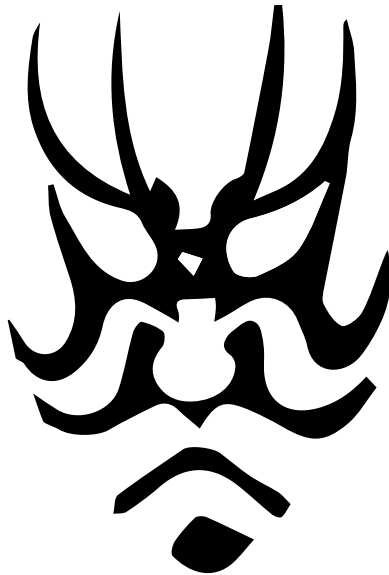


**Resumo:** Este trabalho relata algumas aventuras na construção de uma companhia de teatro de grupo na cidade de Goiânia, entre os anos 2002-2015. Apresenta algumas características do teatro goiano e de sua complexidade. Descreve montagens do Grupo Máskara e suas aventuras.

**Palavras-chave:** Máskara, teatro de grupo, teatro goiano

**Abstract:** This paper reports some particularities in the process of building a collective group theater in the city of Goiania, between the years 2002-2015. Presents some characteristics of Goiás theater and its complexity. Describes some performances of the Group Máskara and its adventures.

**Keywords:** Máskara, collective group theater, theater at Goiás



O nome Máskara anuncia o Grupo de Pesquisa de Espetáculo fundado em 2002 na Universidade Federal de Goiás. Seu nome se inspira no árabe *máshara*, significando bufão, coisa ou pessoa ridícula; ou ainda, reprodução estilizada do rosto humano ou animal com que os atores cobrem o rosto ou parte dele, na caracterização de suas personagens; também fantasia, disfarce; ou a expressão fisionômica do ator, a qual reflete o estado emocional da personagem que ele interpreta. A “máscara” define também, em rituais e festas, tanto o que cobre a cabeça e o corpo, como o portador, a personagem que encarna. A *máskara* carrega seu significado e seu contexto.

<sup>88</sup> Diretor e crítico teatral, coordena o programa de pós-graduação em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás. Trabalhou como crítico teatral nos jornais *Folha de S. Paulo* (1983-1987) e *Movimento* (1976-1977).

Assim o grupo Máskara apresenta uma ou mais duplicidades, partes e o todo, e um objetivo, o de apresentar uma realização humana social, num meio cultural onde o capitalismo empurra o ser humano cada vez mais para o exercício do *self* e da individualidade, apartando-o do seu ser coletivo. Através da arte, nada mais, criar um espaço de vivência coletiva e compartilhar seus devaneios com o público.

A história do grupo Máskara em Goiânia se inicia com minha chegada a essa cidade, após haver sido aprovado no primeiro concurso público da área de Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (UFG). Goiânia tinha, e ainda tem, um movimento teatral forte e tradicional para uma cidade de um milhão e cem mil habitantes, àquela época. O recém-fundado curso de Artes Cênicas da UFG, iniciado em 1999, dava seus primeiros passos.

O teatro goiano já se manifestava de várias formas, mas todas não caberiam neste breve artigo pois ele existe há mais de cem anos. Aqui existe um teatro comercial, formado por três ou quatro companhias de teatro que se especializam em um público infantil e que se apresentam também em vários lugares do Brasil, para um público de até duas mil pessoas, geralmente com um repertório formado por adaptações que se pretendem similares aos dos filmes clássicos da Disney. Existe, também, uma série de tentativas de produções teatrais, mas poucas com um viés de um trabalho coletivo e apresentando propostas sociais e artísticas. Mesmo amador, financiado às vezes por pequenas verbas de um ou outro edital, os atores e produções goianas vivem pulando entre múltiplas tentativas e grupos, até que alguma consiga se efetivar. Muito longe ficaram os tempos em que os artistas fundamentavam sua prática em propostas manifestas que procuravam definir novas formas de vida e de arte.

Poucas tentativas há de um teatro experimental, de grupo e que organize um elenco que tenha existência constante em torno a uma proposta estética determinada e inovadora e que se fundamente em torno a um ideal estético de um coletivo teatral. Uma proposta nesta perspectiva, que procure formar um público em torno a novas experiências de vida e abrir novas possibilidades estéticas na formação e na relação com a plateia, como é de se esperar, não arregimenta um grande público e exige assim uma relação amadora de seus artistas, pois não consegue subsistência autônoma. Em nossa formação, e para que este empreendimento possa continuar, a maioria dos artistas envolvidos no Máskara desenvolve sua atividade profissional como professores da Rede estadual ou municipal de Ensino, tentando trazer também esse público para nossas experiências.

Isto nos deixa à vontade para fazer escolhas fundamentadas em uma pesquisa estética.

O primeiro projeto do Máskara definia seus objetivos de pesquisa e também o processo de montagem de seus espetáculos, no “[...] entendimento do processo criativo e no estudo dos instrumentos de sua efetividade”. Entende-se também que a práxis teatral processa-se como método de conhecimento interativo, crítico e modificador do ser humano. Sua dialética se estabelece entre o ator, agente que produz a personagem, e o ator-espectador, agente participe do espetáculo, preso ao objeto pelos sentidos, mente, corpo e suas emoções. Nesta relação se estabelece um conhecimento produtivo ao qual chamamos arte. A experiência humana se organiza não apenas na “produção dos signos” como linguagem, mas nas ações das “qualidades sentidas” pelo ser humano. É no universo destas qualidades sentidas que se produz o ato teatral coletivo, primeiro experiência depois conhecimento. Esta ação de qualidade de vida se organiza e se constrói, entre seus agentes, como um processo de vida, como uma sucessão de experiências, permitindo-se contínua e frutuosa reconstrução. A práxis teatral é vida duas vezes vivida, enquanto ato e enquanto fato, enquanto presença e memória construída. Este processo que o Máskara constrói em sua relação com o público.

287

A representação teatral, em sua história, é um ato que pertence, antes de mais nada, a tradição da oralidade e da gestualidade. A palavra escrita, no teatro, é um acidente ocasional em sua história. Mesmo na era de Gutemberg, o espetáculo não pode existir enquanto palavra escrita; a escrita, na história do teatro, é um fenômeno anterior e posterior ao espetáculo. O texto dramático impresso é apenas um registro, antítese do ato espetacular. Ler e escrever são fenômenos individuais e tardios em nossa sociedade; a oralidade é comunal e existe desde sempre na relação social humana. Assim também o é a gestualidade.

A fala é sempre presente, depende da oralidade e da gestualidade, compostos orgânicos interdependentes e complementares. A fala convida a participação e ao diálogo, assim como exige a gestualidade. A minimização da participação da gestualidade e da musicalidade na oralidade, tanto na vida cotidiana como na arte teatral, vem se desenvolvendo nas culturas ocidentais, principalmente a partir da generalização da palavra impressa. A palavra impressa impõe o desenvolvimento dominante de um pensamento e uma percepção linear, que se antepõe ao pensamento imagético. Este é o terreno da arte.

O exame da relação orgânica primordial entre gesto e fala, som e movimento, ritmo e respiração, do pensamento corporal e imagético, na estrutura e na gênese do ato de representar, são fundamentais na determinação da presença cênica e na construção da experiência teatral como ato humano.

A oralidade, elemento primeiro da arte do teatro, em sua relação social direta, como qualidade sentida e processo de vida, estabelece-se na relação humana, um processo didático, narrativo, mnemônico e, antes de mais nada, de “expressão do pensamento”. O esquema rítmico e imagético que se produz na oralidade é concreto e humano, produtor simultâneo de imagens e de corporeidade, “[...] uma mnemônica expressão do pensamento” (Jousse, 2000, p. 127). A palavra impressa, hoje dominante, sem som e sem gesto, tem corrompido e/ou impedido o desenvolvimento desse processo pleno da oralidade na vida cotidiana e no teatro. O gesto, elemento fundamental na oralidade, procedimento verbo-motor, é produto da relação inteira do corpo, da mente, das sensações, da cultura, da memória e da história. Não há oralidade sem gestualidade.

Nosso processo de atuação se estabelece nas seguintes premissas: a percepção de que o processo de interpretação do ator tem se originado no teatro muitas vezes incrustado nas correntes estéticas envolvidas (naturalismo, realismo, teatro épico, teatro antropológico etc.) ou em características ideológicas, psicológicas e culturais, mas não na elaboração de um processo sistemático de avaliação e compreensão humana, na investigação de como o corpo funciona como detonador e receptor deste processo. O corpo como realidade material humana, como aparato técnico e cultural dos homens e mulheres envolvidos na produção deste objeto artístico. Não há emoção, memória, imagens e pensamento sem atividade verbo-motora e vice-versa.

Surge daí a seguinte pergunta: de que maneira estes processos humanos conseguem produzir mudanças na sensação e vivência de tempo, espaço e memória em seus partícipes. O funcionamento do pensamento como um fluxo de imagens sensórias produzidas pelo corpo motor determina o processo de aprofundamento da complexidade sistêmica da produção teatral. Este é nosso principal foco de investigação: o corpo em movimento na produção destes estados de consciência sensório-motoras e de suas imagens.

Surgiu daí nosso primeiro desafio, o texto escolhido para encenação, como objeto do primeiro trabalho, foi *Esperando Godot*, de Samuel Beckett.

O texto foi escolhido pelas questões filosóficas que aborda e pela relação paradoxal que estabelece entre texto que se desenvolve nos limites do “não” dramático e no jogo teatral. Numa perspectiva pragmática, de tentativa e erro, através de ensaios, sistematizou-se a ação e discussão dos procedimentos que forem sendo adotados, a verificação de sua adequação a cada ator-personagem dentro do texto escolhido. O foco de observação foi a construção da voz e da gestualidade orgânica, na perspectiva da elaboração da dramaturgia do ator e da partitura da personagem na montagem e apresentação do espetáculo. Beckett nos interessa até hoje pela maneira singular que aborda o ser humano. Seus textos falam de múltiplos sentidos, de tortura, de ausência, de solidão, do humano, abrindo possibilidades sem fim de enfrentamento do fenômeno teatral a partir da relação palavra e cena, público-autor. Beckett apresenta o sem sentido do teatro, para uma busca de sentido, com as armas desafiadoras do fenômeno dramático. Beckett nos tem aberto várias possibilidades.

Apresentamos nossas produções no Festival Beckett de Buenos Aires, a convite: *Companhia*, adaptação teatral do romance, e *Que? Onde?* Estamos indo agora participar do XIII Festival Independente de Teatro Íntimo do México (Merida, DF e Queretaro). Nosso repertório atual apresenta também *Curta Beckett*, um *mix* de textos de Beckett: *Improviso de Ohio*, *Esboço para rádio I*, *Vai e vem* e trechos de *Textos para Nada IV*. Em nosso horizonte ainda preparamos a montagem de *A noite dos assassinos* de José Triana.

### Referências bibliográficas

CAMARGO, Robson. MÁSKARA. *Núcleo Transdisciplinar de Pesquisa do Espetáculo. Projeto de Trabalho*. Manuscrito, 2002.

JOUSSE, M. *The anthropology of geste and rhythm*. Durban: Mantis Publishing, 2000.

MATE, Alexandre. *Companhia, espetáculo que intenta à viagem*. (Crítica sobre a apresentação de *Companhia* no FESTIVALE - São José dos Campos - SP), in: Blog Máskara. <http://maskaranucleodepesquisa.blogspot.com.br/>. Acesso em 4 de fevereiro de 2015.

REINATO, E. J. *Beckett com pés de Curupira - O Grupo Máscara e as leituras e recepções de Beckett no Interior do Brasil*. Ometeca (Corrales, N.M.), v. 19-20, p. 12-19, 2014.

REINATO, E. J. "Beckett com pés de Curupira - O Grupo Máscara e as leituras e recepções de Beckett no Interior do Brasil", in: *Karpa: journal of theatricalities and visual culture*, v. 1, p. 1, 2013.

REIS, Adriel Diniz. *O tempo performático de Samuel Beckett: a presença da memória Imagética em Esperando Godot*. Início: 2013. Dissertação (Mestrado em Performances Culturais) - Universidade Federal de Goiás.