



**O JOGO EXPANDIDO DAS MÁSCARAS:
Imbricações com o Real, Teatralidade e Performatividade**

**THE EXPANDED PLAY OF MASKS:
Overlaps with the Real, Theatricality and performativity**

Renata Ferreira Kamla¹

Resumo

Tendo como ponto de partida a pesquisa em desenvolvimento no doutorado, O jogo das máscaras em ações performativas como meio da criação da escritura cênica, este artigo reflete o jogo das máscaras no seu campo expandido e a alteridade das relações desenvolvidas por elas no espaço da rua e a percepção das suas teatralidades. Apresenta possibilidades de sistematizações de procedimentos artísticos e pedagógicos para o desenvolvimento de uma metodologia de criação dramática por meio das conexões possíveis entre máscara, jogo e performatividade. O processo criativo está fundamentado nas ideias de: Josette Féral acerca do teatro performativo e teatralidades cotidianas e nas ideias de “multiestabilidade perceptiva” de Érika Fischer-Lichte.

Palavras-chave: Jogo, máscaras, performatividade, processo criativo, dramaturgia.

Resumen

Teniendo como punto de partida en la investigación y desarrollo del doctorado, El juego de máscaras en acciones performativas como un medio de creación de la escritura escénica, podemos dar cuenta del rol que las máscaras tienen en su campo expandido y la alteridad de las relaciones desarrolladas por ellas, en el espacio de la calle y la percepción de sus teatralidades. Esto posibilita la sistematización de procedimientos artísticos y pedagógicos para el desarrollo de una metodología de creación dramática por medio de las conexiones posibles entre máscara, juego y performatividad. El proceso creativo se basa en las ideas de: Josette Féral acerca del teatro performativo y la teatralidad cotidiana en las ideas de "multiestabilidad perceptiva" de Erika Fischer-Lichte.

Palabras claves: Juego, máscaras, performatividad, proceso creativo, dramaturgia.

Abstract

Taking as its starting point the in development doctoral research, the play of masks for performing actions as a means of creating the scenic writing, this article reflects the play of masks in its expanded field and the otherness of the relationships developed by them in the street space and the perception of their theatricalities. This systematization presents opportunities for artistic and pedagogical procedures for the

¹ Universidade de São Paulo. Doutorado em andamento. Pedagogia do Teatro. Orientador- Professor Armando Sérgio da Silva. CAPES. Diretora, encenadora e professora de teatro.

development of a methodology of a dramaturgical creation through the possible connections among mask, game and performativity. The creative process is based on Josette Feral ideas about the performative theater and everyday theatrics and the ideas of "perceptive multistability" by Erika Fischer-Lichte's.

Keywords: Game, masks, performativity, creative process, dramaturgy.

Impressões do real, inspirações artísticas, gestação de processos criativos

Extremamente alimentada pela disciplina “Teatros do real, teatralidade e performatividade na cena contemporânea”, ministrada pela professora Silvia Fernandes no segundo semestre de 2014, no programa de pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP, que apresentou conceitos, reflexões e práticas acerca de assuntos como teatralidade, performatividade, teatros pós-dramáticos, teatros do real, realidade e ficção na cena contemporânea, a estética do choque, autobiografia e performance, o teatro em campo expandido e o lugar do espectador, entre outros, tão frequentes e inquietantes nas práticas teatrais atuais, tive o desejo de compartilhar, por meio da escrita deste artigo, o processo em desenvolvimento da minha pesquisa de doutorado e seus desdobramentos a partir desta específica experiência.

Durante as férias e festividades de final do ano, entre 2014 e 2015, estive pela primeira vez na capital da Argentina, Buenos Aires. Fiquei hospedada numa rua bem central e populosa, a *Calle Florida*, onde a mistura de estrangeiros, cidadãos argentinos e latinos, é enorme; uma sonoridade resultante de artistas tocando saxofone na esquina de um bar, outro cantando *rock and roll* com seu amplificador, inúmeros homens gritando *cambio* (a troca de dinheiro clandestino é feita de maneira totalmente solta, a olhos vistos da polícia, que mesmo presente, finge não ver a infração), um casal dança tango no meio da rua, outros oferecem passeios, distribuem panfletos de restaurantes. Ao entardecer há o *glamour* das luzes da *Galerias Pacífico*, das ruas enfeitadas com arranjos de natal, pessoas transitando por todos os lados, com suas diferentes funções. Há os pedintes, os moradores de rua com seus cachorros, e as inúmeras *selfies* dos turistas. Imagens de rostos felizes publicados no *facebook*.

Esse quadro, vivido por mim, que vi o casal dançando tango, ouvi o som do saxofonista, que troquei o dinheiro no câmbio clandestino e tirei minhas *selfies* com os amigos, aproximaram-me, por meio de uma experiência real, das ideias sobre teatralidade de Josette Féral (2004, p.87-101), a teatralidade inserida ao cotidiano e não

mais presente apenas dentro do espaço cênico do palco, do teatro convencional, mas aquela que existe sem mesmo a presença do ator.

A teatralidade não parece ocupar-se da natureza do objeto: ator, espaço, adereços, evento; tampouco está do lado do simulacro, da ilusão, da aparência e da ficção, uma vez que podemos observá-la nas situações cotidianas. Mais do que uma propriedade cujas características poderiam ser analisadas, a teatralidade parece ser um processo, uma produção que primeiro se refere ao olhar, um olhar postulado, que cria um "espaço outro", que se torna espaço do outro, um espaço virtual, e deixa lugar para a alteridade entre sujeitos e ao surgimento da ficção. (FÉRAL, 2004, p.91)²

Embasada por essas reflexões, ora me colocava como agente, ora de modo mais passivo. O outro realiza a cena que é vista pelos meus olhos, essas sobreposições de imagens, sons e "textos", remetia-me a uma dramaturgia, cheia de acontecimentos, suspensões, transições e transformação: Um homem que contempla a arquitetura da cidade, um casal tomando café num *pub*, as mulheres com suas sacolas de compras, artistas disputando seus espaços para conseguirem fazer suas apresentações e passar o chapéu; pedintes, cada um "interpretando" o seu papel e a sua função dentro da grande *mise en scène*. Não muito longe dali, na "Praça de Maio", os acampamentos permanentes de manifestação e solidariedade às mães que tiveram seus filhos mortos e desaparecidos durante o período de ditadura militar na Argentina (1976-1983). Um espaço histórico, com suas marcas reais do passado dentro do fluxo contemporâneo. Nas faixas os seguintes dizeres: "32 años. siendo. Argentina. No. Te Olvides De Mi.", "400 locos lucham por la verdad"; "Que tienen Memoria". A história real que se reconstrói de outra forma, numa cadeia de intervenções fantasiosas e reais, provocando um "estado de liminaridade" (CABELLERO, 2011, p.13). Situação intermediária entre o real e o ficcional, o performativo e o imaginário.

Posso afirmar agora distanciada do vivido, que tive uma experiência ímpar, singular e transformadora, que fortaleceu e instigou ainda mais a minha pesquisa de doutorado: *O jogo das máscaras em ações performativas como meio da criação da escritura cênica*.

² Tradução feita por mim do original em espanhol: "la teatralidad no parece ocuparse de la naturaleza del objeto: actor, espacio, objeto, suceso; tampoco está del lado del simulacro, de la ilusión, de la apariencia, de la ficción, puesto que la pudimos observar en las situaciones cotidianas. Más que una propiedad, cuyas características sería posible analizar, la teatralidad parece ser un "proceso", una producción que primero se refiere a la mirada, mirada que postula y crea un "espacio otro" que se vuelve espacio del otro - espacio virtual- y deja lugar a la alteridade de los sujetos y a la emergencia de la ficción." (FÉRAL, 2004, p.91)

A experiência singular tem uma unidade que lhe confere seu nome – *aquela* refeição, *aquela* tempestade, *aquela* rompimento da amizade. A existência dessa unidade é constituída por uma *qualidade* ímpar que perpassa a experiência inteira, a despeito da variação das partes que a compõem. Essa unidade não é afetiva, prática nem intelectual, pois esses termos nomeiam distinções que a reflexão pode fazer dentro dela. No discurso *sobre* uma experiência, devemos servir-nos desses adjetivos de interpretação. Ao repassar mentalmente uma experiência, *depois* que ela ocorre, podemos constatar que uma propriedade e não outra foi suficientemente dominante, de modo que caracteriza a experiência como um todo. (DEWEY, 2010, p.112)

Esta pesquisa apresenta um traço pedagógico forte, uma vez que visa uma sistematização metodológica para a criação da escritura cênica, tendo como ferramenta facilitadora processual o jogo expandido das máscaras em ações performativas.

O jogo das máscaras, neste contexto, é utilizado como meio de criação de um texto ficcional partindo do jogo real, já que a ação é realizada no presente e com a interferência do espectador, levando em consideração a urgência de posicionamentos e de ações intervencionistas imprescindíveis a artistas em diálogo com o seu tempo. O risco, o imprevisto e a presentificação do ator jogador-performer que age motivado por suas questões subjetivas, políticas e sociais e não por uma personagem que irá representar, estão presentes nesse processo criativo e fazem parte dos procedimentos artísticos e pedagógicos propostos. Utilizo a ideia de ação performativa como uma intervenção na ordem estabelecida provocando reações, pois o jogo entre as máscaras se realiza em espaços públicos agindo como intervenção, como uma ruptura do fluxo contínuo do dia a dia, estimulando reações-ações-relações do público – podendo, assim, ser útil para o levantamento de materiais cênicos, textuais e visuais, para a definição da escritura cênica.

A metodologia desenvolve-se processualmente, por um grupo de verificação composto por artistas da rua, atores, jovens pesquisadores, que se constituem em **jogadores-performers**, que tem como espaço de pesquisa e atuação a rua e as máscaras.

O porquê do jogo das máscaras, das ações performativas e da criação da escritura cênica.

A minha dissertação de mestrado “*Um olhar por meio de*” – *Máscaras, uma possibilidade pedagógica*, concluída em 2012, além de ampliar e ressignificar o

conceito de máscara, também apresentou a ideia de utilizá-la como ferramenta pedagógica para a prática teatral no treinamento do ator, na construção de personagens ou na criação de um espetáculo teatral. O foco da pesquisa esteve na criação do ator e nos estados psicofísicos gerados pela utilização da máscara. Nomeio de máscara todo objeto, roupas, maquiagem, tudo aquilo que o ator puder vestir e colocar no corpo para se “transvestir” (FÓ, 1999, p. 31-32).

Tendo como base teórica o estudo de Felisberto Sabino da Costa e suas referências a “figurino-máscaras”, “maquiagem-máscara” e “artifícios-máscaras” (2006, p.43), desenvolvi a pesquisa de mestrado e, no doutoramento, a utilizo como estimuladora de ações e reações para a criação de roteiros e textos, e não somente como ferramentas para a criação do ator.

Ao longo da minha estada no Cepeca³ e do desenvolvimento do mestrado, abordei uma possibilidade de jogo das máscaras utilizando o recurso da “mascarada” (STANISLAVSKI, 2009, p. 32-33): várias possibilidades de máscaras são colocadas em um grande círculo, os atores no centro desse espaço selecionam duas, três, quatro ou mais máscaras e, num processo de composição, criam a personagem, exploram possibilidades psicofísicas e improvisam – ou seja, um ator com sua máscara criada e o outro ator também transvestido se relacionam num jogo de improvisação que é observado e registrado por um terceiro ator, que executa a função de dramaturgista. Este, segundo sua percepção, registra as ações físicas e vocais e as situações criadas durante a improvisação e faz um roteiro, que é apresentado aos atores-jogadores, que fazem na sequência a cena proposta sem a utilização das máscaras. No entanto, essa abordagem durante a pesquisa de mestrado permaneceu no campo da experimentação e do treinamento. Não cheguei a realizar um espetáculo resultante desse procedimento, mas a ideia se manteve viva.

Ao resgatar algumas experiências artísticas de quando ministrei a disciplina de interpretação teatral em uma escola técnica de formação de atores, vivenciei a criação de três espetáculos explorando as ideias em torno da “performance” (COHEN, 2011, p.28), do “teatro performativo”(FÉRAL, 2008, p.197), de “dramaturgias em jogo” (MARTINS, 2004, p. 115-150) e de “processo colaborativo” (ARAUJO, 2006, p.130)

³ O Cepeca é o Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator, do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (CAC/ECA-USP), fundado pelo Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva em 2007. Trata-se de um espaço de troca e contribuições mútuas entre os pesquisadores acerca de seus processos criativos, do qual faço parte desde 2009.

como meios pedagógicos para a formação dos alunos/atores, realizando uma trilogia: *Real-ações, re-ações e relações em trânsito*, no segundo semestre de 2011 (inspirado no filme *O lamento da imperatriz*, de Pina Bausch, 1988); *Turbilhão de pressão*, no primeiro semestre de 2012 (inspirado no conto “Angústia”, de Anton Tchekhov, nos quadrinhos de Will Eisner e no encenador Robert Wilson); e *RG – Registro Geral*, no primeiro semestre de 2013 (inspirado na história de *Alice*, de Lewis Carroll, na crônica “Persona”, de Clarice Lispector, nas peças teatrais *A cantora careca*, de Eugène Ionesco, *Mauser*, de Heiner Müller, e *A língua da montanha*, de Harold Pinter, e em poemas de Fernando Pessoa).

Considerando que a escritura cênica

nada mais é do que a encenação quando assumida por um criador que controla o conjunto dos sistemas cênicos, inclusive o texto, e organiza suas interações, de modo que a representação não é o subproduto do texto, mas o fundamento do sentido teatral” (PAVIS, 2008, p. 132).

O processo de elaboração da escritura cênica, ou seja, a finalização, o alinhavo das dramaturgias levantadas: as textuais e as realizadas pelo ator no jogo improvisacional, ocorreu por meio da “tessitura” (BARBA, 2012, p. 66-68) das ações criadas pelos atores num processo de “dramaturgização”, procedimento este utilizado por Antônio Luiz Dias Januzelli, professor aposentado e pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/ECA-USP), na sua pesquisa - Laboratório Dramático do Ator - focada na área da pedagogia do teatro, que consiste na criação de um texto partindo-se das ações realizadas pelos atores durante as improvisações, com ênfase nos processos criativos de treinamento e criação do ator.

Percebi a dificuldade presente nesse momento e a insegurança dos alunos-atores em se desprenderem do texto dramático convencional e da concepção de unidades de tempo, espaço e ação aristotélica para desenvolverem e se apropriarem de uma forma de elaboração cênica que se faz de modo enviesado, apresentando uma teatralidade

com menos peso no discurso verbal, desestruturação da fábula, mudanças radicais na noção psicológica da personagem, ruptura com o princípio de mimese e com o realismo oitocentista, e uma acentuada preponderância do corporal e do vivencial. Esta situação, até a segunda metade do século XX, passou por um acelerado processo de radicalização, fazendo da cena teatral contemporânea um espaço mais híbrido a partir de uma maior presença das artes visuais, as mídias, e as ações da *performance*. (CABELLERO, 2011, p.17)

A associação dessas ideias – do jogo das máscaras como propulsor de dramaturgia apontado no mestrado, da prática nos processos artísticos relatados e a experiência até o momento como docente, diretora e pesquisadora – impulsionaram-me a alguns questionamentos:

- É possível criar mecanismos artísticos e pedagógicos facilitadores e estimulantes para a realização de **dramaturgia** no coletivo?
- Até que ponto as ideias de **jogo** com as máscaras, **ação performativa** e **dramaturgização** se tangenciam, se misturam, se autoestimulam e podem se transformar em **meios** para viabilizar e facilitar a criação da escritura cênica?

Estes questionamentos estão norteando a pesquisa e o desenvolvimento da tese.

Imbricações com Teatros do real, Teatralidade e Performatividade.

Para se realizar um jogo – seja ele esportivo, um *game* virtual, um jogo de regras ou de qualquer outro tipo – é preciso um ou mais jogadores, o espaço onde será realizado, as ferramentas a serem utilizadas, regras a serem seguidas e um alvo claro, que estimula esse(s) jogador(es) a disputar(em) o jogo. No jogo performativo que proponho, os jogadores são os artistas que fazem parte do grupo de verificação prática da pesquisa, que se colocam nos papéis de jogadores-performers e de dramaturgistas, ou seja, o artista/jogador que faz a função de registrar, segundo sua percepção, tudo que for relevante para a cena. Essa função não é fixa, se rodizia a cada jogada. As ferramentas norteadoras de temáticas e propulsoras de ação são as máscaras, que são escolhidas e criadas antes de irem para o campo do jogo e inspiradas no momento presente da jogada. Partindo dos “artifícios máscaras” e da sua ampliação conceitual, presente nas reflexões de Felisberto Sabino da Costa, um ator vestido com uma placa com os dizeres: “vende-se ouro”, no centro de uma cidade, é uma máscara. Neste sentido, as máscaras serão escolhidas de acordo com o estímulo do grupo de artistas que fará a ação performativa, de acordo com o momento real, das pessoas envolvidas, dos seus posicionamentos, acontecimentos sociais e políticos do dia. O espaço, o campo do jogo, é um local urbano, para que o inusitado, o risco, as intervenções propostas pela performatividade e as relações múltiplas que provêm delas motivem a improvisação e a ação. O público, em trânsito, ora assiste e ora participa, com a sua devida “emancipação” (RANCIÈRE, 2012).

O jogo se tornará uma ação performativa no sentido da “presentificação”, do intervir no cotidiano e de com ele se relacionar, e é por isso que denomino esses jogos de performativos. A pesquisa sobre o processo de dramaturgização se dá pelo levantamento dos resultados desses jogos performativos e, após esta etapa, os artistas voltam para suas salas de ensaio, onde há uma seleção do material registrado pelos dramaturgistas.

Este processo de coletânea e cortes, seleção, organização e apresentação, é o que constitui o ensaio. E este não é um processo racional, linear, lógico e organizado como parece ser quando se escreve a respeito. Nem é um sistema planejado de tentativa e erro, como é brincar com temas, ações, gestos, fantasias, palavras ou o que quer que esteja sendo trabalhado. Em tudo que é feito, algumas coisas são feitas e refeitas, e refeitas novamente; elas são vistas em retrospectiva como “momentos que funcionam” e são mantidos. É como se esses momentos fossem jogados pra frente, no tempo, para serem usados no produto final, na performance acabada. (SCHECHNER, 2011, p.158)

Essas práticas podem abrir um campo de possíveis associações, permitindo de forma processual a construção da própria obra. Um espetáculo e uma sistematização de construção da escritura cênica para futuros processos artístico-pedagógicos ocorrerão como fruto desses procedimentos. Intenciono desenvolver e obter esse resultado ao longo da pesquisa.

A performance nos nossos estudos é vista como um ato que valoriza a ação presente, uma aproximação direta com a vida, com as questões existenciais, agindo como uma “arte de intervenção” priorizando o acontecimento cênico presente, a livre associação de ideias e o agir; o “artista transforma-se em atuante, agindo como performer (artista cênico)” (COHEN, 2011, p. 30). O performer vai atuar parte de si mesmo e de sua visão de mundo. A ideia de “performer” substituirá a de “ator que representa uma personagem” presente no drama e a partir dessa relação podemos, no nosso trabalho, denominar os atores e artistas envolvidos como “jogadores-performers”.

Segundo Schechner, “o foco da técnica de treinamento do performer não é transformar uma pessoa em outra, mas em permitir que o performer atue entre as duas identidades, neste caso atuar é o paradigma da liminaridade.” (2011, p. 160).

Percebo a liminaridade na minha pesquisa na relação entre a fenomenologia do corpo do ator e a máscara que utiliza. A máscara só existe se o ator animá-la, mas sem ela, ele, o ator-performer, também não se motiva. Trata-se de uma duplicidade, há um

espaço entre o ator-performer e a sua máscara; o ator em máscara entra quase num “transe”, ele tem a vida da máscara, mas não perde a consciência do que está fazendo. O mesmo raciocínio pode ser aplicado em relação ao espectador, que vê a máscara, mas há um ator-performer ali, se ele se amarra com um arame farpado, se se flagela com um chicote, se está em uma máscara pesada, cruel, isso é real, e o espectador também se vê nesse estado limiar entre o que é real e o que é ficção, se deve intervir ou não na ação presente. Assim, a liminaridade está presente no trabalho, não só na relação entre o jogador-performer e suas máscaras, mas também na relação do espectador-transeunte, que vê o artista-ator-jogador-performer em máscara, na sua materialidade e infinitas significações e percebe o jogo ficcional, no espaço real e pode ainda ser levado a imaginar e assim dar significado a jogada.

Segundo Érika Fischer-Lichte quando a atenção do espectador é direcionada para detalhes do corpo do ator, ou para a materialidade colocada em cena, em detrimento de uma história ou narrativa lógica contada, ocorre um deslocamento da percepção do espectador chamado de “multiestabilidade perceptiva” (2013, p.21), ou seja, o espectador se encontra num “entre” a “ordem de representação”, que seria a linear dramática com personagens e histórias concretas, e a “ordem da presença”, onde os significados são imprevisíveis, gerando assim uma “instabilidade.” Desta forma, haverá uma tensão/ crise no jogo performativo que proponho e que poderá propiciar a todo o processo uma “experiência estética”. Uma experiência estética que não se identificará apenas no produto final, mas estará presente ao longo do processo.

Segundo Dewey (2010) a experiência estética não é algo que acontece depois da obra terminada e pelo olhar contemplativo e distanciado do espectador, o processo e o produto não estão separados. Ele nos apresenta a ideia de que uma conclusão não é algo que cessa simplesmente, mas sim de algo que está imbuído de cada etapa do processo, por exemplo, antes da onda chegar a se desmanchar na areia da praia, houve todo um movimento desse mar que levou a isso, e num processo de criação, a percepção do desenvolvimento de cada etapa é uma percepção também estética, não há a necessidade de se terminar a obra para perceber a sua estética, assim o estético e o artístico não estão separados e sim unidos em uma experiência.

Exemplo de um possível jogo performativo como procedimento para a escritura cênica.

1. Escolha do local do jogo: um espaço público, para que haja a possibilidade de afetações entre jogadores-performers, público e entre o espaço real e aquele que virá da improvisação. Exemplo: Praça da Sé, na cidade de São Paulo. Presença do real.

2. Escolha dos jogadores-performers, os que estarão em improvisação, e daquele que registrará os acontecimentos durante o jogo, segundo suas impressões e imaginação, levantando material dramaturgico (imagens, contradições, diálogos, ações e reações entre as máscaras e também em relação ao público), para a futura escritura cênica.

3. Escolha das máscaras pelos jogadores-performers de acordo com suas percepções pessoais. Por exemplo, um dos jogadores⁴ compõe uma máscara com elementos de padrões de beleza atuais; bocas, bunda, peitos, maquiagens, peruca loira, corpo turbinado, evidenciando a beleza; outro jogador em oposição traz uma máscara que representa uma obesidade mórbida, uma máscara gorda, com enchimentos de espuma, pesada, com dificuldade de locomoção; e uma terceira máscara construída de forma abstrata com sacos de lixo, sucatas e panfletos publicitários distribuídos no centro da cidade. Assim, cada máscara passa a funcionar como um gatilho de ação física, pois provoca reações e estados psicofísicos nos atuantes. Portanto, há nesta fase a relação de cada jogador com suas respectivas máscaras, e, depois de compostos, haverá a relação entre as máscaras criadas. Uma provocando a outra. Inicia-se, então, o jogo.

4. O Jogo performativo. (O público que transita pelo local também faz parte do jogo, pois os jogadores reagirão às atitudes dos transeuntes-público e vice-versa.) O jogo improvisacional segue até o fim do tempo determinado pelo dramaturgista, que o interrompe imediatamente com um som, previamente combinado entre os jogadores.

5. Verificação e reestruturação das ações na sala de ensaio, colocando em jogo o registro escrito pelo dramaturgista.

6. Construção de uma das partes da escritura cênica. Neste momento há uma reestruturação, retomada do vivido, e organização.

⁴ Utilizo neste momento apenas a palavra jogador, para facilitar o entendimento das etapas do jogo, mas, compreende-se esse jogador, como o artista, ator, atuante e performer.

Enquanto que atividades de performance são fundamentalmente processuais: sempre terá uma parte dessas atividades que estará em transformação. Mas todas as performances – definíveis e indefiníveis – compartilham pelo menos uma qualidade: o comportamento em performance não é livre e fácil. O comportamento em performance e/ou o comportamento praticado – ou o ‘comportamento executado duas vezes’, ‘comportamento retomado’ – é conhecido antecipadamente ou ensaiado ou aprendido previamente ou aprendido por osmose desde criança, ou ainda, revelado durante a performance pelos mestres e gurus, guias, ou pelos mais velhos, ou gerado através de regras que determinam os resultados, como no teatro improvisado ou no esporte. (SCHECHNER, 2011, p.156).

Outros jogos performativos serão realizados, com outras máscaras e em outros lugares, até que se defina a encenação total, a colagem das partes, a definição da escritura cênica.

A partir dos processos descritos, sistematização dos jogos e verificação de suas funções e resultados, será realizado um “espetáculo” utilizando os procedimentos criados, mas o risco e a imprevisibilidade se manterão durante toda a encenação, e o “texto” criado será híbrido, com fusões de momentos reais que se tornarão fictícios, desenvolvido como num processo de palimpsesto.

No seu texto, *O Gesto Inacabado*, processo de criação artística, Cecília Almeida Salles reflete sobre as diferenças entre processo e produto, ou seja, sobre a obra acabada e a inacabada. Aquela que é contemplada por um espectador distante e passivo e aquela, em processo de construção onde o espectador interage e percebe o processo criativo realizado pelo autor que mostra “a visão do processo criador como um caminho da imperfeição para a perfeição” (1998, p.31), o quanto importante é essa obra inacabada e que os riscos e imprevistos são necessários para a criação. “Aceitar a intervenção do imprevisto implica compreender que o artista poderia ter feito aquela obra de modo diferente daquele que fez. Aceita-se que há contradições, alternativas, admite-se que outras obras teriam sido possíveis” (p.34), logo no processo criativo que proponho essas intervenções e imprevistos são determinantes para a construção das cenas e realização do evento cênico final.

Considerações finais

A possibilidade de se transvestir com diversas formas de máscaras, colocá-las e explorá-las em relação ao espaço, ao outro, num “jogo performativo” é, segundo meu

ponto de vista, potencialmente instigante para a fecundação, gestação e nascimento de cenas teatrais com alto teor político-social, uma vez que estão colocadas na rua, produzindo a desestabilização da ordem, haja vista os efeitos das máscaras carnavalescas durante o carnaval. Perceber os artistas-atores-jogadores-performers nessas relações em trânsito, ter suas ações físicas e vocais, conflitos e situações “dramáticas” justapostas, observadas e registradas por aquele que desempenha a função de dramaturgista, e suas possíveis transformações e ajustes posteriormente, podem abrir um caminho para descobertas de procedimentos metodológicos colaboradores, que devidamente organizados viabilizem a construção do material dramaturgico para um espetáculo, cooperando, assim, com a formação do artista teatral e possibilitando a percepção de múltiplas realidades.

Esta questão de **múltiplas realidades**, cada uma sendo o negativo de todas as outras, não só aponta para uma peculiaridade do palco, mas, mais do que isto, localiza a essência da performance: ao mesmo tempo, a mais concreta e evanescente das artes. E, enquanto a performance é o principal modelo para o comportamento humano em geral, esta qualidade liminar, processual e de realidades diversas revela, ao mesmo tempo, a glória e o abismo da liberdade humana. (SCHECHNER, 2011, p. 160)

A relação da performance, das máscaras e dramaturgias nesse trabalho, vão ao encontro do posicionamento de Eleonora Fabião, sobre a importância da performance na educação, quando defende a ideia de “programas” como um ativador de experiências de aprendizagem, que se dão: pelos ritos de passagem, pelo risco, perigo, provas, tentativas e erros; como um procedimento estimulador de criação artística, fusão de várias artes, e principalmente capaz de “turbinar a relação do cidadão com a pólis; do agente histórico com seu contexto; do vivente com o tempo, o espaço, o corpo, o outro, o consigo” (2009, p.237), e, assim, provocar o posicionamento de cada artista envolvido por meio de suas ações performativas.

Tenho consciência da multiplicidade e abrangência de perspectivas dentro desta pesquisa em andamento, mas acredito que essa teia, imbricações e hibridações possam desbravar e abrir caminhos, pois, acredito que essa é a função da pesquisa acadêmica em arte.

Bibliografia

Livros

- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: dicionário de antropologia teatral. São Paulo: Realizações, 2012.
- CABALLERO, Ileana Diégues. **Cenários liminares**: teatralidades, performances e política. Uberlândia: EDUFU, 2011.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem** – Criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010. Coleção todas as artes.
- FÉRAL, Josette. **Teatro, Teoría Y Práctica: Más Allá De Las Fronteras**. Buenos Aires: Galerna, 2004.
- FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. São Paulo: Senac, 1999.
- MARTINS, Marcos Bulhões. **Encenação em jogo**: experimento de aprendizagem e criação do teatro. São Paulo: Hucitec, 2004.
- PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea**: origens, tendências, perspectivas. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Editora Martins Fontes: São Paulo, 2012.
- SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**. Processo de criação artística. São Paulo: FAPESP. Annablune, 1998.
- STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

Teses e Dissertações

- COSTA, Felisberto Sabino da. **A outra face**: a máscara e a (trans)formação do ator. Tese (Livre-Docência) – Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- KAMLA, Renata Ferreira. **“Um olhar por meio de”** – Máscaras, uma possibilidade pedagógica. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

Artigos

- ARAÚJO, Antônio. O processo colaborativo no Teatro da Vertigem. **Revista Sala Preta** (ECA-USP), São Paulo, n. 15, pp. 127-133, 2006.
- FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Revista Sala Preta** (ECA-USP), São Paulo, v.8. 2009, pp.235-246
- FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Revista Sala Preta** (ECA-USP), São Paulo, n. 8, pp. 197-209, 2008.
- FISCHER-LICHTE, Érika. “Realidade e ficção no teatro contemporâneo” **Revista Sala Preta** v. 13, n.2, pp. 14-32, 2013.  <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i2p14-32>
- SCHECHNER, Richard. Performers e Espectadores/Transportados e transformados. **Moringa**. João Pessoa, vol 2, n.1, pp.155-185. Jan/jun de 2011.

Recebido: 31/08/2015

Aprovado: 20/09/2015

Publicado: 31/10/2015

