A MÁSCARA DO MÁSKARA – A ARTE TEATRAL NO CERRADO GOIANO: DIÁLOGOS ENTRE TEATRO, EXPERIÊNCIA E PERFORMANCES

Adriel Diniz dos Reis

Doutorando do Programa de Pós-Graduação Doutorado Acadêmico Interdisciplinar em Performances Culturais da Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC), da Universidade Federal de Goiás (UFG)
E-mail: dinizadriel@yahoo.com.br

Resumo

O objetivo da presente comunicação é apresentar o Máskara – Núcleo Transdisciplinar de Pesquisa em Teatro, Dança e Performance, da Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC), da Universidade Federal de Goiás (UFG). O intuito deste artigo é discutir o conjunto dessas práticas teatrais percorrido pelo Máskara, que culminou na temporada de audiência pública de Esperando Godot encenada em 2005. É uma leitura (inter) transdisciplinar que abarca os processos da práxis teatral com os estudos das performances em suas dimensões representativas.

Palavras-chave

Teatro. Experiência. Performances. Máskara. Encenação.

Abstract

The purpose of this communication is to present the Máskara – Núcleo Transdisciplinar de Pesquisa em Teatro, Dança e Performance, from Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC), the Universidade Federal de Goiás (UFG). The purpose of this article is to discuss all these theatrical practices covered by Máskara, which culminated in the staging Waiting for Godot in 2005. It is a read (inter) transdisciplinary that includes the processes of theatrical practice with the studies of performance in their representative dimensions.

Keywords

Theater. Experience. Performances. Máskara. Staging.

O nome Máskara anuncia o Grupo de Pesquisa de Espetáculo fundado em 2002 na Universidade Federal de Goiás. Seu nome inspira no árabe máshara, significado de 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 e ao personagem que encarna. O Máskara carrega seu significado e seu contexto. (Camargo, 2015, p.285).

O Grupo Máskara é um Núcleo Transdisciplinar de Pesquisa em Teatro, Dança e Performance da Escola de Música e Artes Cênicas – EMAC, da Universidade Federal de Goiás – UFG, coordenado e dirigido pelo Prof.º Dr.º Robson Corrêa de Camargo, fundado em 2002, ano em que o Prof.º Dr.º Camargo iniciou suas atividades como docente nesta instituição de ensino superior e pesquisa.

O intuito do Máskara, desde a sua criação, é apresentar um teatro engajado e diferente. Segundo seu diretor, um teatro de arte que reflita e discute a situação do homem, que se organize enquanto grupo de pesquisa com existência permanente nesta práxis teatral.

A ideia de fundar um núcleo de pesquisa é oriunda de uma inquietação natural do seu diretor, diante de suas práticas artísticas e de sua inquieta procura por apresentar um trabalho que dialogue com o social. O Prof.º Dr.º Camargo entende que a preparação do ator tem que estar ligada ao fazer teatral, há uma peça de teatro, há um objeto concreto, não existe técnica senão para uma peça, para uma representação, para uma atuação, compreender o teatro enquanto grupo, enquanto uma intera-

ção social.

A identidade do nome Máskara com “K” se resume numa pluralidade de discussões que o grupo tem enveredado e se consolidado desde a sua concepção. É um camaleão, que, muito mais que apresentar a sua arte, o Máskara impulsiona novos modelos de concepções artísticas, que rompe com o tradicionalismo tão pertinente da arte local goianiense.

Essa palavra, como explica seu diretor, é de origem árabe e tem uma presença muito forte na cultura mulçumana, nos países disseminados por essa religião. Para os mulçumanos não pode haver a representação do homem. O profeta não é representado. Essa é a representação que se tem do profeta para a cultura Árabe. O próprio Alcorão, o livro sagrado dos mulçumanos, é todo escrito, é a palavra, não pode haver imagem em sua representação.

E máscara tem diversos sentidos, é uma pluralidade de representação de signos em um único objeto. A finalidade do Máskara é recuperar e compactuar com essa ideologia no sentido de força, de presença desta não-representação, e, ao mesmo tempo, expressar através da sua arte a sua contravenção, o seu discurso, o seu método epistemológico interativo, crítico e modificador.

Sua dialética se estabelece entre o ator/atriz, agentes que produzem a personagem, e o ator-espectador, agentes partícipes do espetáculo, presos ao objeto pelos sentidos, mente, corpo e suas emoções. Nesta relação se estabelece um conhecimento produtivo ao qual chamamos arte. A experiência humana então se organiza não apenas na “produção dos signos” como linguagem, mas nas ações das “qualidades sentidas” pelo ser humano, emuladas pelo estranhamento do objeto artístico. É no universo destas qualidades sentidas que se produz o ato teatral coletivo, primeiro ex-

perícia depois conhecimento, primeiro conhecimento sensível, depois conhecimento elaborado. Esta ação de produção 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 buscada é vida duas vezes vivida, enquanto ato e enquanto fato, enquanto presença e memória construída e reconstruída. Este processo que o Máskara desenvolve em sua relação com o público. (Camargo, 2015, p.287).

É com esse discurso, fundamentado na práxis teatral e no engajamento da arte como agente transformador e modificador, na arte enquanto pesquisa que o diretor arrebatou, pouco a pouco, os estudantes, com intuito de colocar em prática as discussões teóricas e pesquisas investigadas.

O objetivo através do projeto teórico-prático é percorrer um processo de sistematização da pesquisa cênica, colocando em pauta a prática de um espetáculo teatral com essa via de montagem e conhecimento. Tomamos por grupo uma interpretação sociológica, na qual é um sistema de relações sociais, de interações entre pessoas que compartilham, em comum, características de uma mesma identidade, de valores e raízes que se fazem presentes num mesmo ciclo de interação pessoal desse coletivo.

Como resultado desta pesquisa que se iniciou em meados de 2002, em 2005 o Máskara encenou a peça teatral *Esperando Godot* [1948 – 1949], do irlandês Samuel Beckett (1906 – 1989), na cidade de Goiânia, no estado de Goiás, pertencente à região do Centro-Oeste brasileiro, cenário local da pesquisa e montagem cênica.

A escolha por Beckett coincide com toda a trajetória do seu diretor, pois ambos são ar-

tistas, são plurais, são múltiplos, são interdisciplinares em suas formações, são acontecimentos em suas expressões de instantes.

O Prof.º Dr.º Camargo é fruto de uma arte contra cultura, um diretor que nos possibilita um olhar sensível da arte enquanto agente transformador na sua interação social. A dramaturgia de Beckett é contra uma ordem, é nesse interesse, nessa esfera, que emerge a montagem de *Godot*, em Goiânia.

O projeto de pesquisa que culminou na montagem desse espetáculo é intitulado pelo coordenador e diretor do núcleo como *A sistematização do processo psico-físico, bio-mecânico e verbo-motor do trabalho do ator no espetáculo teatral*. (Camargo, 2002).

O objetivo proposto é a investigação e sistematização dos processos psico-físicos, bio-mecânicos e verbo-motores, utilizados na construção orgânica da consciência física, imagética e emocional, que atuam no espetáculo teatral, visando à construção de uma metodologia de trabalho que estude, sistematize e divulgue esta práxis/tripé: Corpo – Imagem – Emoção.

É um processo empírico, resultante da jornada percorrida do ator-pesquisador, no seu processo de formação e fundamentação na construção do personagem, no caso do Máskara, o espetáculo *Esperando Godot*.

A pesquisa propõe a investigação de um processo que emerge do trabalho dos atores, observando os resultados obtidos a partir dessa imersão. De acordo com o projeto, o que interessa é justamente analisar as fases distintas percorridas por cada um dos atores no seu processo de construção atoral do personagem. Observando, assim, como essa sistematização (Tripé: Corpo – Imagem – Emoção) é formada e interpretada por cada um de seus

agentes durante essa fase de construção do espetáculo, e, como esse produto produz e contribui para a representação que se almeja alcançar.

De acordo com seu diretor, “é uma totalidade”. (Entrevista/Camargo, 2015). São três formas, dizendo a mesma coisa, é uma unidade e o ator é essa unidade. Para o Prof.º Dr.º Camargo, é fundamental a emoção no trabalho do ator, não existe atuação sem emoção, a emoção se constrói pela razão. Por exemplo, segundo o diretor, o ator fala o texto porque o espectador tem que entender o que o ator está dizendo. Dentro desse contexto, tem uma força, seja forte ou delicada pra dizer, então, isso precisa ser ouvido, isso é interpretação.

A questão principal está sempre relacionada ao corpo; a respiração é uma pulsão. Pode-se destacar que é uma ação micro, que desencadeia inúmeras outras ações que são fundamentais para a atividade humana. Eu só obtenho a eficácia e qualidade naquilo que estou desempenhando porque é uma cadeia em constante dinâmica de movimentação. Tudo isso, de acordo com o Prof.º Dr.º Camargo, tem muito a ver com o modo que ele concebe a leitura de Constantin Stanislavski (1863 – 1938):

Nos ensaios do Senhora dos Afogados tinha muito isso, os atores não podiam ficar parados, parado seu corpo fala, está parado, mas ele não para... Ele tem que estar em constante movimento. Tanto que o ator descobre uma emoção física, e como essa ação física te traz emoção? Então, o ator está em processo de construção de uma personagem, por conseguinte, você pode chegar nesta personagem por um tremor, uma coisa assim... Não pode ficar nisso, isso tem que te levar a um estado, seja um estado de insegurança, ou, de felicidade, de alguma coisa, mas, o ator tem que preencher isso. Então isso é verbo-motor, verbo é fala com o movimento, não existe

fala sem movimento; Psico-físico é a ação física; e, por fim, Bio-mecânico, ou seja, a mecânica da vida. Mas, nada é só mecânico, nada é só físico, ou, nada é só verbal. É a interação, o conjunto. São três palavras que preciso utilizar, uma só, não resolve. Tem toda uma preparação, tem toda uma história. Você teve aula comigo, eu coloco os atores pronunciando o texto empurrando a parede, para que eles percebam que uma determinada coisa está ligada a outra, você tem um contra-retorno, uma oposição em constante andamento. (Entrevista/CAMARGO, 2015).

Pude observar enquanto pesquisador que todo o projeto do Máskara, desde a sua concepção, está intimamente ligado aos estudos das performances, inconscientemente, como revela seu diretor. De acordo com o Prof.º Dr.º Camargo, o primeiro contato que ele teve com os estudos das Performances foi numa disciplina durante seu doutorado em Teatro na Universidade de São Paulo (USP) com o Prof.º Dr.º John Cowart Dawsey em 2001.

Nesse mesmo ano, segundo Prof.º Dr.º Camargo, o doutorado possibilitou uma formação multidisciplinar, porque abarcou diversas áreas do conhecimento, como disciplinas dos cursos de Literatura, Sociologia, Antropologia, dentre outros.

O curso foi enriquecedor, pois possibilitou observar o quanto o seu conhecimento teatral era importante para as demais áreas do conhecimento, como à Antropologia por exemplo. Empiricamente, era uma troca de experiências. A sensibilidade como o Prof.º Dr.º Dawsey conduziu a disciplina fez nutrir estima pelos estudos das performances.

Conscientemente, mais tarde, foi amadurecendo e tornando-se um dos pilares de pesquisa e sustentação do Máskara, da qual originou o Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar

em Performances Culturais (PPGIPC) – Mestrado (2012) / Doutorado (2015), oriundo do Núcleo de Estudos em Performances e Dramas, e da Rede Goiana de Pesquisa em Performances, das quais o Máskara faz parte, em conjunto com as instituições UFG e Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-GO).

Atualmente, a rede é um dos principais núcleos de pesquisas em Performances do Brasil. O Mestrado em Performances Culturais é um programa interdisciplinar que abarca as diversas áreas do conhecimento. Em sua primeira turma (2012), os discentes têm formações distintas como no teatro, dança, educação física, arquitetura, psicologia, letras e educação. Cada discente apropriada dos estudos das performances de acordo com a sua área de formação e seu campo de pesquisa, construindo uma rede de produção do conhecimento.

De acordo com meu campo de pesquisa, que é o teatro, o meu lugar, por exemplo, aproprio-me do conceito de performances proposto nos estudos do antropólogo britânico Richard Schechner:

Performance é um termo inclusivo. Teatro é somente um ponto num continuum que vai desde as ritualizações dos animais (incluindo humanos) às performances na vida cotidiana – celebrações, demonstrações de emoções, cenas familiares, papéis profissionais e outros, por meio do jogo, esportes, teatro, dança, cerimônias, ritos – e às apresentações espetaculares. (SCHECHNER, 2012, p.18).

Para Schechner, performance é um termo inclusivo que abarca a esfera da representação, é o fazer crer no jogo, no ato, no teatro, na ação, na encenação, no acontecimento, no instante presente.

O próprio Schechner, em sua edição de *Performance e Antropologia de Richard Schech-*

ner (2012), quando é questionado “E porque a palavra ‘performance’?”, depois de apresentar o uso desse termo pela primeira vez em 1968 no livro *Public Domain*, resume:

No entanto, na tentativa de gerir a relação entre uma teoria geral e as suas aplicações possíveis a uma forma de arte, pensei ser melhor centrar a minha definição de performance em redor de certas qualidades reconhecidas de teatro, sendo a mais estável delas, a audiência. (Schechner, 2012, p.37).

Definição que também está ao encontro do conceito proposto por outro pesquisador dos estudos de Performances e Antropologia, o escocês Victor Turner (1920 – 1983). De acordo com o Prof.º Dr.º Dawsey coordenador do Núcleo de Antropologia da Performance e do Drama (Napedra/USP), no seu artigo intitulado *Victor Turner e antropologia da experiência*, publicado em 2005. Para Turner “Performance – termo que deriva do francês antigo *parfour-nir*, ‘completar’ ou ‘realizar inteiramente’ – refere-se, justamente, ao momento da expressão. A performance completa uma experiência”. (Dawsey, 2005, p.164).

É a representação que define a performance, é o ato do acontecimento, no particular aqui e agora, é uma experiência do evento teatral presente, uma audiência que se insere num diálogo de conexão entre o performer e o espectador, e os diferentes níveis de comunicação promulgados nesta cadeia de diálogos de uma obra com o seu público.

O intuito deste artigo é discutir o conjunto dessas práticas teatrais percorrido pelo Máskara, que culminou na temporada de audiência pública de *Esperando Godot* encenada em 2005. É uma leitura (inter) transdisciplinar que abarca os processos de construção do espetáculo, é uma aproximação das relações de

estudos das performances em suas dimensões representativas – ação autoral “interpretação” e ação imagética “imaginário do espectador”.

Um dos pilares desta proposição é uma nova (re) constituição, uma (re) leitura dessas audiências. O próprio Schechner analisa esse processo complementando que:

...as re-performances (os reenactments) não duplicam simplesmente a primeira apresentação, porque os públicos são diferentes, as circunstâncias sociais transformam-se – tudo muda, menos o “espetáculo propriamente dito”. Ou mesmo isso também mudou, porque os corpos mudaram, as mentalidades... Em suma, as re-performances abrem uma janela para um passado imaginado que aparece insuflado de vida. (Schechner, 2012, p.28).

Esse projeto idealizado pelo Máskara é um processo de registro cênico dessa representação, desse desenvolvimento empregado na construção autoral pelo olhar da direção, da metodologia praticada nesta práxis teatral. O que está em pauta é a construção orgânica sensorial desse agente do ato (como esse processo de construção reflete no corpo do ator?) nas esferas de sua consciência física, imagética e emocional – ou seja, enquanto agente do ato, construtor da cena, como se dá o desenvolvimento do processo no espaço físico no qual se encontra o ator durante a encenação?

Como esse processo é constituído ou desenhado espacialmente e depois legitimado pela ação em cena? E, por fim, como nesta esfera é produzida a emoção ou o conjunto de sensações e emoções pertencentes a este personagem presente?

Uma tríade composta por Corpo – Imagem – Emoção (re-leitura). Todo o projeto idealizado pelo Máskara, como destacado, é regido nesta esfera; toda essa relação parte dessa constru-

ção imagética, do olhar do ator/diretor perante a produção dessas imagens interpretativas e de suas representações na construção da performance em cena.

Toda essa aglomeração de imagens funde num processo de representação, pois a construção do espetáculo parte da consciência latente do ator. Entende-se por latente, em um primeiro momento, aquilo que não se vê ou que esteja oculto, subentendido; em outro termo, diz-se da atividade que em certo momento não se manifesta, mas que é capaz de se revelar ou de se desenvolver quando as circunstâncias são favoráveis, ou se atinja o momento próprio para isso.

Todo esse processo de construção cênica é remetido por imagens, imagens que possam fazer referência à peça, à escrita, aos personagens, ao dramaturgo, à encenação, aos conflitos existentes, dentre outros. Imagens que atuam no sentido de referência para essa construção. Desenho as imagens para ter um direcionamento da minha performance, do meu posicionamento, do meu desempenho, da minha atuação em cena: a imagem como um ruído, um portador de múltiplas informações e impressões.

A metodologia apresentada como registro desse processo de construção cênica propôs sistematizar os processos de criação, percorrendo todo um ciclo de etapas que viabilizou o entendimento que se propõe nesta comunicação – a performance do espetáculo encenado.

Os exercícios propostos durante o processo de construção foram sempre a partir de atividades e ações físicas, como proposições da construção orgânica corpo/mente/espaço, dentro das determinações específicas da encenação de um texto teatral reconhecido por suas qualidades dramáticas – no caso, *Esperando Godot*.

Foram selecionadas práticas de diferentes metodologias, com objetivo de observar a sua efetividade. A escolha do elenco se constituiu por atores e atrizes que tinham níveis distintos de formação e conhecimento da prática teatral.

Houve dois tipos de registro das atividades, um relatório feito pelos próprios atores e outro feito pelo pesquisador (na qual origina essa reflexão), além de registro sonoro/visual. Foram discutidos e publicados os resultados, e se observará a resultante do processo conquistado.

O Prof.º Dr.º Camargo, em seu projeto, aborda essa prática teatral proposta em trâmite para as atividades do grupo Máskara:

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 partícipe do espetáculo, preso ao objeto pelos sentidos, mente, corpo e suas emoções. Nesta relação se estabelece um conhecimento produtivo. Charles S. Pierce (1839-1914) destaca que toda 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 que se produz o ato teatral. 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. (Camargo, 2002, p.02).

O ensaísta, crítico literário, tradutor, filósofo e sociólogo judeu alemão, Walter Benjamin (1892 – 1940), em *Magia e Técnica, Arte e Política* (1987), se aproxima muito da ideia “qualidades sentidas”, proposta pelo filósofo, cientista e matemático americano Charles S.

Pierce, quando destaca o conceito de “Aura”, “É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”. (BENJAMIN, 1987, p.170).

A “Aura”, para Benjamin, é uma ação, o momento do aqui e agora; enquanto que o ato teatral, para Pierce, é produzido no universo dessas qualidades sentidas pelo ser humano, um momento também e exclusivamente da experiência humana, do aqui e agora, do acontecimento, da ação desencadeada, dessa experiência.

Cabe ressaltar que os distintos conceitos de performances também se legitimam nesse liminar de produção do conhecimento, seja, do aqui e agora, da experiência, dessa temporalidade de acontecimentos, dos instantes, conforme mencionado pelo diretor Prof.º Dr.º Camargo.

De acordo com Benjamin, há uma ligação entre o ontem e o hoje: “existe um encontro secreto, marcado entre gerações precedentes e a nossa”. (BENJAMIN, 1987, p.223). Essa mesma ideia é retomada na tese XIV: “(...) história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘ágoras’” (BENJAMIN, 1987, p.229).

Portanto, a visão materialista do tempo permite formular uma sucessão de acontecimentos que não se esgotam no passado, mas que alcançam o presente e se arremessam para o futuro. A história por essa definição é um povoado de “ágoras”, porque é do agora que se dá à experiência.

É nessa temática que se insere o espetáculo do Máskara, e nessa temática cabe refletir as nossas questões. A prática teatral exige uma sistematização para aplicação/acompanha-

mento de seus processos, uma ordenação de seus procedimentos que estão sendo seguidos com o intuito de registrar e refletir os resultados dessa pesquisa, desse acordo efetuado entre as partes: ator/diretor, diretor/dramaturgo, encenador/personagem, ator/espectador, dentre outros.

É a efetividade e o papel deste no processo de criação de um espetáculo e em sua recepção pelo público espectador. A práxis como um método de conhecimento interativo, uma dialética estabelecida do ator nos diversos níveis de sua construção: personagem/espectador/partícipe do espetáculo – um agente de conhecimento produtivo, tanto na produção dos signos quanto na qualidade sentida dos mesmos.

É um panorama em distintos níveis:

1. O olhar do ator referente ao personagem que está sendo construído;
2. O olhar do ator com o público espectador presente;
3. E o olhar do ator como participante da construção e atuação desse espetáculo.

É importante entender como essa visão panorâmica está processada na interpretação e no entendimento das relações dialéticas estabelecidas pelo ator. E como esse agente entende a produção e constituição do espetáculo?

É uma circularidade de referências que culmina no ato performativo, entendendo por ato performativo, segundo o conceito de Schechner: “(...) enquanto que atividades de performances são fundamentalmente processuais: sempre terá uma parte dessas atividades que estará em transformação (...)”, no desempenho de sua performance. (Schechner, 2011, p.156).

Práticas que envolvem os processos de criação sobre a fundamentação do ritmo, do tempo, do espaço, da memória, do gesto, da

oralidade, da respiração, da musicalidade, do corpo, do texto, dentre outros, – estruturas concebidas a partir da experimentação dos processos de construção e da performance cênica, que se encontra em atividade e transformação.

Outro conceito importante que devemos retomar presente intrinsecamente no projeto do Prof.º Dr.º Camargo, que é fundamental para os estudos das performances e do teatro, é o conceito de experiência. Segundo Turner:

Em meu livro *From Ritual to Theatre* (1982: 17-18), ensaiei uma etimologia da palavra inglesa “experiência”, derivando-a da base indoeuropeia *per-, “tentar, aventurar-se, arriscar” – podemos ver como seu duplo, “drama”, do grego dran, “fazer”, espelha culturalmente o “perigo” etimologicamente implicado na palavra “experiência”. O cognato germânico de per relaciona experiência com “passagem”, “medo” e “transporte”, porque p torna-se f na Lei de Grimm. O grego peraō relaciona experiência a “passar através”, com implicações em ritos de passagem. Em grego e latim, experiência associa-se a perigo, pirata e ex-per-imento. (Turner, 2005, p.178).

Tudo se realiza na experiência, todo processo experimentado, experienciado, toda a passagem percorrida nesta jornada é da experiência, dessa realização, desse acontecimento, desses instantes promulgados na representação.

A sistematização proposta no projeto do Máskara tem como ponto de partida investigar as formas da produção, da gestualidade e da oralidade orgânica, como propulsoras da atividade de construção simbólica no palco. Os processos se fundamentam na sua encenação, na sua experimentação – os ensaios representam o momento dos atores arriscarem, criarem; e tudo parte da fundamentação do

termo experiência.

E, a análise que propõe o Prof.º Dr.º Camargo, em seu projeto, é justamente observar as resultantes destes processos percorridos em sua construção autoral; e frisa, no final, o termo que está ao encontro de nossa proposta de estudo dessa comunicação, “(...) o corpo em movimento na produção destes estados alterados de consciências sensório-motores e suas imagens” (Camargo, 2002, p.04).

O fluxo de todo o processo criativo está fundamentado no corpo dos atores, o corpo responde ao panorama de processos percorridos pela direção e pela construção autoral.

Desde a contextualização histórica de tempo do dramaturgo, da sua linguagem, das suas influências, do processo autoral, das análises e discussões temáticas dos textos, das personagens, dos exercícios propostos; toda essa esfera epistemológica da pesquisa cênica e das problematizações propostas fundem no corpo do ator, que absorve todo esse processo e responde na encenação da performance.

Estudos inerentes aos teóricos do teatro e também da neurociência são importantes para responder algumas questões orgânicas impostas ao trabalho do ator, como contribuição à arte de encenar, no caso os estudos do docente de neurociências da *University of Southern California*, do médico neurologista e neurocientista português Prof.º Dr.º Antônio Rosa Damasio que trabalha nos estudos do cérebro e das emoções humanas.

No processo de pesquisa cênica do Máskara foram elaborados estudos com os seguintes teóricos do teatro, nos quais o grupo se insere no contexto teatral para a construção do espetáculo *Esperando Godot*:

Os principais estudos se estabeleceram a partir de Stanislavsky, tendo

contrapartida na pesquisa do corpo, da voz e nos procedimentos do teatro improvisacional, principalmente através de Laban, Delsarte, Etienne Decroux, Dalcroze, Viola Spolin, Grotowski, Barba e nos diários de artistas, críticos e espectadores. Estes envolvem registros e descrições sobre o papel do ritmo, do tempo, do espaço, do gesto, da oralidade, da musicalidade, da respiração, na elaboração da memória vivida e da memória construída. Embora fundamentais, estes ainda não tem resultado na propositura de uma metodologia estruturada, de um sistema de ensino-aprendizado que desenvolva metodicamente o trabalho psico-físico do ator no espetáculo e incorpore a complexidade envolvida, independente das correntes estéticas que se pretenda abarcar ou servir. (Camargo, 2002, p.02).

Todo o trabalho inicial do Máskara está pautado num liminar de conhecimento dos estudos de Performances Culturais, é um “entre”, uma margem de conhecimento.

Outro conceito muito presente no projeto é o de oralidade, para explanar, utilizamos os estudos proposto pelo Folclorista e Antropólogo da *University Indiana*, Richard Bauman, que enfoca a interação social em comunicação e o caráter emergente dos eventos performáticos.

Essa concepção do autor supracitado é expressa pela pesquisadora da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Prof.ª Dr.ª Esther Jean Langdon, na obra de 2007 *Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs*. De acordo com a pesquisadora Langdon:

A perspectiva de Bauman surgiu inicialmente da preocupação em identificar os gêneros particulares de performance de um grupo e de como as pessoas os constroem e produzem. Assim, os trabalhos pioneiros desta abordagem partiram da identificação

dos etno-gêneros de fala reconhecidos pelo grupo, das suas características e da descrição da construção do evento nos seus contextos específicos (Bauman, 1977). A performance é um evento situado num contexto particular, construído pelos participantes. Há papéis e maneiras de falar e agir. Performance é um ato de comunicação, mas como categoria distingue-se dos outros atos de fala principalmente por sua função expressiva ou “poética”, seguindo a definição de Jakobson (1960). (Langdon, 2007, p.08).

Performance como ato de interação entre os partícipes. E, nessa escala de partícipes, encontramos toda a rede conectada (o dramaturgo, a obra, as influências, as pesquisas e os pesquisadores, os atores, o diretor, o produtor, os espectadores, o fotógrafo, o iluminador, o cenógrafo, os críticos, dentre outros), todas as fontes de linguagens que possibilitam um olhar para performance, do acontecimento em cena.

Dentro destes estudos e de todos esses processos infundados, o diretor Prof.º Dr.º Camargo propôs a elaboração de um plano de trabalho que percorreu todo esse processo, retratando a construção em suas distintas etapas pelo grupo de pesquisa cênica, a fim de obter, como resultado, o espetáculo encenado em 2005.

Dentre as atividades propostas pelo núcleo, o Máskara realizou, no mês de junho de 2005, na cidade de Goiânia, o *Seminário Esperando Godot de Samuel Beckett 50 anos no Brasil*, no qual contou com a presença do pesquisador Prof.º Dr.º Stanley Eugene Gontarski, atualmente também docente colaborador do PPGIPC da EMAC/UFG.

Na ocasião, o Prof.º Dr.º Gontarski ministrou a oficina *Interpretando Beckett; a palestra Beckett Clássico ou Moderno*; acompanhou o ensaio do primeiro ato de *Esperando Godot* e

esteve presente na cidade de Anápolis – Goiás para outra palestra *Conversando sobre Beckett*.

Este evento esteve em conjunto com o Departamento de Artes Cênicas da USP através de seu programa de Pós-Graduação, com o curso de Teatro da Universidade de Brasília (UNB) e com a EMAC/UFG.

O evento realizado estava pautado na comemoração dos *50 anos de Esperando Godot no Brasil*, e em 2006 aos *100 anos de nascimento do irlandês*, no qual diversas instituições, entidades e órgãos internacionais se programavam para comemorar esta data festiva.

O espetáculo beckettiano, promovido pelo Máskara, tem em seu elenco os atores: Wesley Martins e Saulo Dallago (bacharéis em Artes Cênicas pela EMAC/UFG nos anos de 2003 e 2004 respectivamente); a atriz, e então acadêmica do último ano do curso de licenciatura em Artes Cênicas (2005), Karine Ramaldes; e como atriz convidada, a docente substituta do curso de Artes Cênicas (2004 – 2005) e preparadora de elenco Valéria Braga; e com a participação especial do ator mirim João Pedro Caetano.

Sob a coordenação do Máskara, o grupo realizou diversos trabalhos, dentre eles destacamos o curta-metragem *A Espera*, filmado em junho de 2004, com os atores Dallago e Martins, sob a direção do Prof.º Dr.º Camargo. Em sua primeira atividade teatral pública, o Máskara apresentou uma adaptação do conto de Bernardo Elis, *Explosão Demográfica* (minueto em Fá menor), na *I Bienal do Livro em Goiás* (2005) realizada na cidade de Goiânia. Ressaltamos também o espetáculo rodrigueano, do dramaturgo Nelson Rodrigues (1912 – 1980), *Vestido de Noiva* [1943], encenado no *I Prêmio Teatro de Goiás* também em 2005, com a presença

dos atores do Máskara, Dallago e Ramaldes, dentre outros acadêmicos formados no curso de Artes Cênicas (2004) da EMAC/UFG.

O Máskara é membro da Rede de Pesquisa Goiana em Performances Culturais da FAPEG (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás) na qual se encontram as instituições de ensino e pesquisa EMAC/UFG e a PUC/GO, com vários espetáculos que foram apresentados no Brasil e no Exterior, dentre os já citados, destacamos os demais:

Durante o ano de 2009 encenou *Senhora dos Afogados* [1947] do dramaturgo Rodrigues; retornando posteriormente a Beckett, com o espetáculo *Companhia* [1980] (2009) e *Quê Onde* [1983] (2010), resultado, segundo o diretor Prof.º Dr.º Camargo, das inquietações deixadas na montagem de *Godot*.

As montagens de *Companhia* e *Quê Onde* foram estreadas no IV e V Festival Beckett de Buenos Aires, respectivamente nos anos de 2009 e 2010. No final de 2013 apresentaram a performance *Tempo(s) em Andamento*, de autoria do Prof.º Dr.º Camargo.

Em pauta, atualmente, se encontram a apresentação dos espetáculos que compõem repertório do grupo e também o *Curta Beckett*, estreado no ano de 2014, composto de diversos textos curtos do autor, e investigando o universo do escritor e dramaturgo cubano José Triana (1931 –) que culminará na encenação de *A Noite dos Assassinos* [1965] (em curso).

Em suma, o Máskara se resume, em sua instância, pesquisando as diversas vertentes das Artes Cênicas, focando em seus estudos a práxis das Performances Culturais e suas pesquisas em torno da etimologia da obra do dramaturgo beckettiano.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CAMARGO, Robson Corrêa de. *A sistematização do processo psico-físico, bio-mecânico e verbo-motor do trabalho do ator no espetáculo teatral*. Goiânia: Máskara Editorial, 2002.

CAMARGO, Robson Corrêa de. Milton Singer e as Performances Culturais: Um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise. *Karpa*, Revista de teatralidades e cultura visual, Los Angeles, n. 6, 2013. Disponível em: <<http://web.calstatela.edu/misc/karpa/KAR-PA6.1/Site%20Folder/robson1.html>>. Acesso em 11 abr. 2015.

CAMARGO, Robson Corrêa de Camargo. Máskara – uma aventura goiana. *Rebento: Revista de Artes do Espetáculo*, Goiânia, v. 1, p. 285-290, 2015.

DAWSEY, John Cowart. Victor Turner e antropologia da experiência. *Cadernos de campo*, São Paulo, n.13, p.163-176, 2005. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/da/cadcampo/ed_ant/revistas_completas/13.pdf>. Acesso em 13 nov. 2014.

LANGDON, Esther Jean. *Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs*. Florianópolis: Antropologia em Primeira Mão, UFSC, 2007. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/18229>>. Acesso em: 04 jul. 2015.

SCHECHNER, Richard. *Performers e Espectadores – Transportados e Transformados*. Revista Monringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, v.2, n.1, p.155 – 185, jan./jun. 2011. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/viewFile/9993/5473>>. Acesso em 23 nov. 2015.

SCHECHNER, Richard. Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n.º 20, p.213 – 236, 2011. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/36807/39529>>. Acesso em 11 set. 2015.

TURNER, Victor. Dewey, Dilthey e Drama: um ensaio em Antropologia da Experiência (primeira parte). *Cadernos de Campo*, São Paulo, n.13, p.177 – 185, 2005. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/viewFile/50265/54378>>. Acesso em 21 jul. 2015.

Recebido em 31/03/2016
Aprovado em 07/09/2016