos, nada mais eram do que um pouco de tudo do passado transformado em uma imensa salada russa. Muitos preocupados apenas no produto, sem saber exatamente estimular seus atores. Com certeza, precisávamos muito mais de diretores de atores do que diretores de espetáculos.

Os atores de hoje devem sair das escolas fazendo de tudo: saltar, subir nas paredes, fazer acrobacias e malabarismos e, ainda por cima, cantar e dançar; precisa ser quase um super-herói e, mesmo assim, na maioria das vezes continuará desempregado. O Oriente é nossa fonte de inspiração, mas ainda não conseguimos entender, ainda nos intriga a precisão do trabalho e o estado de vazio apresentado pelos atores orientais. Podemos sem dúvida afirmar que toda base do trabalho corporal ocidental contemporâneo se baseia nos princípios utilizados pelos orientais: rebaixamento do centro de gravidade, a questão do equilíbrio, o TAO, o Kochi e muitos mais.

E graças a Meyerhold, Artaud, Grotowski, Peter Brook o trabalho de teatro contemporâneo, agora caracterizado como treinamento, já não diferencia corpo e interpretação. O treinamento corporal é o próprio treino interpretativo. O corpo anima

a máscara cênica sem que haja nenhum trabalho que envolva memória emotiva e o *se*.

Dessa forma, vemos surgir uma geração de encenadores que fazem uma mistura aleatória de estilos, criando seus métodos próprios de trabalho sem que se torne uma imensa parafernália. Muitas vezes não sabemos se são coreografias ou marcas de cena.

Quanto mais o teatro se afasta do realismo, mais o gesto, o movimento tornam-se vitais para sua sobrevivência. O gesto torna-se uma seqüência onírica que mexe com a emoção e os sentidos dos atores e, conseqüentemente, atinge os espectadores.

O treinamento deve fixar no ator bases sólidas para que ele possua um repertório que deverá ser colocado à disposição do processo criativo dele (ator) nas inúmeras personagens que vivenciará em sua vida. Não pretendemos homogeneizar o trabalho. Pretendemos oferecer uma gama de possibilidades corporais para que seja facilitada uma apropriação muito pessoal das diversas opções que este tipo de trabalho proporciona ao ator e ao grupo. Não se pode perder de vista que o encaminhamento dado aos exercícios corporais conduz, muitas vezes, os atores a seus mais recônditos esconderijos e despojá-los para que, conhecendo-os e extravasando-os, possam chegar ao choro, ao riso e incorporá-los a sua memória corporal, com o mesmo vigor, mas sem o sofrimento ou emoção que o originou.

A máscara permite este caminho da busca de um corpo disponível para penetrar no mundo imaginário, dando vida aos sonhos e se tornando criativo. Mas não é uma fórmula mágica.

2.5 CONCENTRAÇÃO E PULSAÇÃO

A máscara deve partir sempre de um ponto zero. Para muitos estudiosos da máscara esse **estado de neutralidade**[46] deve ser atingido através da utilização da

máscara neutra como Jacques Lecoq e Ana Maria Amaral. *"a experiência me mostrou que ocorreram com essa máscara* [neutra] *coisas fundamentais que fizeram dela o ponto central de minha pedagogia."* [Tradução do autor]*."*[47] Também não é difícil encontrar grupos que, no trabalho com a máscara, explicitem que *"o treinamento [...] pode ser feito por etapas. E a primeira etapa são exercícios com máscara neutra."*[48] A Cia. Teatral Nosconosco já pensou assim.

Nossa prática permite concluir que a máscara neutra é bastante eficaz para obtenção de estados de neutralidade que facilitam a percepção e concentração do ator colocando-o em estado de prontidão, desvencilhando-o de sua própria personalidade, abrindo espaço para o vazio, um estado que antecede a definição. Entretanto, este estado de neutralidade pode ser atingido por outros caminhos que não incluem a máscara neutra. Esse é o caso de muitas formas rituais que têm a máscara como centro, formas mascaradas de teatro oriental e, hoje, a nossa prática.

Ao mesmo tempo que a máscara precisa da concentração e leva o ator a estados de concentração, também leva à extroversão. A sua linguagem reside nos gestos e nos estímulos externos. Nada na máscara pode ser psicológico.

> *"O ator precisa exercitar sua inteireza no contato com a personagem. O ator precisa possuir uma capacidade de concentração tal que o permita viver cada instante da ação cênica como se fosse o único, mantendo para com o fenômeno da representação uma atitude de permanente vitalidade."* [49]

2.6 RESPIRAÇÃO

O respirar com a máscara é um exercício que concentra energias, mesmo quando a máscara está em inanição. A respiração é o princípio orgânico mais

fundamental em nosso trabalho com a máscara. O ator deve ter consciência de sua respiração, pois, na medida que essa consciência é atingida, a máscara passa a respirar junto com o ator e desse modo a máscara exercita um princípio que é fundamental a ela: viver. Em cena, todo objeto *vivo* se destaca dos demais objetos inertes. Essa vida que habita a máscara é antes de tudo a respiração, seguida da concentração, do movimento e do olhar.

2.7 RITMO – INTERNO E EXTERNO - UMA DANÇA

O ritmo é uma característica fundamental ao trabalho com a máscara, seja ela de que tipo for. O ritmo deve ser a marcação do tempo que faz com que a máscara viva. É o coração da máscara. Sem o ritmo, a máscara fenece. Podemos classificar o ritmo de duas formas distintas quanto a sua origem: o primeiro de ordem individual, interior, do próprio ator; e o segundo, externo ao ator, do mundo que o cerca, da natureza. Ambos os ritmos (interno e externo) estarão sempre relacionados. Porém, o passo inicial para o ator é descobrir caminhos para perceber seu próprio ritmo. É a partir da percepção de seu próprio ritmo que o ator, no trabalho com a máscara, adquire disponibilidade para deixar de lado o seu eu e, sem pré-conceitos, assumir o desconhecido. A partir da percepção de seu ritmo pessoal, de sua pulsação que começam as transformações no ator. Juntamente com a respiração, o ritmo pode ser utilizado para obtenção de estados de neutralidade.

A importância da consciência do ritmo é fundamental para a máscara. À medida que o ritmo é conhecido pelo ator, sua máscara executa um bailado, uma dança. As músicas dessa dança devem ser sempre a relação do ritmo interior com o exterior.

2.7.1 A Corda

A corda em nosso treinamento é uma corda comprida de pular, da mesma forma como as crianças brincam ou brincavam de pular. Da mesma forma que na acrobacia, pular corda só nos tem serventia para o trabalho do ator por proporcionar condicionamento físico, ritmo e ocupação do espaço. O ritmo é ditado por um elemento externo, a corda. O tempo determinado pela batida da corda deve ser captado pelo ator para que este não erre e, principalmente, quando todos os membros da Companhia saltam a mesma corda a um mesmo tempo. Aliado ao ritmo ditado pela corda alimentam-se os níveis de dificuldade com o incremento da acrobacia no saltar a corda.

2.7.2 Acrobacia

Os movimentos acrobáticos são gratuitos se são realizados somente pela acrobacia. Se não visam ao jogo não servem para quase nada. Talvez exercitem a coragem do ator e a sua decisão, que são características importantes para um ator mas só isso. Os movimentos acrobáticos são os primeiros movimentos da infância. Os primeiros contatos da criança com o solo, engatinhando ou andando, levam-na para o movimento acrobático. O peso de suas cabeças é capaz de produzir desequilíbrio que, na produção de um novo equilíbrio estável, obriga naturalmente a criança a rolar em uma “cambalhota” lateral. A proposta da acrobacia no treinamento deve ser o de permitir ao ator a redescoberta da liberdade de movimento da infância que diante da vida adulta se perde através de comportamentos sociais para o corpo.

O uso da acrobacia começa com movimentos simples, pequenas cambalhotas, saltos e, gradativamente, amplia-se o nível de dificuldade deles buscando libertar o

ator, na medida do possível, da gravidade. Trabalha-se a força, o equilíbrio em diferentes formas de apoio, sem esquecer jamais a justificativa dos movimentos: atores e não acrobatas. O procedimento é bastante semelhante quando fazemos uso de técnicas circenses com a perna de pau ou a corda.

2.7.3 Equilíbrio e desequilíbrio - Deslocamento, precisão

Esses quatros termos devem ser explorados no domínio que o ator potencializa seu corpo com a máscara. Não há espaço para o acaso. Somente o trabalho sobre esses conceitos possibilita ao ator o controle sobre seu corpo com a máscara. Seu corpo precisa estar pronto. Os acontecimentos que, porventura, ocorram no que denominamos acaso só tem valor se puderem ser reproduzidos pelo ator.

2.7.4 Busca econômica de ações físicas e edição

O trabalho com a máscara deve trilhar o caminho da busca econômica de ações físicas. Esse é parte do segredo com a máscara. Dizer o máximo com o mínimo: a síntese. No entanto a economia de ações não significa economia de energia. É justamente o contrário. Para se atingir tal síntese de ações se faz necessário a ação integral, sua análise, edição e posterior economia de ações, mas não de energia ou sentido. É a parte pesada do trabalho e antes de aflorar o prazer da realização carrega muitas frustrações e muito cansaço físico. Significa:

a) saber determinar aquilo que é supérfluo e excessivo na ação;
b) ter consciência de seu corpo no espaço, de sua energia;

c) objetividade.

Em relação à energia, é quase que a mesma coisa que tentar colocar o conteúdo de uma caixa grande em uma caixa pequena. Em relação as ações é preciso consciência. A forma, nesse caso, é uma preocupação por poder conter e refletir impulsos e, desse modo, se tornar ação.

CAPÍTULO III

DESCRIÇÃO

O processo apresentado neste capítulo como objeto da investigação foi aplicada aos atores da Companhia Teatral Nosconosco em 2003 e 2004. Além de cumprir o objetivo de apresentar produção de investigação acadêmica para obtenção do título de Mestre pela Unicamp, visa à construção do espetáculo teatral **Caravançarai**, a partir do texto persa **A Linguagem dos Pássaros**.

O nome **Caravançarai**, que dá título ao espetáculo, é a forma aportuguesada de *Karavansarai,* expressão árabe que significa construção de pedras, sem teto, no deserto: local onde as caravanas param à noite à volta de uma fogueira, se encontram e contam histórias sob o céu de estrelas.

O processo de trabalho que desenvolvemos dá continuidade ao trabalho de pesquisa de linguagem em teatro realizado pela Cia. Nosconosco desde sua fundação. As questões que envolvem o espaço cênico (convencional ou não), a construção plástica do espetáculo e as diversas linguagens e métodos que o ator pode desenvolver alimentam este processo.

A proposta de nosso trabalho é o de uma pesquisa qualitativa que tem como objetivo a sistematização de um método de trabalho que implica no desafio da elaboração de uma ou várias máscaras pelo ator para aplicação em situações de representação a partir de objetos de uso cotidiano.

3.1 INÍCIO

Falemos desse outro modo.

> *"Todo aquele que é profundo preza a máscara. Todo espírito profundo necessita de uma máscara."* [50] [Tradução do autor]

A execução desta pesquisa está intimamente relacionada a preocupação com a investigação da máscara e a performance do ator em situação de representação. Nossa preocupação imediata é a de estudar meios, através dos quais, a máscara permita ao ator se desvencilhar do conjunto de modos comuns e cotidianos do uso do corpo, da voz e do gesto para a construção do espetáculo teatral. O foco de nosso trabalho está no conjunto de processos criativos que a máscara pode propor ao ator. Procuramos fazer uso daquilo que é próprio à máscara: ocultar para revelar.

O significado da máscara que utilizamos neste trabalho não é exclusivamente o de um objeto plástico que se antepõe ao rosto do ator. Tão pouco estamos nos referindo, exclusivamente, ao ocultamento do corpo do ator com formas e objetos animados. O significado que propomos para máscara neste trabalho é o do próprio ator em um determinado modo de representação: um conjunto de atuação em que o ator é a própria máscara.

Em nosso trabalho, a máscara é utilizada como o meio e, eventualmente, como fim pelo qual o ator pode experimentar a possibilidade da construção de seu personagem e do espetáculo, livrando-o de condicionamentos e de caminhos que ele, ator, já conhece a partir de sua experiência. Antes de tudo, um desafio que se coloca para uma prática teatral que objetiva escapar de soluções prontas e acabadas. Segundo Peter Brook, a máscara permite a libertação da clausura de um repertório estreito que nos limita em nossa própria gestualidade e em nossa própria ação e maneira de perceber o que nos rodeia.

Desse modo, a máscara é utilizada não como um objeto mágico que permite ao ator ampliar suas possibilidades expressivas, mas como o meio de trabalho pelo qual o ator pode ampliar sua prática na cena e suas possibilidades expressivas.

Dentre as várias questões que envolveram este trabalho, em um dado momento, sentimos a necessidade de fazer uma escolha: construir um texto a partir dos elementos utilizados na investigação pela máscara ou fazer uso de um texto dramático ou roteiro

que orientasse as experiências em um nível mais avançado? Essa questão será apresentada mais adiante.

3.2 A PROPOSTA DE TRABALHO

3.2.1 Pré- expressividade parte 1: Ator e sua Dança

> *"Um só metro quadrado da África apresenta mais do verdadeiro teatro do que todas as cidades da Europa reunidas. O teatro deles é uma parte da sua vida cotidiana, daquilo que eles experimentam a cada dia. Cada qual toma parte no seu teatro. Seu teatro é sua vida e sua vida é seu teatro."* 51

No processo por nós aplicado, os atores foram desafiados a se livrar de seus gestos cotidianos através de trabalhos físicos os quais, através da exaustão e da repetição, tentavam evitar a cristalização dos movimentos e da expressão corporal. Nesse sentido, procuramos desenvolver uma espécie de dança pessoal que nos fala Burnier (1994), buscando um ritmo próprio para cada ator, uma pulsação de ordem individual e particular.

A essa etapa relacionamos o conceito de pré-expressividade que é, como a expressão diz, o nível que antecede a expressividade.

> *"O nível pré-expressivo [...] é um nível operativo: não um nível que pode ser separado da expressão, mas uma categoria pragmática, uma práxis, cujo objetivo, durante o processo, é fortalecer o bios do ator."*52

Para o nosso trabalho a pré-expressividade é a base para elaboração do trabalho não interpretativo pelo ator. Através da pré-expressividade, o ator pode aprender e treinar uma forma ou técnica orgânica de articular suas ações, presença cênica e domínio do espaço. O que nos interessa na exploração da pré-expressividade é a possibilidade que ela dá ao ator de investigar uma maneira de interpretar que é de ordem pessoal e intransferível. Reconhecemos que a pré-expressividade também se presta como base para processos de ensino e de treinamento de técnicas aculturadas, como são os exemplos de boa parte das formas de teatro tradicionais no oriente, mas não é esse nosso objetivo.

3.2.2 Pré- expressividade - parte 2

Ator e Objeto Como Coisas Distintas

Ainda sob a tutela do conceito de pré-expressividade e, na dança pessoal descrita anteriormente, passou a fazer parte da dança de cada ator, toda a sorte de objetos cotidianos, tais como pedaços de tecido, fitas, plásticos, plumas, correias de automóvel, guarda-chuvas, touca de banho etc. Ator e objetos ainda como coisas distintas.

Esses novos elementos, os objetos, produziram alterações fortemente perceptíveis no modo como os atores exercitaram o conceito de pré-expressividade. Notadamente essas alterações puderam ser percebidas através do cerceamento do movimento imposto pelas qualidades físicas dos objetos (dimensão, peso etc); nas relações que foram elaboradas entre ator-objeto; no tempo e no ritmo das ações e deslocamentos. A relação ator-objeto foi produzida pela dança de cada ator e não pela sugestão cotidiana de aplicação dos objetos. A exploração da dança pessoal com os objetos, no nível da pré-expressividade, acarretou na transformação, ou mesmo, destruição de muitos desses objetos.

Essa etapa marca o início de uma matriz para a construção do repertório na relação pré-expressiva ator-objeto e que é fundamental para exploração do conceito objeto-máscara.

Tal matriz é o primeiro momento, da elaboração de um conjunto relativamente amplo de repertórios gestuais, de ações e deslocamentos a partir da relação ator-objeto. Posteriormente, esses repertórios foram combinados em seqüências elaboradas por cada conjunto ator-objeto e entre os diversos conjuntos atores-objetos.

O objeto não só permitiu a memorização das ações, mas também, e fundamentalmente, é a base das próxima etapas.

3.2.3 Pré- expressividade - parte 3
Ator e Objeto em Uníssonos

Esta etapa extrapola o conceito de pré-expressividade existente nas duas etapas anteriores. Ainda tendo como suporte a dança pessoal propõe-se outro nível de dificuldade e expressão: agora, a relação do ator com o objeto é o de unidade. O objeto é experimentado como parte do corpo do ator e não mais como um elemento estranho ou de extensão de seu corpo: um uníssono.

Em muitas das situações experimentadas na fase anterior, pôde ser percebida o prenúncio desta etapa, especialmente, quando os atores produziram relações entre suas danças particulares.

A concretização do sentido de unidade entre ator-objeto não é de ordem conceitual, mas prática. O que se experimenta nesta etapa é a elaboração de conjuntos gestuais e de ações que somente conseguem se justificar na medida que ator e objeto são entendidos como uma coisa só. Os níveis de identificação produzidos entre ator e seu objeto é que garantem a execução desta etapa. Por outro lado, é

nesta identificação que começam a surgir relações de significação no desenvolvimento de uma técnica que é particular para cada ator.

3.2.4 Início da expressividade - parte 4
Ator é o Objeto: Máscara Inicial

Esta etapa amplia os níveis de dificuldades para a relação ator-objeto. O corpo do ator deve assumir o sentido do objeto. O que se procura é um sentido para que o ator possa buscar ser a essência do objeto. Não é a mimese do objeto que nos interessa, mas a relação que o corpo do ator experimenta ao se colocar na posição de objeto. É a partir dessa experimentação do ator em se transfigurar em objeto que se deflagra a construção do processo da máscara em nosso trabalho. O ator é animado por ele mesmo a partir de suas relações com o objeto. Somente a partir dessa etapa que passamos a categorizar o objeto como objeto-máscara. Nesse momento, o objeto começa a possuir um sentido.

O ponto fundamental reside naquilo que a relação ator-objeto propõe como jogo ao ator que se torna objeto. Suas máscaras começam a nascer. O ato de explorar-se na construção de sua máscara-objeto, de explorar o espaço e de travar relações com os demais atores em suas máscaras é a finalidade. A máscara nasce como uma necessidade, uma idéia para um jogo que se relaciona com o espaço e com as outras máscaras produzidas pelos demais atores.

3.2.4.1 VOZ E SONS

Todos os processos descritos anteriormente foram realizados com o uso de sons e da voz. Não foi realizado trabalho específico para a voz. O surgimento das vozes e sons emitidos pelos atores ocorreu na medida que as máscaras começaram

a surgir. Não fazemos distinção entre corpo e voz, entretanto, acreditamos que é possível a exploração mais detalhada da voz no processo que apresentamos. No entanto, o silêncio é parte fundamental na relação ator-máscara-espectador. "*Com a ajuda dos gestos e das variações do diálogo, as repetições e os silêncios são muito mais capazes de provocar a imaginação e ajudar o espectador a atingir o estado onírico."*[53]

3.3 OBJETO-MÁSCARA

Neste trabalho, o objeto máscara é todo e qualquer tipo de objeto que assume um novo sentido ou significado através do uso que o ator faz desse objeto e que permite, através de sua utilização, transformar e ampliar suas possibilidades expressivas.

Qualquer objeto pode ser categorizado como objeto-máscara desde que preencha o requisito de transformação e ampliação das capacidades expressivas do ator. Também estão incluídas nessa categoria a máscara propriamente dita, bonecos ou formas animadas.

> *"a máscara fica adulterada em seu significado ritualístico quando um público ignorante de sua significação utiliza-se [dela] enquanto ornamento [....] o que a empobrece enquanto signo rico em leituras mais significantes."*[54]

Acrescentaríamos que o empobrecimento é ainda mais desastroso quando é o próprio ator ignorante da significação da máscara que porta. A mesma autora, abordando a máscara ritual, descreve-a como uma máscara bem próxima do uso teatral.

[...] "expressa um rosto, análogo as imagens de um rosto pintado por Picasso e que permite ao ator que a usa uma ampliação da expressão da condição humana, além da que um ator sem máscara poderia chegar a exprimir."[55]

Nosso objetivo ao elevar objetos de uso cotidiano a categoria de objetos-máscara é o de retirar o sentido sagrado que ancestralmente habita a máscara. Pretende-se que o ator possa ser o criador de sua própria máscara. Por isso procuramos não fazer uso desses objetos na medida que eles são portadores de significados a priori o que nos obrigaria ao uso de uma técnica e de um treinamento de aculturação que fugiria a proposta deste trabalho.

A partir de seu conjunto de repertório (com ator e objeto, ator e objeto máscara como prolongamento e ator sendo objeto-máscara) foi solicitado que o ator elege-se uma seqüência de gestos que seria a sua seqüência inicial de trabalho (lidando com ritmos, repetições e edições, e gestuais desenvolvidos a partir das relações ator-objeto-máscara como o outro ator-objeto-máscara). A seqüência eleita deveria ser aprendida por outro ator e este outro ator deveria aprender a seqüência daquele que foi seu aprendiz. Desse modo, experimentou-se a possibilidade de uma releitura e de um novo aprendizado a partir do outro.

Em nenhum momento os objetos-máscara deixaram de ser objetos e atingiram o status de objeto sagrado.

3.4 DESRIÇÃO DAS ETAPAS

Como descrito anteriormente, a relação do ator com o objeto-máscara se deu de três modos distintos: 1) ator e objeto como coisas distintas, 2) ator e objeto como

55 Ibidem.

uma coisas só e 3) ator sendo objeto. O conjunto de gestos e ações foram codificadas e a relação do ator com o objeto permitiu a deflagração de processos mnemônicos e de registro de ações e deslocamento no espaço. Paralelamente foi associado a estas relações outros elementos: 1) ritmo, 2) repetição do movimento em modo contínuo, 3) repetição de modo fracionado (i.e., com quebra de movimentos) 4) edição e ampliação e 5) força do gesto/movimento. Posteriormente, esse conjunto de gestos, movimentos e deslocamentos no espaço foram combinados e editados.

É preciso ter em mente que, nas etapas que descrevemos anteriormente, o ator antes de trabalhar com sua máscara-objeto deve ter trabalhado sobre si mesmo posto que é ele que animará a sua própria máscara. O ator precisa saber reconhecer quais são os impulsos que geram nele o processo criativo. Somente a partir desse reconhecimento é que podemos distinguir as etapas do processo como sendo parte da expressão e criatividade através da máscara e não meros exercícios de improvisação e liberação de movimento com objetos. É preciso que cada ação seja coerente em si mesma e que seja capaz de permitir transições e seqüências de ações organizadas e coesas. Através dessas premissas, consegue-se que o ator disponha de segurança e coerência em sua atuação com a máscara-objeto, evitando-se que suas ações se dissolvam no espaço e no tempo. Em alguns momentos são necessários ajustes que garantam equilíbrio entre o pensamento e o corpo do ator.

Durante o processo de trabalho, pudemos observar, em todas as vezes, em que a dualidade proposta entre pensamento e corpo do ator aflorou, os resultados não foram satisfatórios. Seja porque o pensamento atuou de forma castradora e limitadora das possibilidades de experimentação do ator, seja porque o corpo assumiu exclusivamente a direção dos trabalhos, apresentando resultados até que bastante interessantes, mas dos quais o ator não tinha consciência e, portanto, era incapaz de refazê-los. Creditamos essa dissociação corpo-mente a maneira freqüente com que a contemporaneidade tende a tratar esses elementos. Essa abordagem

dissociativa entre corpo-mente parece enxergar esses elementos de modo isolado e independentes.

Tais situações implicaram na necessidade de impor ao ator uma atuação em unidade entre corpo-mente. Tal condição é fundamental para que a organicidade[56]: *"corpo-mente revele-se no corpo que não age em vão, que não se esquiva da ação necessária, que não reage de uma maneira contraditória e contraproducente."*[57]

3.5 DO TEXTO AO ESPETÁCULO

> *"Nada está na inteligência que não tenha passado antes pelos sentidos". (S. Tomás de Aquino)*

Reconhecemos que a possibilidade da construção de uma dramaturgia a partir da máscara é viável e possível. Alguns resultados que nossa investigação obteve revelaram esta possibilidade, entretanto, nosso objetivo não é o exercício de processos criativos em dramaturgia. O exercício da dramaturgia implicaria em um outro nível de complexidade já que, além dos dados produzidos pela experimentação da máscara, teríamos que lidar com as variantes que surgiriam a partir da produção textual.

Além dessa opção tínhamos o texto dramático puro que poderia representar um outro nível de dificuldade. A utilização do texto dramático puro – i.e. de textos concebidos com a finalidade da representação teatral – apresentava, a princípio, alguns elementos complicadores. O primeiro diz respeito ao conhecimento que os atores poderiam ter de montagens desse texto ou de concepções prévias que o texto dramático normalmente propõe e, que por si só já conduz para uma possibilidade de ação. É bem verdade que essas características que se revelaram como preocupações podem se afigurar de modo diferenciado dependendo do caminho a ser utilizado ou mesmo da forma como o texto dramático se apresenta. Entretanto, seria mais um

elemento a ser controlado acarretando uma ampliação do campo desta pesquisa e elevando a necessidade de pontos de controle.

A escolha de um texto ou roteiro que permitisse o direcionamento do trabalho nos pareceu fundamental. Apesar do texto não ser a peça fundamental da execução de nossas investigações, sentimos a necessidade de tê-lo como algo mais com que contar: um roteiro que serviria de aplicação para as máscaras criadas pelos atores durante o processo.

Por isso, fizemos a opção de um elemento textual que viria a direcionar o que seria contado: um texto, mas um texto poético e não dramático - **A Conferência dos Pássaros** de Farid ud-Din Attar.

3.6 A CONFERÊNCIA DOS PÁSSAROS

A Conferência dos Pássaros é uma tradução do poema místico-filosófico do poeta persa Farid ud-Din Attar escrito, provavelmente, no Século XII. Intitulado *Mantiq ut-tair*, pode ser traduzido como "fala", "discurso" ou "parlamento" dos pássaros. O poema fala de uma assembléia de pássaros que decide partir à procura de um rei ideal: o Grande Pássaro, Simurgh.

É uma alegoria que simboliza a busca da alma humana pela divindade. Para essa peregrinação, a assembléia de pássaros elege um líder: a Poupa. É uma longa viagem que esses pássaros têm de seguir em busca do Simurgh. Alguns pássaros se esquivam da viagem, alegando diversos pretextos. Outros ficam pelo caminho. Percorrem sete vales. O vale da busca do amor, da compreensão, da unidade, da independência, da compreensão, da perplexidade e do aniquilamento.

> *"Em The Conference of The Birds, como em muitos outros mitos e tradições, o mundo visível é apresentado como ilusão, como uma*

sombra projetada sobre uma superfície que é a terra. E, evidentemente, o mesmo ocorre no teatro. O teatro é um mundo de imagens, e a glória do teatro é a de conjurar ilusões. Em certo sentido, o teatro pode se transformar numa droga perigosíssima. Uma das críticas que durante muito e muitos anos foi esgrimida contra aquilo que se convencionou chamar de teatro burguês é que, ao jogar de volta para a platéia os reflexos de ilusões, este reforça seus sonhos e, conseqüentemente, sua cegueira e sua incapacidade para enxergar a realidade."[58]

Nenhum dos personagens é humano. Todos são pássaros: a poupa, o rouxinol, o papagaio, o faisão, o pintassilgo, o falcão, a fênix, o pardal, a coruja, a garça, o *humay*, a perdiz, o pato, o pavão, a codorna e o pombo. A cada um desses personagens pássaros, o autor atribui uma característica predominante de ordem psicológica e não mais do que isso.

"O fato de serem representações imaginárias possibilita-lhes assumir uma natureza dupla, e é nessa natureza dupla, que se pode alcançar o significado de The Conference of The Birds. Por um lado, conforme é dito em The Conference of The Birds, se vê a vida quando se olha para as impressões da vida. Mas, ao virar para o outro lado, é possível ver o que está por detrás dessas ilusões,e então aparecem os mundos visível e invisível."[59]

Faz parte do texto original o entrecorte de situações que são narradas durante a peregrinação dos pássaros. São passagens breves em que os personagens são exclusivamente humanos.

3.7 DA CONSTRUÇÃO DA MÁSCARA-OBJETO A ENCENAÇÃO

O que se pretendeu a partir do processo apresentado era a experimentar a possibilidade do desenvolvimento do processo criativo e de construção de máscaras a partir de objetos cotidianos.

Nossas experimentações permitiram verificar que um mesmo objeto pode ser deflagrador de várias máscaras diferentes. Não é o objeto ou o ator que se transforma na máscara. É a relação empreendida entre esses dois elementos que permite o surgimento da máscara. Essa relação é bem diferente das máscaras construídas com a intenção de somente serem máscaras. A máscara cultural, seja ela ritual ou teatral, é portadora de um significado que, mesmo que desconhecido pelo ator, é anterior a ele. Talvez uma máscara construída por um artista na contemporaneidade não tenha tantos significados anteriores ao ator. Talvez seus significados possam ser descobertos pelo ator, mas mesmo assim é uma máscara e, por ser uma máscara, possuirá uma fala e um sentido que são próprios a ela. Ainda nesse caso, não é o ator o criador da máscara.

> *"Podemos usar qualquer pedra, qualquer caneca e, se brincar com isso pode trazer a qualidade e a intensidade necessárias, podemos transformá-las temporariamente em ouro. Por esse motivo, eu sempre admirei a arte tradicional de contar histórias. Na Índia há muitos contadores de histórias que contam todo o Mahabarata usando apenas um instrumento de corda, que sua imaginação recria: enquanto eles falam ou cantam, o instrumento transforma-se em um espada, em uma lança, em um arpão, em um bastão, em um rabo de macaco,*

em uma tromba de elefante, no horizonte, em exércitos, em trovões, em ondas, em cadáveres, em deuses."[60]

Outro aspecto desta mesma questão está relacionado ao processo de criação da máscara de cada ator que é desenvolvida a partir do processo descrito neste capítulo e que assume novas variações quando essa máscara é aprendida por outro ator. Em outras palavras: cada ator desenvolve um conjunto de máscaras dentro do processo de trabalho. Essas máscaras são aprendidas pelos demais atores em um processo que busca a essência da máscara que é aprendida e não a cópia do conjunto de gestos e movimentos da máscara do outro. Isso ocorre pois cada ator ao aprender a máscara do outro imprime a sua marca e a sua organicidade, tendo como meta a manutenção das características fundamentais da máscara aprendida. Esse aprendizado que, em nosso entendimento, é a parte fundamental do trabalho, não é de ordem cerebral, mas da experimentação e de relação entre a máscara criada e aprendida pelo ator. Esse aprendizado só foi possível na medida que o ator é consciente de sua elaboração e domina integralmente os passos de sua máscara. Naturalmente, esta elaboração acabou por adotar processos de registro e de memória que geraram códigos para podermos nos referir ao que havia sido produzido nas sessões de trabalho.

À medida que a estória do texto (ver anexo 1) era apresentada como roteiro de orientação das máscaras, algumas delas tiveram que ser guardadas e outras puderam ser ampliadas. A orientação proposta pelo texto, que foi nossa opção, permitiu maior agilidade na referência das máscaras através do discurso. Isso ocorria exclusivamente pela atuação da máscara no roteiro e não pela semelhança da máscara do ator com o nome do personagem. É importante ressaltar essa diferença, especialmente porque os personagens da estória são pássaros (ver anexo 2). As máscaras produzidas

pelos atores em momento algum buscaram mimetizar a forma do personagem pássaro ao qual emprestavam vida.

O produto final dos processos desenvolvidos nesta investigação ainda não está acabado. O espetáculo que será produto dessa investigação ainda caminha. Mas, como o fenômeno teatral implica necessariamente no binômio ator-espectador, pusemos à prova algumas das partes já construídas.

A preocupação de que o processo de construção das máscaras pelos atores pudesse estar produzindo um espetáculo com um código altamente particular e especializado foi dissipado. Notadamente a apresentação dos fragmentos do espetáculo em localidades em que seus moradores têm pouco ou nenhum acesso ao teatro pareceu produzir processos de comunicação mais intensos.

O que se procurou apresentar neste capítulo foi o relato do conjunto de ações que desenvolvemos com os atores da Cia. Teatral Nosconosco dentro do processo de Criatividade Através da Máscara para o espetáculo Caravançarai.

O que conseguimos verificar é que é possível a construção de uma ou várias máscaras a partir de objetos de uso cotidiano. O que a nossa proposta de trabalho buscou estabelecer e, acreditamos, com êxito, foi um conjunto de instrumentos técnicos para que atores possam construir suas máscaras a partir de qualquer coisa e possam aprendê-las de outros atores em um processo de troca contínua que envolve processos mnemônicos particulares e de registro.

A etapa que sucedeu o desenvolvimento das máscaras através dos objetos foi a de aplicação destes procedimentos para a combinação das máscaras em um produto espetáculo que apresenta o mundo visível como ilusão, como sombra que é projetada sobre os atores e que, pelo fato de serem representações imaginárias, permite alcançar uma natureza dupla e de múltiplos significados.

Nosso trabalho é voltado para o ator. Atores que possam ser providos de uma técnica que lhes dê segurança para, estando em cena, contar histórias, representar

histórias, ser o coro, ser um personagem e que possam se desnudar em cena e se transformar em qualquer coisa.

Acreditamos, especialmente pelo que pudemos verificar em nossa investigação, que a cumplicidade entre público e ator é facilmente atingida quando os atores no uso de suas máscaras objeto conseguem produzir uma atuação orgânica que possui força e autonomia para deixar em suspenso estados de percepção cotidianos. A partir desse tipo de atuação, o ator, de posse de sua máscara objeto, é potencializado e, portanto, capaz de significar, re-significar e representar atitudes, coisas, estados de espírito, emoções, enfim de criar uma nova verdade que justifica a existência de suas próprias ações. Suas ações, ao serem testemunhadas pelo público, acabam por estabelecer uma convenção que é fundamental para o ato teatral. A eficiência dessa convenção será mais verdadeira tanto quanto mais orgânica for a máscara objeto do ator. Essa é a única garantia que o ator pode ter em relação a sua prática. De outro modo não haverá nada a ser compartilhado com o espectador.

A elaboração consciente dos aspectos que compõe sua máscara objeto dá ao ator a capacidade de evocá-la em seus estados diferenciados em situações de representação particulares e que se pretendam universais. Como um modelo ou uma matriz de trabalho para o processo criativo e que pode apresentar questões significativas para uma pedagogia do ator e para a construção do espetáculo, podendo ser elaboradas e re-elaboradas em suas verdades na medida da necessidade de sua aplicação.

3.8 FINALIZANDO

A Máscara: Um Estado

Muito já foi dito e escrito sobre a máscara seja no teatro ou em manifestações ritualísticas. Não existe cultura que de alguma forma não tenha se relacionado com ela. Seja as máscaras que servem como anteparo e ocultam a face ou o corpo de seu animador, seja quando ela existe através de tatuagens ou mesmo de maquiagem, invocando a idéia de um outro.

O fato é que necessariamente por trás do objeto máscara sempre existirá o homem. Seja aquele que, no ritual ou no teatro, emprestou suas habilidades plásticas para confeccioná-las, seja aquele que lhe dá vida e movimento. Praticamente em todas as manifestações desses tipos de máscaras, a elas ou à relação de seu portador com elas e com seu público lhes são atribuídas características sagradas ou mesmo mágicas em maior ou menor grau. Não queremos trabalhar com essa idéia de magia, mesmo reconhecendo as potencialidades oferecidas por ela. Já tivemos, por diversas oportunidades, a chance de observar em rituais ou manifestações, chamadas de populares, a possessão, transe, magia que elas podem proporcionar em seus animadores. Mas não é isso que pretendemos. No máximo gostaríamos de saber utilizar os mecanismos que permitem o afloramento de tais energias que ocorrem nesses processos. Essas máscara também são sagradas em maior ou em menor grau. Por outro lado, no teatro, observa-se que um sentido de sacralidade perdura nelas, muitas vezes já dissociado de seu sentido original, mas que são preservados por seus animadores. É possível, em muitos desses casos, identificar o sentido de sacralidade tendo origem na manifestação ritual e/ou religiosa da qual a máscara é a sua personificação. O problema, neste caso, para nós, é que o objeto máscara é que assume o sentido sagrado e não o ator ou sua atuação. Além dessa característica, passa a existir a necessidade de um código compartilhado entre seus animadores e

seu público para dominar os significados que ela propõe. Em outras palavras: ou se domina o código ou a máscara não funciona. Nesses casos, o ator *não iniciado*, e a palavra é esse mesma, é visto quase que como um herege pelos *animadores iniciados* e, até mesmo, pelo *público de iniciados*. É, sem dúvida, uma característica complicada. A complicação produzida por essa forma de utilização da máscara na está na necessidade de um público de iniciados, longe disso. Até porque, grande parte do teatro contemporâneo, seja ele com máscaras ou sem máscaras, é assistido por grupos de iniciados, quase que como em um ritual. O problema para nós, nesse caso, reside nas possibilidades que esse entendimento da máscara oferece ao ator como elemento expressivo ou de criação. Ou o ator poderá utilizá-la exclusivamente como elemento de treinamento de suas capacidades expressivas – e ela se presta muito bem a isso – ou ficará restrita a um conjunto de repertório ou de formas de teatro que não a dessacralizem. Acreditamos que é necessário um alargamento deste conceito de máscara e por isso propomos que a máscara seja percebida como o estado que anima um ator em determinadas condições, a partir de um treinamento específico. Dessa maneira, esperamos estar nos afastando de um sentido ritual ou sagrado da máscara.

É bem verdade que a sentença anterior pressupõe uma espécie de paradoxo. Primeiro por propor um treinamento e uma técnica que pedem ao ator uma entrega e uma fé que se assemelha ao sentido ritual e depois pela obtenção do efeito que é produzido no corpo do ator. Mas por outro lado, pode-se permitir a coexistência pacífica de elementos sagrados e profanos que, em outros treinamentos, teatros e rituais onde a máscara se faz presente não são admissíveis.

Nossos objetos-máscara são comuns e escolhidos meio que ao acaso. São objetos cotidianos, corriqueiros, muitas vezes são até mesmo inutilizados através do treinamento que é elaborado pelo ator. Essa é uma característica que a máscara tradicionalmente não comporta Esses objetos que, a princípio não foram produzidos

para ser algo além de sua função imediata, possuem simbolismos e até podem suscitar emoções e lembranças, mas com certeza, se possuem essas características, são em menor quantidade e em menor grau de profundidade que o objeto-máscara pode incitar. É aí que reside a diferença entre nossos objetos-máscara e a máscara que nada mais é do que uma máscara.

Nosso treinamento propõe que o ator se baseie não naquilo que a máscara lhe propõe como valor simbólico, mas na relação que seu corpo estabelece com o objeto na construção de matrizes expressivas e na relação que este ator, a partir deste tipo de treinamento, consegue produzir com os demais atores, para finalmente dar forma a algo que possa contar alguma coisa a alguém.

O sagrado também está presente em nosso trabalho. O sagrado, em nossa experiência, está na participação coletiva, no trabalho que acontece desde a escolha dos objetos, sua manipulação, no silêncio, seleção de gestos, na entrega e nos ensaios. A qualidade dessas relações é que determina o sagrado.

Nunca é demais lembrar que essa tarefa não é nada simples. O caminho a ser percorrido é bastante complexo. Entendemos essa complexidade no sentido literal:

***complexus**, aquilo que se tece em conjunto.*[61]

Esse é o ponto! Tecer, tramar em conjunto. No conjunto compreendido entre ator e ator, ator e máscara e atores e atores é necessário uma disponibilidade interior, já que não é tarefa nada simples de ser realizada. O ir e vir da tecedura muitas vezes nos oferece a frustrante sensação de não estarmos indo a lugar algum. A recompensa só virá tempos depois sob a forma da individualidade manifesta no trabalho com a máscara. *"Através do esforço do trabalho árduo, é a verdadeira individualidade que aparece."*[62]

A máscara tem a propriedade de propor como que uma separação entre corpo e mente. Atento ao espaço a sua volta e aos estímulos visuais e auditivos, o ator tem a possibilidade de aguçar os sentidos e toma consciência de si em um aspecto mais global.

> *"O corpo deve dar vazão ao que é invisível (necessidades profundas), mas criar também o gesto para que seja visto por outras pessoas. Então o trabalho do ator nunca é para uma platéia e, no entanto, é sempre para ela."* 63

Também é na diferença que vemos surgir **a máscara como um estado** que se manifesta fisicamente para o ator. "*Numa contracena de máscaras é importante que se vejam as diferenças entre os personagens, pois elas se reafirmam pela diferença*." 64

O treinamento oferecido a cada um dos atores é o mesmo mas sua parcela de contribuição que é pessoal e intransferível torna o treinamento algo único e específico para cada ator não importando sequer se as máscaras ou objetos que eles animam são os mesmos sempre.

> *"Flexionar os músculos somente não basta para desenvolver uma arte; as escalas não fazem um pianista, nem os exercícios de dedo ajudam o pincel de um pintor; entretanto um grande pianista pratica exercícios de dedo durante muitas horas ao dia, e pintores japoneses passam suas vidas praticando o desenho do círculo perfeito."* 65

Cabe ao ator a função de dar vida ao seu treinamento, imprimindo sua marca pessoal em cada passo dos acontecimentos proporcionados pelo treinamento que propomos. Sua busca deve trilhar o caminho que leva a simplicidade. *"A simplicidade não é simples de ser alcançada; é o resultado de um processo dinâmico que abarca tanto o excesso como o gradual parecimento do excesso."* 66

IV CONCLUSÃO

Atores são heróis.

Nosso trabalho é uma pesquisa qualitativa que trilha o caminho da desreificação do conhecimento científico como algo absoluto e verdadeiro na produção do conhecimento, mas como algo que é vivido e, por ser vivido, coloca em foco seus pesquisadores.

O teatro não é uma ciência exata, um território onde se pode alcançar certos objetivos, transmiti-los e desenvolvê-los. Os resultados e as soluções são encontrados pelos atores e morrem com eles. Porém, os espectadores percebem como sinais objetivos as ações articuladas do ator, que, por outro lado, são o resultado de um trabalho subjetivo. *"É impossível descobrir a fórmula, o material, os instrumentos que poderiam dar uma resposta definitiva a essa pergunta."*67

Começamos no teatro a partir do texto em uma oficina com alunos adolescentes. Armamos a roda, distribuimos uma adaptação de **Sonho de uma Noite de Verão**, pedimos para os alunos lerem em casa e trazerem uma proposta de personagem que gostariam de interpretar. Tínhamos lido todos os livros de Stanislavski e trilhávamos o caminho do *se*, da *memória emotiva, das circunstâncias dada*. **Mas... intuitivamente alguma coisa corria dentro de nós diferente do já vivido**. No encontro seguinte, de repente pedimos para que, em vez de lerem o personagem(s) escolhido(s), mostrassem um rascunho do corpo desse personagem, como se deslocariam, como sentariam, como pegariam um objeto etc. Escolhemos os personagens, mas nossa base foi a memória emotiva e o se. O trabalho deu certo, ficou belíssimo, mas atores de 10 a 15 anos deixavam a desejar. Aqueles que conseguiam trazer seu corpo, com suas falas, aconteciam, outros não diziam coisa com coisa, mas teimosos continuamos.

Ano seguinte, montamos uma adaptação de **O Inspetor Geral** para crianças. Desta vez o texto não foi o primeiro passo. Sentíamos que o corpo tinha que falar e

começamos, ainda intuitivamente, fazendo com que todos os atores criassem formas, corpo e andar para todos os personagens sem saberem exatamente para o que era, pois tínhamos e temos até hoje (lá se vão 14 anos) uma oficina permanente de trabalho de atores independente de se vamos produzir um espetáculo ou não. No **Inspetor**, percebemos que esta forma daria melhor resultado. Os atores se encontraram com mais facilidade nos personagens e foram escolhidos a partir de suas formas. Mas o texto logo chegou e tivemos o famoso *trabalho de mesa*. Ainda era confuso. Não estávamos satisfeitos. Começamos a trabalhar em cima das idéias do teatro oriental, das máscaras, de clown, das leituras de Eugenio Barba, de Ariane Mnouchkine, Peter Brook e toda uma turma maravilhosa que nos despertou para um outro lado do teatro: o exterior, o corpo e a forma.

Começamos a trabalhar com as mais diversas técnicas corporais que conseguíamos encontrar. Trabalhamos sem texto, com máscara neutra e entendemos que o ator precisava partir do conhecimento do seu corpo, do seu *eu* físico; precisava ter conhecimento das leis naturais, de seu funcionamento orgânico, ter consciência dos movimentos que seu corpo é capaz de produzir. Foram dois anos de estudo e trabalho só sobre o corpo. Trabalhamos acrobacia, movimentos acrobáticos simples, rolos para frente e para trás, andamos em traves improvisadas para trabalhar experimentar o equilíbrio, paradas de mão, estrela, ponte, enfim, tudo o que era possível. Montamos alguns exercícios de dança clássica, pois acreditávamos que também era importante para o desenvolvimento dos atores e damos boas risadas quando, hoje, vemos nossos arquivos em vídeo de como éramos desengonçados e como estamos hoje. Foram muitos alongamentos seguidos da observação da respiração em cada exercício executado. Posições de pés, perda e recuperação de equilíbrio, movimentos de partes do corpo que o puxam como um todo. Alguns incorporados de outros treinamentos, outros criados por nós. Nesse momento, montamos **O Arlequim**, que foi construído através de *canovaccis.* Os atores não

podiam falar. Só podiam usar seus recursos corporais. Também não sabiam que estávamos montando um espetáculo (talvez nem nós), pensavam que estávamos apenas improvisando cenas diversas a partir de roteiros da *commedia dell'arte* como parte das nossa oficinas de corpo. O texto chegou até eles um mês antes da estréia e qual não foi nossa surpresa: o espetáculo já estava pronto, faltava apenas um toque aqui e outro ali. Fizemos três dias de ensaio aberto nos jardins do Museu da República. Tínhamos de sentir o público e ver o que funcionava ou não. Foram os três dias mais desesperadores e maravilhosos de nossas vidas, mas isso é outra história. Ganhamos muitos prêmios no Rio e em festivais nestes dois anos com **O Arlequim** e sentíamos ânimo para continuar neste caminho. Continuamos, fizemos mais quatro espetáculos todos baseados no trabalho com o corpo, usamos o que chamam de circo-teatro,

Há três anos chegamos a uma encruzilhada: sabíamos que o trabalho começa pelo corpo, sempre trabalhos para crianças com obras clássicas da dramaturgia adulta. Sempre com muitos figurinos, adereços e cenário que, por sinal, executávamos muito bem. Mas queríamos chegar ao ator só, para o qual só seu corpo e seu trabalho de interpretação chamassem a atenção. Queríamos que o corpo do ator invadisse a sua capacidade de interpretação. E nossa dúvida era como dar ferramentas para o ator construir seu trabalho a partir de si só. Como seria conquistar uma disponibilidade interna e uma disponibilidade corporal? Percebemos que o ator necessita de uma concentração tal que o permita viver cada momento da ação cênica como única sem perder em nenhum momento sua vitalidade cênica. Então pegamos Peter Brook, fizemos e refizemos todos os exercícios propostos no livro do Oidá e a limpeza do lugar de trabalho com pano molhado, torcendo-o a cada quina e na posição dobrada com pernas esticadas, sem pressa, a meia luz e em total silêncio, nos proporcionou um início para nossos estados de concentração. Fizemos oficinas inteiras em que os atores sequer podiam falar, era concentração pura. Isto foi vital para trabalhar concentração e energia. Aprendermos que só é possível manter a

energia vital cênica se conseguimos estar presentes totalmente naquele momento, não podemos admitir em hipótese nenhuma em outro lugar que não o da presença do ator.

> *"O tempo do ator no manejar disciplina de sua energia. É o de uma infinidade de agoras, como se cada momento fosse seu único, alvo de todo seu empenho, de toda sua força interpretativa." 68*

Como era difícil, com tantos problemas depois de dias inteiros em outro tipo de trabalho, ou fazendo faculdade, sem dinheiro, às vezes com fome, mas como era bonito vê-los conseguir, como era gratificante ver que é possível. Atores são heróis. Cada gesto, músculo, se transforma e flui em conflitos, dúvidas etc. E descobrimos que o corpo é máscara, uma máscara perfeita que faz a junção do externo com o interno, energia e imagem. Encontramos respostas objetivas e únicas, que não se situam na psique e ao mesmo tempo possuem estrutura significante, forte, viva. Não estamos mais lidando com idéias, o corpo se transforma em uma imagem energizada, com dados conscientes e também inconscientes. Para isso, o ator tem que ser alfabetizado corporalmente, precisa construir seu próprio vocabulário corporal, sua máscara corporal, única e voltada para aquele momento.

> *"O intérprete precisa adquirir precisão para produzir o gesto e eliminá-la no ritmo necessário; para coordenar seu desempenho com o desempenho dos outros atores e de acordo com as exigências do espetáculo." 69*

Atores são heróis! Chegamos a um ponto em que quase não conseguíamos falar mais e aí precisamos colocar algumas palavras e trabalhar caixas de ressonâncias

várias, momento difícil, aliado ao fato de que, em alguns atores, a ponte corpo e imaginação era facílima, em outros, apresar de todo o esforço, não conseguiam alicerçar seus exercícios corporais em imagens, necessitavam de estímulos exteriores e de uma ajuda mais precisa. Muitas vezes conseguíamos fornecer-lhes esse estímulo, fosse através de um som, de um movimento de luz, de uma parada para respirar outros ares. Outras não conseguíamos ajudar imediatamente e, às vezes, o próprio ator com seu trabalho e esforço conseguia. O que para nós só se evidenciava mais claramente que aquele que consegue nem sempre é o que tem mais facilidade, mas na maioria das vezes é aquele que briga com suas limitações e consegue, levado por uma energia, com movimentos impensados, vencer a barreira do medo e a vontade de acertar, alcançando um extraordinário desempenho.

Não satisfeitos com todas as dificuldades encontradas, algumas superadas, outras não, colocamos nas mãos dos atores objetos vários, que deveria ser manipulados por eles como extensão de seus corpos e fora de seus usos cotidianos. Estamos chegando ao fim com muitos tropeços, momentos belíssimos e outros frustrantes e completamente enlouquecidos: vai dar certo? não sabemos; vão gostar? não sabemos; é teatro experimental? não sabemos; é teatro-dança? é dança teatro? Não sabemos. Sabemos que é orgânico, é forte, é vital é corpóreo, é energia pura, é ator em cena. Atores são heróis, heróis maravilhosos e com certeza o nosso caminho é o corpo, é a máscara que este corpo nos dá. Existem e existirão mil outros métodos melhores, piores, não importa, o nosso, neste momento é este. O caminho do corpo e da máscara é árduo e a busca está em cada ator que precisa estar preparado para o tal *trabalho corpóreo com uma certa energia que anima a máscara cênica*. É nisso que acreditamos, é isso o que fazemos, é isso a nossa teoria e prática. É essa nossa paixão. *Atores são heróis*.

NOTAS

1 Apud. OIDA, Yoshi.. **O ator invisível**. São Paulo: Beca, 2001. p. 174.

2 Ver BARBOSA, Ana Mae.**A imagem no ensino da arte**. São Paulo. Perspectiva 1991.

3 Segundo Grotowski o ator santo é aquele que "*realiza uma ação de auto penetração, que se revela e sacrifica a parte mais íntima de si mesmo – a mais dolorosa, e que não é atingida pelos olhos do mundo -, deve ser capaz de manifestar até o menor impulso*." (*apud*. FLASZEN, 1969, p.43).
Já o espectador santo assumiria o papel inverso deste do ator santo. Esse tipo de espectador é caracterizado pela forma desinteressada como se relaciona com o teatro.

4 CERRONE, Lúcia. Magia sem efeitos especiais. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 10 jan. 1992. Caderno B.

5 SANDRONI, Luciana. Sonho de Uma [...] no teatro da Uff. **O Globo**, Rio de Janeiro, 18 jan. 1992. Segundo Caderno.

6TCHÉKHOV, Mikhail. **Para o ator**. São Paulo, Martins Fontes, 1986.

7 CERRONE, Lúcia. Bem vindos a Ramolgor. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 21 ago.1992. Caderno B.

8 BITTENCOURT, Anja. O Inspetor Geral volta a cena. **Papo Teatral**, Rio de Janeiro, set. 1992.

9 CERRONE, Lúcia. Alegria sem truques. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 02 jul. 1994. Caderno B.

10 RIBAS, Mariane Magno. **O ator, um organismo consciente em ação**. Campinas: Dissertação de Mestrado, IA / Unicamp, 2003. p. 116.

11 STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do Ator** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 1986. p.44.

12 Depoimento de Célia Bispo in: Secretaria Municipal de Cultura.
Cadernos de Espetáculo: seminário permanente de teatro par infância e juventude. Rio de Janeiro, Prefeitura do Rio de Janeiro, nº 5, setembro de 1998. p. 47.

13 Em O Arlequim fizemos uso das máscaras de Arlequim, Pantaleão e Pulcinella. Optamos em não termos em cena a máscara de Brighela

14 Para esses conceitos ver: BARBA, Eugenio.; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator – dicionário de antropologia teatral.** Campinas: Hucitec, 1995.

15 GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992. p.108.

16 Programa do espetáculo O Arlequim, Rio de Janeiro, 1994, p. 2.

17 Entendemos as máscaras expressivas como aquelas que apresentam o personagem. Podem ser classificadas como realistas e expressionistas. As máscaras realistas são imitativas, reproduzem o rosto humano, representando tipos de pessoas. Costumam ser cuidadosamente elaboradas e muito bem pintadas. Já as máscaras expressionistas têm como característica a expressão forte, com ênfase em determinados traços, muitas das vezes distorcidos. Apresentam mais emoções do que tipos. Para as máscaras expressivas não importa muito a proporção ou a perfeição. Sua força de expressão é seu maior valor. O exagero e a ampliação da realidade também contemplam esta categoria de máscara.

18 AMARAL, Ana Maria. **Teatro de formas animadas**. São Paulo: Edusp, 1994. p.19.

19 MNOUCHKINE, Ariane. **A máscara: uma disciplina de base no Théâtre du Soleil**. (entrevista a Odette Aslan, Dez de 1982.) Tradução: Clarice e Fátima Saadi.

20 Citação de Saint-Denis in: LOPES, E.P. **A máscara e a formação do ator**. Tese de doutoramento em artes cênicas, Instituto de Artes da Unicamp. Campinas, 1990. p.69

21 Estamos denominando de categorias as evidências que se revelaram bastantes claras na experiência da máscara expressiva dos personagens tipo da commedia dell´arte pelos atores da Cia. Teatral Nosconosco. Imaginamos que seja mais adequado pensarmos sob o título de categorias na medida em que o conjunto de formas expressivas elaboradas pelo ator com a máscara reveladas pela atuação de nossos atores mascarados são muito mais do que características. As formas e ações elaboradas por esse processo criativo se inter-relacionam de forma horizontal e se desdobram verticalmente ampliando sua abrangência e permitindo uma ordem de valor sobre a atuação do ator com a máscara e no processo que vimos desenvolvendo. Dessa maneira a precisão refere-se a atuação com a máscara assim como visão, presença e visualização. Nesse momento do desenvolvimento de nosso processo com a Cia. Nosconosco esses categorias estão intimamente direcionadas a relação ator-máscara como elementos bem distintos no processo.

22 Roteiros ou *Canovacci* para utilizar a outra forma como esses textos também são conhecidos.

23 O significado de *dar errado* está na diferença entre aquilo que foi planejado, ensaiado e aquilo que verdadeiramente acontece. A quantidade de elementos sobre os quais não temos controle é enorme. O imprevisível e o imponderável são constantes nessas situações.

24 CERRONE, Lúcia. Uma produção irretocável. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 22 abr. 1996. Caderno B, p.9.

25 ALMEIDA, Lívia. O boi e o barbeiro: *folclore e ópera num novo* Barbeiro de Sevilha. **Veja Rio**, Rio de Janeiro, 22-28 abr. 1996.

26 MILLEN, Mànya. Ópera com pitadas de bumba-meu-boi. **O Globo**, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 28 abr. 1996.

27 A Folia de Reis ou Reisado é um auto popular que rememora a jornada dos Reis Magos. São grupos de pessoas que se deslocam acompanhando-se de cantos e instrumentos. São grupos que, por devoção, por gosto ou função social peregrinam de casa em casa, normalmente, do dia de Natal até o dia 6 de janeiro – dia de Reis. Suas cantorias fazem uso de temas religiosos como o nascimento do menino Jesus, a visita dos Reis Magos etc. O cortejo de foliões desfila cantando no campo ou pelas ruas das cidades. Cumprem praticamente os mesmos rituais de chegada e despedida: visitam os amigos e os devotos, atendem pedidos e tiram promessas (ajudando os devotos a cumprir suas promessas).
Na Folia de Reis, a presença dos palhaços é um elemento constante. Segundo explicação dos próprios foliões, os mascarados representam o mal, sendo a concretização dos soldados de Herodes ou até

mesmo do próprio demônio. Com essa vinculação ao mal, os palhaços sofrem uma série de interdições. Os palhaços são os únicos componentes da Folia que portam máscaras. Suas máscaras, que cobrem o rosto, podem ser confeccionadas nos mais diversos materiais (peles de animais, tecidos, tela, cabaças, papelão, colagem de papel). Usam trajes vistosos, divertem a todos com seus saltos acrobáticos, dançando, declamando romances tradicionais, jogando versos decorados e especialmente improvisando.

28 Dona Marta e Mangueira são duas comunidades que existem na cidade do Rio de Janeiro e que começaram a se formar na década de 40. O Morro Dona Marta está localizado na zona sul da cidade, no bairro de Botafogo, e o Morro da Mangueira na zona norte.

29 Ver também: CHINDLER, Daniela. **Moça perfumosa rapaz pimpão**. Rio de Janeiro: Paulinas, 1997.

30CERRONE, Lúcia. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro 19 set. 98. Caderno B.

31 "*A iluminação elétrica, por exemplo, pode por si só modelar, esculpir um espaço nu e vazio, dar-lhe vida, fazer aquele espaço do sonho e da poesia* [...]" In: ROUBINE, Jean-Jacque. **A linguagem da encenação teatral** . Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p.22.

32 Fala final do personagem Molière no espetáculo da Cia. Nosconosco: As Artimanhas de Molière.

33 BABLET, Dennis. **Lê Théâtre en marche**. Paris. CNRS, s.d. p.142.
" *L'expression du visage humain est em grande partie sans valeur [...] Le masque emporte toujours la conviction, pourvu que celui qui l'a crée soit um artiste; car um artiste sait limiter les expressions dont il charge son masque. Le visage de l'acteur, lui, n'entraine pás la même conviction; il est sature d' expressions flottantes, ephéméres, inquiètes, troubées et tremblantes."*

34 BARBA, Eugenio. **Além das ilhas flutuante**. Campinas: Hucitec, 1991

35 BROOK, Peter. **Fios do tempo: memórias**. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil, 2000. p152.

36 Ibdem.

37 Vigo-Arjena apud. in AMARAL, Ana Maria. **O ator e seus duplos: máscaras, bonecos e objetos**. São Paulo. Senac-Edusp, 2001. p.22.

38 A máscara estaria presente mesmo que as opções que tiveram que ser abandonadas acontecessem (Teatro Brasileiro, Teatro de Brecht ou Teatro Chinês). A máscara é elemento permanente no treinamento dos atores da Companhia Teatral Nosconosco.

36. Ibdem.

37. Vigo-Arjena citado in: AMARAL, Ana Maria. **O ator e seus duplos: máscaras, bonecos e objetos**. São Paulo. Senac-Edusp, 2001. p.22.

38. A máscara estaria presente mesmo que as opções que tiveram que ser abandonadas acontecessem (Teatro Brasileiro, Teatro de Brecht ou Teatro Chinês). A máscara é elemento permanente no treinamento dos atores da Companhia Teatral Nosconosco e, até mesmo, em sua forma espetacular.

39. LOPES, E.P. **A máscara e a formação do ator**. Tese de doutoramento em artes cênicas, Instituto de Artes da Unicamp. Campinas, 1990. p.59.

40.AMARAL, Ana Maria. O ator e seus duplos: máscaras, bonecos e objetos. São Paulo. Senac-Edusp, 2001. p.61.

41**.** Notas de ensaio de Redondo Júnior in APPIA, Adolphe. **A obra de arte viva**. Lisboa: Arcádia, S.D., p.94.

42. ROSENFELD, Anatol. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva, Edusp, EdUNICAMP, 1993. p 30.

43. BROOK, Peter. **Fios do tempo: memórias**. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil, 2000, p.236.

44. APPIA, Adolphe. **A obra de arte viva**. Lisboa. Arcádia, S.D., p.205.

45. Notas de ensaio de Redondo Júnior in APPIA, Adolphe. **A obra de arte viva**. Lisboa. Arcádia, S.D., p.92-93.

46. O estado de neutralidade: "*un état de réceptivité à ce qui nous environne, sans conflit intérieur*". in: LECOQ, Jacques.**Le théâtre du geste.**Paris. Borda, 1987. p.47. "Um estado de receptividade que nos circunda, sem conflito interior." [Tradução do autor].

47. Ibdem. *L' experience m' a prouve qu' il se passait avec ce masque [neutre] dês choses fondamentales qui em ont fait lê point central de ma pédagogie."*

48. AMARAL, Ana Maria. O ator e seus duplos: máscaras, bonecos e objetos. São Paulo. Senac-Edusp, 2001. p.43.

49. AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo. Perspectiva, 2002.

50.Citação de Acima do Bem e do Mal de Friedrich Nietzsche que Craig fez figurar no catálogo da exposição internacional de teatro apresentada no *Kunstgewebemuseum* no ano de 1914 em Zurich, Suíça. *Tout ce qui est profond aime le masque.Toute espirit profond a besoin d' un masque*.

51.Ibdem. "*un seul mètre carré d' Afrique presente plus de vrai théâtre que toutes lês Villes d' Europe reunis. Leur théâtre est une partie de leur vie quotidianne, de ce qu' ils éprovent chaque jour. Chacun prend part à leur théâtre. Leur théâtre est leur vie et leur vie est leur théâtre*."

52.BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator – dicionário de antropologia teatral.** Campinas. Hucitec, 1995, p.188.

53. BALAKIAN, Ana. **O simbolismo**. São Paulo. Perspectiva, 1985. p.100.

54. FELICIO, Vera Lucia G. **A máscara: processo de metamorfose, enigma do não-originário**. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas: Tese (livre-docência) - Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas 1989. p.266.

55. Ibidem.

56. Entendemos organicidade como a correspondência entre o agir interno e externo do ator, adotando a definição de FERRACINI, Renato (2001- p.111): que diz que organicidade é uma iter-relação integral corpo-mente-alma. Segundo o autor, a palavra chave para definir organicidade parece ser, então, verda-de. [...] Para ter verdade o ator deve estar pleno e verdadeiro em cena.

57. RUFFINI, Franco in **A arte secreta do ator**, p.150.

58. BROOK, Peter. **Ponto de mudança**. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1994, p. 208.

59. Ibdem. p. 208.

60. BROOK, Peter. **Fios do tempo: memórias**. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil, 2000. p 261.

61. MORIN, Edgar. **Amor, poesia e sabedoria**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001 p.16.

62. BROOK, Peter. **Fios do tempo: memórias**. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil, 2000. p. 238.

63. AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo. Perspectiva, 2002. p. 33.

64. AMARAL, Ana Maria. **O ator e seus duplos: máscaras, bonecos e objetos**. São Paulo. Senac-Edusp, 2001. p. 59.

65. BROOK, Peter. **O teatro e seu espaço**. Petrópolis. Vozes, 1970. p.25.

66. _____. **Fios do tempo: memórias**. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil, 2000. p.121

67. BARBA, Eugenio. **Além das ilhas flutuantes**. Campinas. Hucitec, 1991. p.32.

68 AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo. Perspectiva, 2002.

69. Ibdem.

V BIBLIOGRAFIA

1. AMARAL, Ana Maria. **Teatro de formas animadas**. São Paulo: Edusp, 1994.
2. _____. **O ator e seus duplos: máscaras, bonecos e objetos**. São Paulo: Senac-Edusp, 2001.
3. APOLLONIO, Mario - **Storia della Commedia dell'arte**. Sanzoni Editore, 1982.
4. APPIA, Adolphe. **A obra de arte viva**. Lisboa: Arcádia, S.D.
5. ARTAUD, Antonin - **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
6. AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
7. ASLAN, Odette. **Le masque: du rite au théâtre**. Paris: CNRS, 1988.
8. _____. **O ator no século XX**. São Paulo: Perspectiva, 1994
9. BABLET, Dennis. **Lê Théâtre en marche**. Paris: CNRS, s.d.
10. _____. **Edward Gordon Craig**. Paris: Arché, 1962.
11. BALAKIAN, Ana. **O simbolismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985.
12. BARBA, Eugenio. **Além das ilhas flutuante**. Campinas: Hucitec, 1991.
13. ----------_____. **A canoa de papel: tratado sobre antropologia teatral**. São Paulo: Hucitec, 1994.
14. _____ SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator – dicionário de antro-pologia teatral.** Campinas: Hucitec, 1995.
15. BERGSON, H. **O riso**: **ensaio sobre a significação do cômico**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
16. BROOK, Peter. **O teatro e seu espaço**. Petrópolis: Vozes, 1970.

17._____. **Ponto de mudança**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

18._____. **A porta aberta.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

19._____. **Fios do tempo: memórias**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

20. BURNIER, Luis Otavio. **A arte do ator: da técnica à representação-elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais para o ator**. PUC-SP: Tese de doutorado,1994.

21. CAMPBELL, Joseph e MOYERS, Bill. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena, 1992.

22. CAMPBELL, Joseph e MOYERS, Bill. **As máscaras de Deus**. São Paulo: Palas Athena, 1992.

23. CARVALHO, Enio. **História e formação do ator**. São Paulo: Ática, 1989.

24. CONFINO, Irène Eynat. **Beyonde the mask – Gordon Craig, movemente, and actor.** Southern Illinois Uiversity Press : 1987

25. CRAIG, E. Gordon. **Da arte do teatro**. Lisboa: Arcádia, sd.

26. DANTAS, Mônica. **Dança: o enigma do movimento**. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

27. DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

28. DOS SANTOS, Inaicyra Falcão. **Da tradição africana brasileira a uma proposta pluricultural de dança-arte-educação**. Universidade de São Paulo, Faculdade de Educação: Tese de doutoramento, 1996.

29. FELICIO, Vera Lucia G. **A máscara: processo de metamorfose, enigma do não-originário**. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas: Tese de livre-docência, 1989.

30. FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator.** Campinas: Unicamp: 2001.

31. FLASZEN, Ludwik. **Grotowski: e após o teatro de vanguarda?** *Cadernos de Teatro*. Rio de Janeiro: O Tablado, 1969.

32. FICORONI, Francesco de. **Le maschere sceniche e le figure comiche d'antichi romani.** Arnaldo Forni Editori, 1978.

33. FO, Dario. **Manual mínimo do ator.** São Paulo: Senac, 1998.

34. GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

35. KUSNET, Eugênio. **Ator e método.** Rio de Janeiro - São Paulo: Hucitec – IBAC,1992.

36. LECOQ, Jacques. **Le théâtre du geste.** Paris: Borda, 1987.

37. _____. **Le corps poétique: um enseignement de la création théâtrale.** Arles: Actes Sud Papiers,1997.

38. LOPES, E.P. **A máscara e a formação do ator**. Tese de doutoramento em artes cênicas, Instituto de Artes da Unicamp. Campinas, 1990.

39. MENGLIN, Zhao; JIQING, Yan. **Masques de l' Opera de Pekin**. Beijing (China): Aurore, 1992.

40. MONTI, Franco. **Máscaras africanas.** São Paulo: Martins Fontes, 1992.

41. MNOUCHKINE, Ariane. **A máscara: uma disciplina de base no Théâtre du Soleil**. (entrevista a Odette Aslan, Dez de 1982.) Tradução: Clarice e Fátima Saadi.

42. OIDA, Yoshi. **Um ator errante**. São Paulo: Beca, 1999.

43. _____. **O ator invisível**. São Paulo: Beca, 2001.

44. PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

45. PLAZA, Julio. **Arte, ciência, pesquisa: relações – 1994-96 (p.21-32)** (Revista Trilhas – Revista do Instituto de Artes da Unicamp Julho/Dezembro 1997)

46. PIIZZI, Paola. **Rito e mito della Maschera.** L'opera dei Sartori. Centro Maschere e Strutture Gestuali, La casa USHER, 1987.

47. RENNES, Maison de la Culture de. **Le long Voyage des masques: relations entre les masques d' orient et d' ocidentet.** Rennes: Maison de la Culture de Rennes, 1982.

48. ROSENFELD, Anatol. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva, Edusp, EdUNICAMP, 1993.

49. ROUBINE, Jean-Jacque. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

50. Secretaria Municipal de Cultura. **Cadernos de Espetáculo: seminário permanente de teatro para a infância e juventude**. Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio de Janeiro, nº 5, setembro de 1998.

51. SARTORI, Donato; Lanata, Bruno. **Maschere e maschere.** La casa USHER, 1984.

52. STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 1986.

53. SPIECKERMANN, Thomas. **Edward Gordon Craig and his concept of the Übermarionetten-Theatre**. Dissertation for the Attainment of the Master of Arts, Royal Holloway, University of London, Londres 1993.

54. TCHÉKHOV, Mikhail. **Para o ator**, São Paulo: Martins Fontes, 1986.

ANEXO I
Sinopse do texto A Conferência dos Passáros

O texto evoca uma época antiga em que a desordem reinava no mundo (*O mundo dos pássaros*): querelas constantes, conflitos, controvérsias. Um dia um velho pássaro, a Poupa, pediu a todos os pássaros que fizessem uma assembléia geral. Então ela lhes diz: *A razão de nossas discussões intermináveis é que não temos um rei. No entanto o rei existe e chama-se Simorg - O grande pássaro, vive no monte Elbruz, no Cáucaso, longe do homem. Seu ninho é feito de colares de ébano, sândalo e aloés. Tem o dom da fala, e suas penas possuem propriedades mágicas. É um guardião de heróis.- Partamos então à sua procura, eu serei o guia de vocês*. - Os demais pássaros aprovam a idéia e partem em uma longa busca. Muitos morrem de calor e sede no deserto, outros, incapazes de suportar por mais tempo as privações, abandonam a expedição e voltam para casa. No final, após atravessarem sete vales, apenas alguns pássaros chegam ao portão do palácio do rei. A Poupa dirige-se ao guarda do portão do palácio e lhe diz que viera ver o rei, ao que ele responde: "*Não há nenhum rei*". - Os pássaros ficam completamente atordoados; alguns chegam a desmaiar. Voltam-se contra a Poupa e decepcionados gritam: "*Se soubéssemos que não havia rei, nunca teríamos enfrentado esta viagem terrível*". - A própria Poupa fica esgotada. Todos os pássaros prostram-se no chão, diante do portão do palácio, e estão dispostos a se deixar morrer. O guarda aparece e lhes diz: "*Agora vocês podem ver o rei"*. - Assim abre o portão para que os pássaros entrem. É-lhes mostrado um espelho."*Se vocês quiserem encontrar o rei (o Simorg), olhem no espelho"*. Cada pássaro olha o espelho e constata um mistério: quando olham o espelho numa direção vêem a si próprio, quando olham em outra, vêem o rei.

Como diz Attar em seu poema: *"Fizeste uma longa viagem para chegar ao viajante"*.

ANEXO II
Sobre os Personagens

Nenhum dos personagens é humano. Todos são pássaros: a poupa, o rouxinol, o papagaio, o faisão, o pintassilgo, o falcão, a fênix, o pardal, a coruja, a garça, o humay, a perdiz, o pato, o pavão, a codorna e o pombo. A cada um desses personagens pássaros, o autor atribui uma característica predominante de ordem psicológica e não mais do que isso.

O fato de serem representações imaginárias possibilita-lhes assumir uma natureza dupla, e é nessa natureza dupla, que se pode alcançar o significado de A Conferência dos Pássaros. Por um lado, conforme é dito em A Conferência dos Pássaros, "se vê a vida quando se olha para as impressões da vida. Mas, ao virar para o outro lado, é possível ver o que está por detrás dessas ilusões,e então aparecem os mundos visível e invisível."

Anexos:
Relatos dos atores

ANEXO III

Relatórios dos atores

RELATÓRIO PROCESSO DE TRABALHO (1)

Atriz: A.M.

Em 2004, continuamos com o processo de montagem do espetáculo “Caravançarai”. A dança das articulações foi mantida como etapa de aquecimento (concentração e integração), e também, como instrumento de “rememoração” dos movimentos e gestos característicos dos pássaros que cada ator interpreta. Estes movimentos característicos foram conseqüentes do processo de utilização do objeto como limitador e/ou potencializador de ações não cotidianas (processo realizado em 2003, que possibilitou o domínio e conhecimento do movimento, resultando na criação de personagens/pássaros).

Os estímulos sonoros (percussão) e a “luz baixa”, utilizados na dança das articulações, se estenderam para a fase de montagem e se mostraram de grande auxílio no ambiente de criação das cenas.

O texto foi dividido em unidades que foram trabalhadas de modo a valorizar o jogo cênico, nas quais se alternavam propostas direcionadas pelos diretores com experimentações dos atores (improvisações).

Neste período de montagem, ocorreram dificuldades na associação das falas determinadas do pássaro com seu movimento, como também, na mudança de personagem (pássaro) durante as cenas. A unidade de coro ainda está sendo buscada.

Todo o processo de montagem se mostrou desgastante fisicamente para a maioria dos atores, e, como também ocorreram muitos casos de doença, resolveu-se passar a oficina para somente um dia (às quartas-feiras), deixando a segunda-feira como opção de reposição.

O pouco tempo em que nos encontramos não possibilitou um estudo teórico coletivo, entretanto recebemos dos diretores dois textos que abordam a origem do sama (dança giratória dos dervixes mevlevi), o contexto em que esta dança está inserida e a descrição de seus movimentos, visto que, em determinado momento do espetáculo, temos de realizar um movimento giratório inspirado nesta dança.

No dia sete de maio, apresentamos parte do processo de montagem no evento "Imaginário Periférico" em Caxias e observamos a influência do espaço aberto, sem acústica e estrutura cênica, na receptividade do público.

Em junho, iniciamos outra atividade (duas vezes por semana), onde os bolsistas participam da organização de arquivos do projeto e da criação de bonecos mamulengo (concepção da estória, técnicas de manipulação...). Desta experiência, resultou uma oficina de construção de mamulengo, que está sendo ministrada na Uerj.

No dia 10 de novembro apresentamos o espetáculo "A História de Todo Mundo" no hall do andar térreo da Uerj, no evento UERJ SEM MUROS.

Estaremos no mês de dezembro concluindo a montagem de "CARAVANÇARAI" e nos apresentaremos nas dependências da UERJ durante três dias.

OFICINA DE CANTO

Continuamos o trabalho iniciado em 2003, trabalhando músicas voltadas para a montagem de CARAVANÇARAI. Unimos a preparação vocal individual e a harmonização das vozes com a experimentação de instrumentos, principalmente de percussão, que possibilitaram novas direções de interpretação das músicas trabalhadas. Com a inclusão de algumas delas no espetáculo, tivemos de fazer alterações de acordo com o que cada cena exigia e com os movimentos que deveríamos realizar.

No mês de setembro deixamos de contar com a orientação da professora Ilana, que está de licença maternidade, e desde então, tentamos manter parte do trabalho criado, repassando as músicas que já foram trabalhadas.

RELATÓRIO PROCESSO DE TRABALHO (2)

Atriz: M.R

O processo de construção de CARAVANÇARAI foi iniciado no início do ano de 2003 e terá como resultado a apresentação do espetáculo em dezembro de 2004.

A palavra chave dessa montagem é o movimento. O movimento do corpo em relação a outro corpo, em relação ao espaço, em relação a diferentes objetos e aos outros corpos

presentes, estejam eles parados ou também em movimento. O tempo todo o movimento do corpo conduziu o processo.

Primeiro através do simples andar pela sala solto, sem pensar em nada, apenas respirando e conhecendo o ritmo do seu caminhar do seu respirar tentando encontrar um ponto de encontro entre eles. Depois experimentando diferentes formas de andar, deslocando o equilíbrio do nosso corpo, impondo à ele algumas dificuldades de se locomover. O andar dos bichos também foi uma forma de analisar as diferentes formas que o nosso corpo poderia imprimir. Utilizamos os planos, alto, médio e baixo, tudo o que pudesse ser interessante para observar o que o nosso próprio corpo pode fazer e também as suas limitações. A dança das articulações foi uma forma bem interessante de começar a mexer o corpo bem devagar deste os dedinhos do pé até enlouquecer com a dança movimentando o corpo inteiro.

Numa segunda etapa, introduzimos os objetos em nossas experimentações. Coisas simples: alguns panos, um filó, uma esponja, uma pena, saias, enfim. Então agora deveríamos observar que tipo de movimento nosso corpo poderia fazer com a presença desse objeto. No meu caso foi um pouco difícil. Meu objeto era a esponja e por ser rígida, por não ser muito maleável, essa descoberta tornou-se complicada, mas não impossível. Acho que não tive êxito na escolha do objeto, mas foi interessante perceber justamente a dificuldade.

Ainda com os objetos, nos foi proposto um caminhar com eles, uma viagem onde deveríamos imaginar um caminho a seguir, traçar um objetivo e ir até ele se movimentando com o meu objeto. Foi bastante interessante fazer e ver as formas de andar, de se locomover, já que agora não era apenas o meu corpo. Havia um objeto que provocava algumas limitações e ao mesmo tempo me apresentava novas possibilidades de locomoção. Tudo o que havia sido feito antes, todo o nosso estudo dos movimentos do corpo, pôde ser perfeitamente empregado neste exercício.

Conhecendo bem os movimentos do nosso corpo e também os movimentos do objeto que estávamos utilizando, deixamos o objeto de lado e a proposta era agora ser o objeto. Foi realmente a mais difícil das etapas. Realizar os movimentos que a minha esponja realizava foi bem complicado.

Depois dessas etapas iniciais, de conhecimento do corpo e dos objetos, foram apresentados novos objetos e dessa vez escolhi um pano de organza preto, que apresentava características exatamente opostas à esponja anterior. Foi bem mais fácil realizar movimentos

com ele e sendo ele também. Ficamos bastante tempo experimentando movimentos, formas de se locomover, nos relacionando com os outros corpos em movimento e com os objetos usados por eles.

Até então, eu não tinha certeza do que seria o resultado desse processo nem de que forma seria utilizado tudo o que experimentamos e observamos, e confesso que não via como encaixar esses exercícios a algum espetáculo.

Quando conhecemos a história do espetáculo, achei meio estranho, inovador é verdade, mas estranho. Mesmo assim me propus a tentar e a me esforçar para fazer o trabalho dar certo. Imaginar ser um pássaro, se movimentar como ele e encontrar o som desse pássaro, tudo isso sem ser caricato, é bem difícil. Foi um processo árduo construir o meu pássaro e depois falar como ele falaria.

Passei por uma época de desilusão em que a dificuldade de encontrar algo que fosse realmente bom, que funcionasse na cena, culminou com a incerteza do bom desfecho do trabalho. Não digo nem pela aceitação do público, mas por satisfação pessoal. Nessa fase, a música tornou-se importante, no espetáculo, para mim, pois ela eu tinha a certeza de estar dando certo.

Ao longo do espetáculo, os pássaros passam por diversos caminhos e eu experimentei alterar um pouco os meus movimentos e a voz e o som do meu pássaro. Foi prazeroso e significativo estabelecer algumas mudanças para que eu mesma sentisse as diferentes sensações do meu pássaro.

Ser coro neste também não é tão simples. É preciso impor uma voz, um tom que muitas vezes não agrada e por isso desestimula momentaneamente onde se perde a vontade de continuar.

Chegando ao final do espetáculo, e olhando para todo o processo, mesmo ainda sem um desfecho, acho que os resultados são favoráveis, baseando-se na forma como ele foi conduzido. Acho que a proposta foi diferente, mas para mim não foi estimulante no início.

Agora, com o trabalho quase pronto, existe a vontade de ver o resultado, de poder analisar o que deu certo e que poderia ter sido descartado. Confesso que a minha postura hoje é diferente da que eu tinha anteriormente. A descrença no espetáculo não existe e a aceitação do público não é mais uma preocupação.

Não sei se o objetivo do espetáculo foi alcançado, mas acho que o processo em si, foi importante para o grupo. Não somos só atores, não vivemos do teatro, e por isso torna-se

difícil a realização de uma proposta que exija mais do que podemos render. E exatamente por isso acredito que trabalhar uma proposta diferente daquilo que é de costume fazer, foi muito favorável e me ajudou a conhecer novas formas de fazer teatro.

RELATÓRIO PROCESSO DE TRABALHO (3)

Atriz: R.M

O processo de construção do Caravançarai foi muito diferente dos outros espetáculos que participei, visto que partimos de uma relação com o objeto para a construção do personagem, por tanto foi de uma forma espontânea e no início muito estimulante, já que tudo era novidade.
No primeiro ano (2003) construímos os personagens por meio da dança da articulação, dança esta que era muito cansativa mas também recompensante, o professor Roberto nos conduzia de forma que aquecíamos todas as partes do corpo de forma igual além de buscarmos em alguns momentos nos relacionarmos com os outros atores e com os objetos escolhidos.
Ao longo deste ano trabalhei com dois objetos: o objeto disco e o objeto filó, e devido ao maior trabalho com o objeto filó, meu pássaro veio através dele, também como em todo processo houveram momentos de cansaço e de desânimo, mas creio que conseguimos passar por está “crise”. Durante o processo de formação do meu pássaro tive dificuldades em falar como o pássaro pois minha voz saia da garganta e não da forma do meu corpo, agora está um pouco melhor mas sinto que poderia melhorar.
No ano de 2004 demos oficialmente início a montagem do espetáculo. Já na primeira unidade tivemos dificuldade pois fazia parte um coro formado por 3 atrizes e eu. O problema do coro não foi solucionado e até agora temos complicações.
Quanto a montagem das unidades só dos pássaros houve um melhor resultado, principalmente quando partíamos da dança das articulações, que tornaram o trabalho mais demorado já que despendia de um tempo maior só para concentração. A cena, no entanto, parecia mais agradável e em alguns casos menos cansativas.
Ainda em 2004 trabalhei com o objeto disco, visto que o meu pássaro do objeto filó deixou de existir em certa parte do texto, porém ainda não está claro para nós se ele realmente existirá ou se eu irei para os instrumento e voltaria no final.

Posso então concluir que a construção do Caravançarai foi repleta de altos e baixos e que aprendemos muito, desde ter paciência para que as coisas aconteçam no momento certo até ter pensamento positivo se iria ou não dar certo. Como a empolgação era tanta que queríamos respostas na hora e em vários momento desacreditamos que fossemos conseguir terminar e que fizesse sentido.

RELATÓRIO PROCESSO DE TRABALHO (4)

Ator: R.M

Bem!

No começo do ano de 2003 eu não sabia ao certo o que iria ser feito na CIA, se ia montar algum espetáculo, se ia fazer oficina, enfim. Proposta para espetáculo eram duas: Um espetáculo mambembe ou uma coisa diferente de tudo que já foi feito. Pareceu-me muito interessante, mas... iria dar certo? Não sabia.
Optamos por uma coisa diferente, iríamos ousar. O espetáculo escolhido foi CARAVANÇARAI, Começamos então a trabalhar em função dessa montagem, o coordenador e diretor Roberto Dória pediu que cada um trouxesse de casa um objeto qualquer, até aí tudo bem, um trouxe guarda-chuva, outro um lenço, outro uma corda e os que esqueceram pegaram objetos que havia na sala de encontro, o meu objeto era uma saia. Partindo então da dança das articulações, exercício que foi passado em 2003 no qual toda a nossa articulação tinha que estar em movimento começando pelos dedos dos pés até chegar a cabeça, eu me relacionaria com o objeto escolhido e mais tarde eu iria me relacionar com outros objetos. Na minha cabeça era tudo muito difícil, há uma grande diferença entre se relacionar com uma pessoa, que fala, pensa, faz, corresponde ao relacionamento e um objeto, que é matéria, mas não fala, pensa, e muito menos te corresponde, mas o detalhe que me chamou mais a atenção foi o resultado final, eu não tinha que me preocupar se ia dar certo ou errado, só tinha que fazer, ir fazendo, fazendo, até que surgiam coisas bastante interessantes, formas muito bonitas, plásticas e é claro coisas muito ruins. Todo esse processo era muito cansativo, mas valeu a pena.

A proposta de montagem desse espetáculo era totalmente diferente de tudo o que eu já havia feito, nesse espetáculo o texto era apenas um detalhe, o que importava realmente era o trabalho corporal através do objeto e vocal enquanto ator, isso era fascinante.

BUSCA DA PERSONAGEM

No primeiro momento eu não sabia qual era a minha personagem, mesmo assim eu tinha que me relacionar com a saia buscando formas: de andar, correr, ficar parado, falar, enfim. Toda essa parte de busca da personagem era muito cansativa, ficávamos horas fazendo essa busca, no final do trabalho parecia que tinha passado um caminhão por cima de mim, mas durante a busca eu tinha uma concentração total no que estava fazendo, é claro que o ambiente em penumbra e as batidas nos atabaques ajudavam. Agora todos já sabiam suas personagens e aí tudo ficou um pouquinho mais fácil, até chegar o processo de montagem das cenas.

MONTAGEM DAS CENAS

Toda a construção era dos atores, os diretores Roberto e Célia davam uma proposta como seria + ou – e a partir daí iríamos montar as cenas. Preparávamos a cena, mostrávamos aos diretores e aí tínhamos uma opinião sobre o trabalho, “precisa melhorar aqui, precisa melhorar ali, isso não presta, pode jogar fora” todo o processo de montagem das cenas foi dessa forma e eu acho que foi o processo mais difícil que já vivi. Difícil por que não tinha uma voz de comando, ficavam sós os atores na sala e aquilo que falei anteriormente sobre só fazer, fazer e vê no que ia dar, não existia, falávamos mais do que tudo, nos primeiros momentos rolaram até alguns estresses e precisamos de alguns empurrões dos diretores.
Vou até confessar uma coisa: Eu pensei que não iria dar certo, tiveram momentos que até pensei em deixar tudo para traz, espetáculo, CIA, tudo e me dedicar a outras coisas, mas graças às forças do bem não fiz essa asneira e hoje estamos terminando de montar o espetáculo com data marcada para estréia e estou... como posso dizer... ah!!! Aliviado, certo de que a missão de tentar fazer sempre coisas diferentes, ousar, está sendo cumprida, se vai dar certo ou não, só nosso público irá dizer, mas de uma coisa eu tenho certeza, todos vão ficar impressionados.

MERDA!!!!!!

Anexo IV
Premiações e indicações recebidas pela Companhia Teatral Nosconosco
---

PRÊMIOS E MENÇÕES RECEBIDAS PELA COMPANHIA TEATRAL NOSCONOSCO

1. Concorrência do IBAC, com o espetáculo O Inspetor Geral - Teatro Cacilda Becker.
2. Concorrência do IBAC, com o espetáculo O Arlequim - Teatro Cacilda Becker
3. Prêmio Mambembe Categoria Especial pela Adaptação e Encenação do Espetáculo O Arlequim - 1994
4. Indicação para o Prêmio Troféu Mambembe na Categoria Melhor Atriz pelo espetáculo O Arlequim - 1994
5. Prêmio Coca-Cola de Teatro Jovem na categoria Melhor Produção pelo espetáculo O Arlequim - 1994
6. Indicação para o Prêmio Coca-Cola de Teatro Jovem na categoria Direção com o espetáculo O Arlequim - 1994.
7. Indicação para o Prêmio Coca-Cola de Teatro Jovem na Categoria Melhor Atriz pelo espetáculo O Arlequim - 1994
8. Prêmio de Melhor Direção no II Festival Macaense de Teatro com o espetáculo O Arlequim - 1994.
9. Prêmio de Melhor Iluminação e de Melhor Cenógrafo no II Festival Macaense de Teatro com o espetáculo O Arlequim - 1994.
10. Prêmio de Melhor Espetáculo no II Festival Macaense de Teatro pelo O Arlequim – 1994
11. Prêmio de Melhor Figurinista e de Melhor Maquiagem no II Festival Macaense de Teatro com o espetáculo O Arlequim – 1994
12. Prêmio de Melhor Atriz e de Melhor Atriz Coadjuvante no II Festival Macaense de Teatro pelo espetáculo O Arlequim - 1994
13. Prêmio IV Festival Carioca de Novos Talentos 3° Melhor Espetáculo, com O Arlequim Servidor de Dois Patrões – 1994
14. Prêmio IV Festival Carioca de Novos Talentos categoria Cenografia pelo espetáculo O Arlequim Servidor de Dois Patrões - 1994
15. Prêmio IV Festival Carioca de Novos Talentos categoria Figurino pelo espetáculo O Arlequim Servidor de Dois Patrões - 1994
16. Prêmio IV Festival Carioca de Novos Talentos Melhor Música/Trilha Sonora, com O Arlequim Servidor de Dois Patrões - 1994

17. Prêmio de Melhor Espetáculo pelo Júri Popular no II Festival Nacional de Teatro Isnard Azevedo pelo espetáculo O Arlequim - 1994
18. Prêmio de Melhor Direção no II Festival Nacional de Teatro Isnard de Azevedo/ Florianópolis-SC com o espetáculo O Arlequim - 1994.
19. Prêmio de Melhor de Melhor Iluminação no II Festival Nacional de Teatro Isnard de Azevedo/Florianópolis-SC com o espetáculo O Arlequim – 1994
20. Prêmio de Melhor de Melhor Iluminação no II Festival Nacional de Teatro Isnard de Azevedo/ Florianópolis-SC com o espetáculo O Arlequim – 1994
21. Prêmio de Melhor Figurino e de Melhor Maquiagem no II Festival Nacional de Teatro Isnard de Azevedo/Florianópolis-SC com o espetáculo O Arlequim – 1994
22. Prêmio de Melhor Conjunto de Atores no II Festival Nacional de Teatro Isnard Azevedo pelo espetáculo O Arlequim - 1994
23. Prêmio SATED de Melhor Atriz Coadjuvante pelo espetáculo O Arlequim - 1994 e Indicação para o Prêmio SATED pelo Conjunto de Obras 1994 – SATED é o Sindicato de Técnicos e Artistas em Espetáculos e Diversões do Rio de Janeiro (sindicato doa artistas: atores, diretores, cenógrafos, figurinistas, técnicos...)
24. Prêmio Troféu Mambembe na Categoria Especial pela produção do espetáculo O Barbeiro de Sevilha – 1996
25. Indicação para o Prêmio Troféu Mambembe na Categoria Melhor Direçãor pelo espetáculo O Barbeiro de Sevilha - 1996
26. Indicação para o Prêmio Troféu Mambembe na Categoria Melhor Cenógrafo pelo espetáculo O Barbeiro de Sevilha - 1996
27. Indicação para o Prêmio Troféu Mambembe na Categoria Melhor Direção pelo espetáculo O Barbeiro de Sevilha – 1996
28. Prêmio Coca-Cola de Teatro Jovem na categoria: Melhor Texto com o espetáculo Folia de Reis - 1997.
29. Indicação para o Prêmio Troféu Mambembe na Categoria Especial pela produção do espetáculo Moça Perfumosa Rapaz Pimpão - 1998
30. Prêmio Mambembe Categoria Figurino pelo Espetáculo Moça Perfumosa Rapaz Pimpão - 1998

31. Indicação no 8º Festival do Rio na Categoria melhor iluminação pelo espetáculo As artimanhas de molière - 2001
32. Indicação para o Prêmio Troféu Mambembe na Categoria Especial pelo espetáculo Moça Perfumosa Rapaz Pimpão - 1998
33. Prêmio Mambembe Categoria Figurino pelo Espetáculo Moça Perfumosa Rapaz Pimpão - 1998
34. Prêmio Maria Clara Machado Categoria Figurino pelo Espetáculo As Artimanhas de Molière - 2002-2003

Os prêmios Coca-Cola de Teatro Jovem e Mambembe deixaram de existir em 1998 não tendo sido reeditados ou substituídos por outro(s) até a presente data.

Anexo V

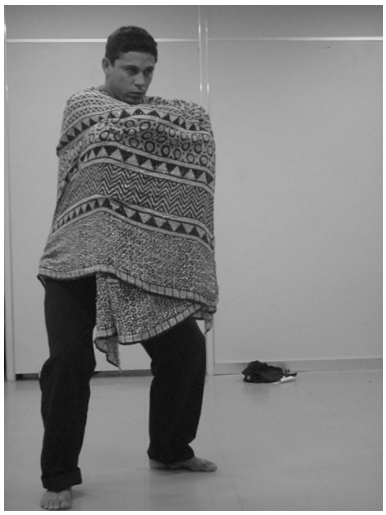
Fotografias do processo de trabalho e da forma obtida no espetáculo Caravançarai

---

As imagens deste anexo apresentam alguns dos atores da Companhia Teatral Nosconosco em processo de trabalho de construção de suas máscaras a partir do uso de objetos de uso cotidiano.

“Vem.

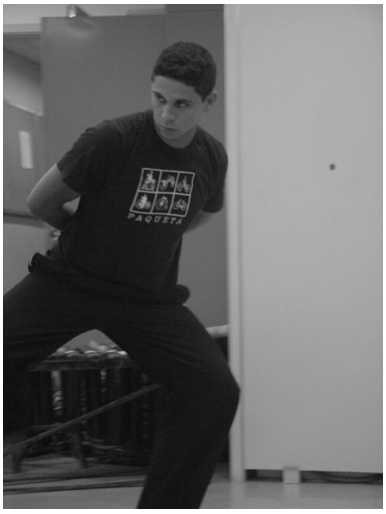
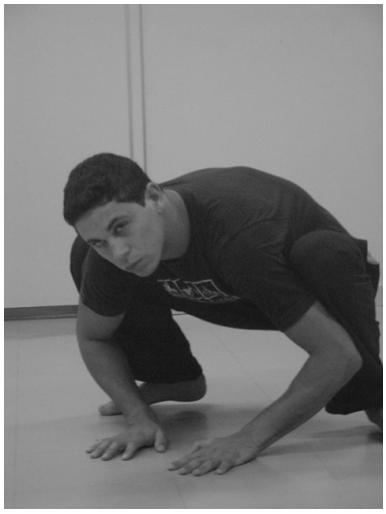
Conversemos através



da alma.

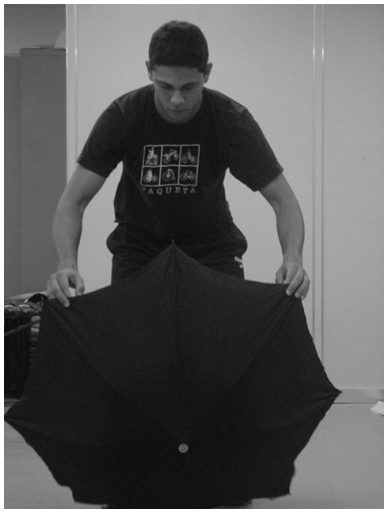
.

Revelemos o que é secreto

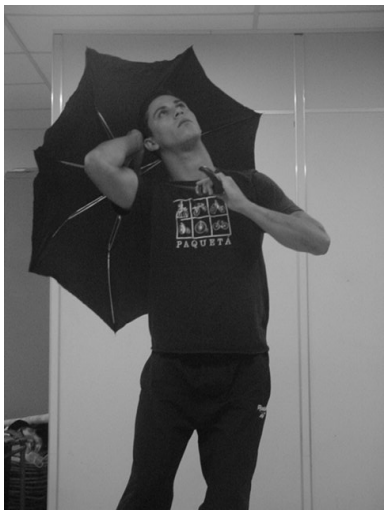



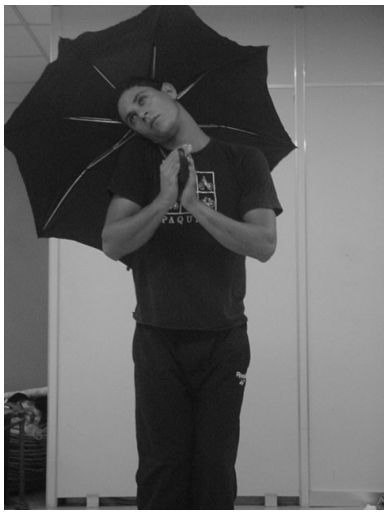
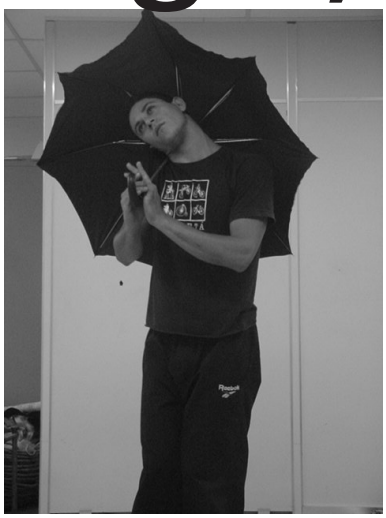
aos olhos e ouvidos.

SEM EXIBIR OS DENTES



sorri comigo,



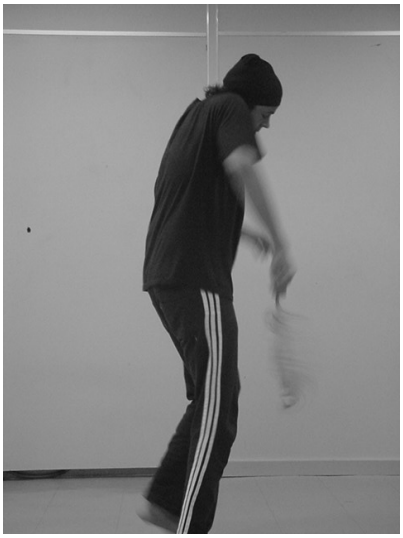
COMO um botão

de rosa,

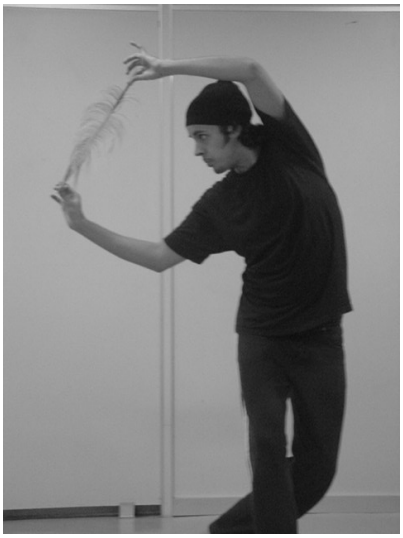
Entendamo-nos pelos pensamentos,

(…)

sem língua, sem lábios,



sem abrir a boca, contemo-nos todos os segredos do mundo



Fujamos dos incrédulos que só são capazes de entender

se escutam palavras e vêem rostos.

Um único objeto: uma máscara em seu corpo.

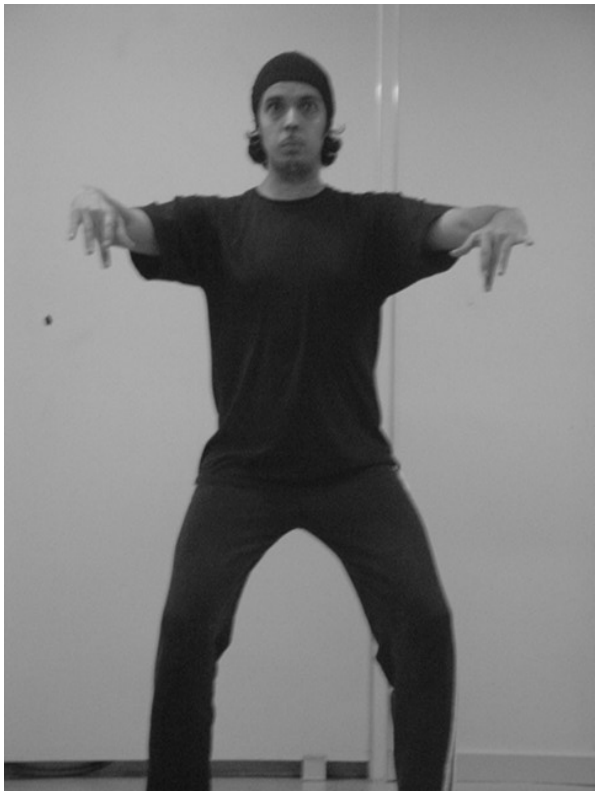
Ninguém fala para si mesmo em voz alta:

Já que todos somos um,

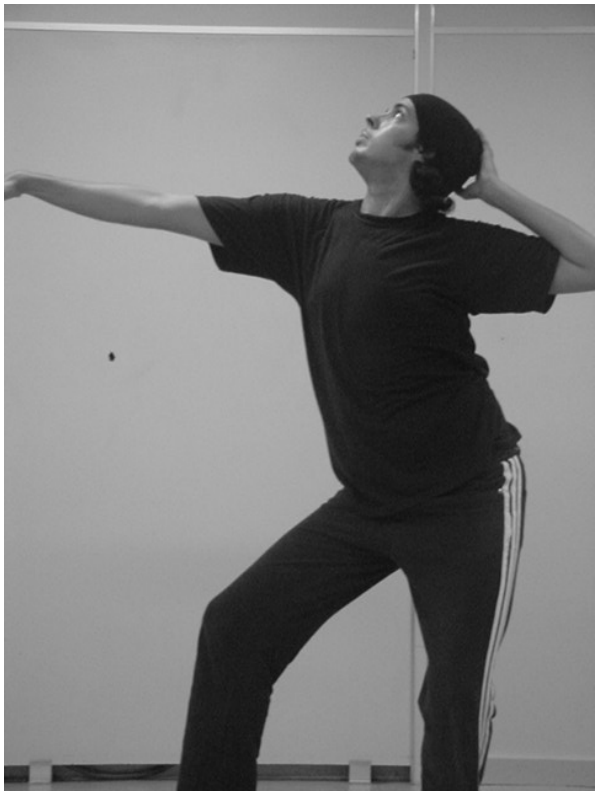
falemos desse

OUTRO modo

o corpo é sua **fala** e sua memória



Como podes dizer à tua mão "**toca**" se todas as mãos são uma?



Vem

conversemos assim

Os pés e as mãos conhecem

o desejo da alma.

FECHEMOS POIS A BOCA e conversemos através da alma

Só a a alma conhece o destino de tudo, passo a passo

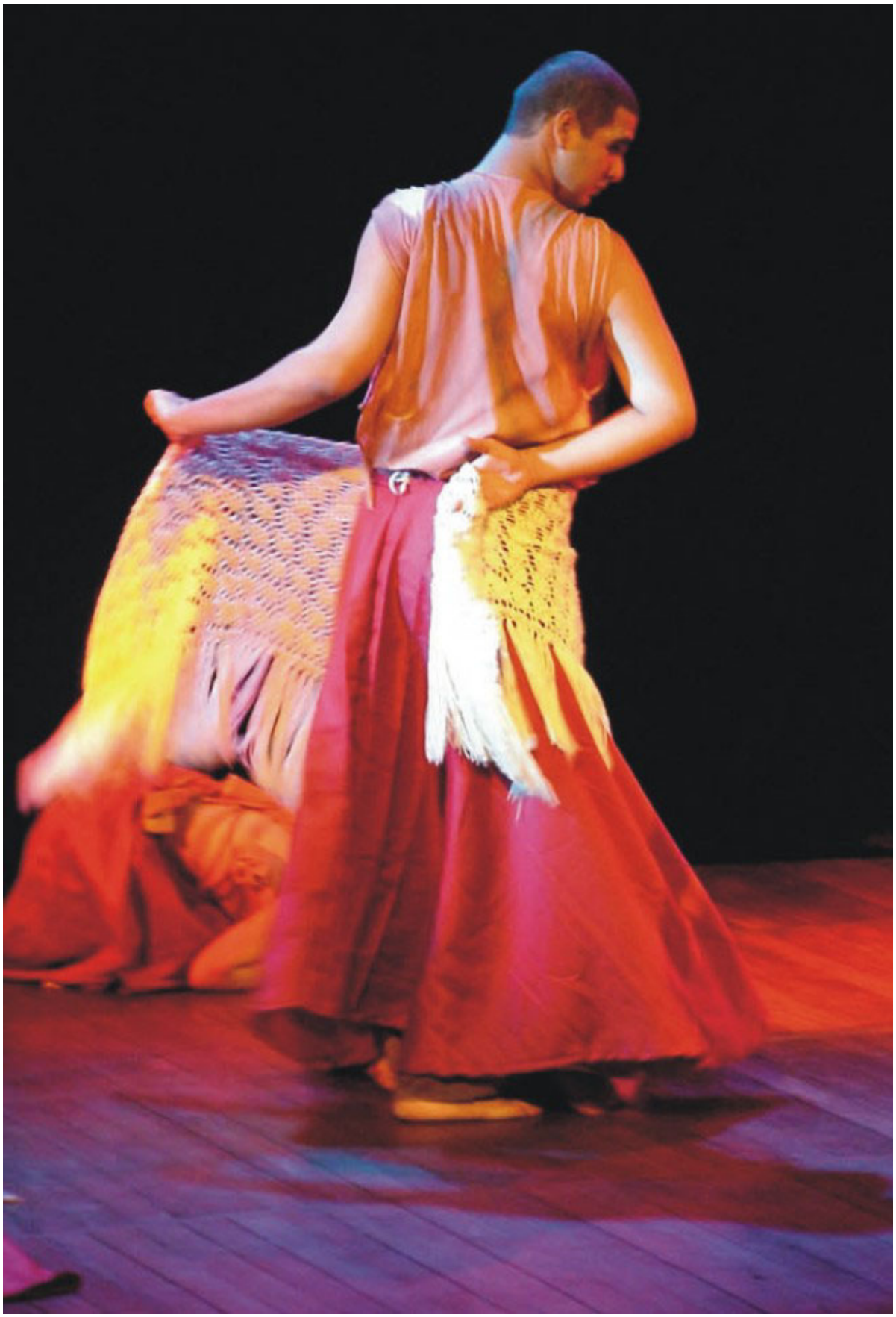
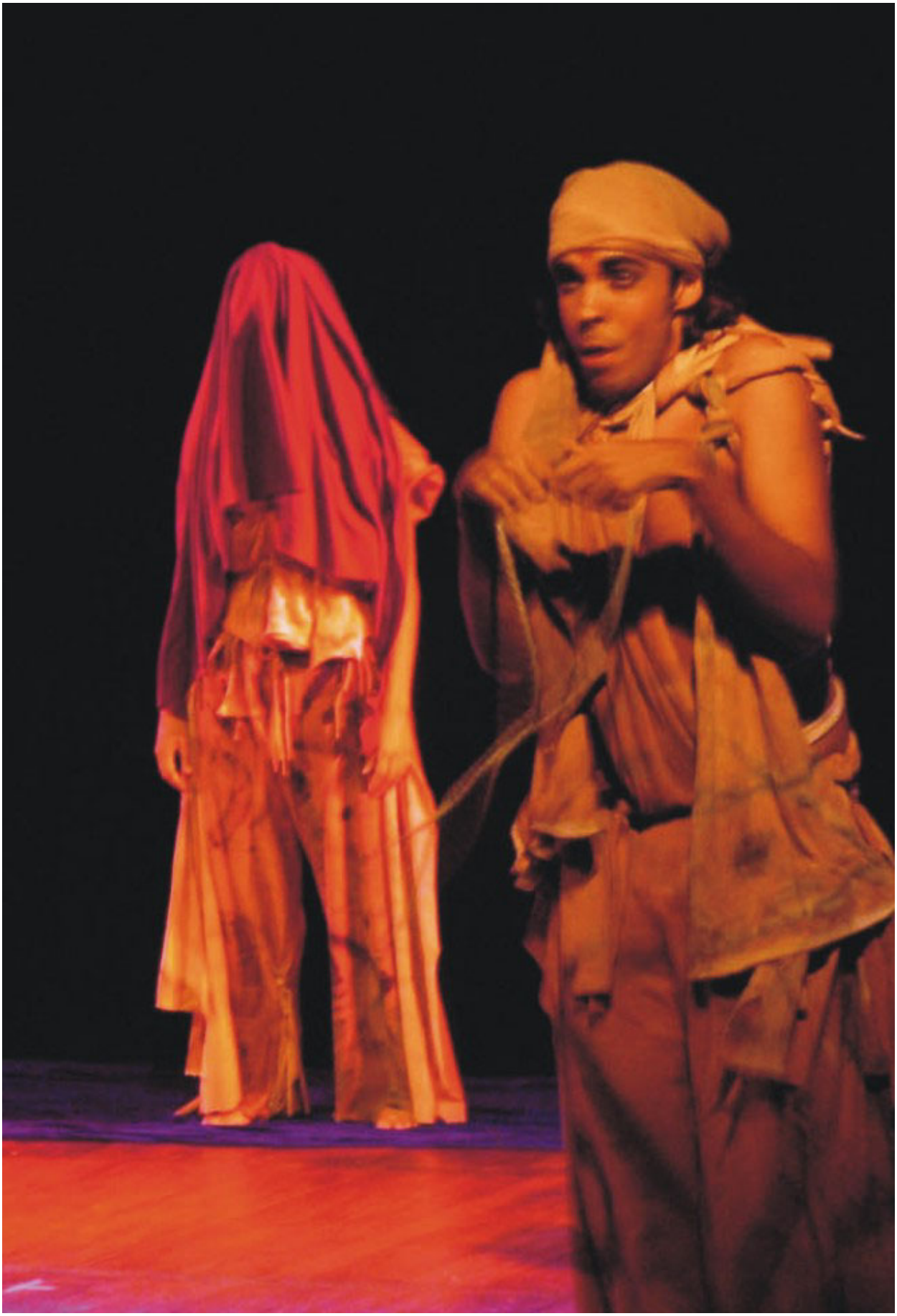
Vem,

se te interessas posso mostrar-te."

Atores são heróis.

Anexo VI

Neste anexo são apresentadas imagens dos atores da Companhia Teatral Nosconosco no espetáculo Caravançarai, produto gerado através da experimentação do processo descrito nesta dissertação.

O nome Caravançarai, que dá título ao espetáculo, é a forma aportuguesada de *Karavansarai,* expressão árabe que significa construção de pedras, sem teto, no deserto: local onde as caravanas param à noite à volta de uma fogueira, se encontram e contam histórias sob o céu de estrelas.

Espetáculo Caravançarai
Atores da Companhia Teatral Nosconosco - Rio de Janeiro
Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Teatro Noel Rosa / UERJ / Rio de Janeiro - RJ