

Coleção  
TEATRO HOJE  
Volume 30

Augusto Boal

200 exercícios e jogos  
para o ator e o não-ator  
com vontade de dizer algo  
através do teatro

4.<sup>a</sup> EDIÇÃO



civilização  
brasileira

Capa:  
EDUARDO

Diagramação:  
LÉA CAULLIRAUX

Direitos desta edição reservados,  
com exclusividade para o Brasil, à  
EDITORA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA S.A.  
Rua Muniz Barreto, 715-721  
RIO DE JANEIRO — RJ

1982

Impresso no Brasil  
*Printed in Brazil*

## Sumário

Apresentação	9
Introdução	13
I — Entrevistas	13
II — História do Teatro Arena de São Paulo	28
Jogos e exercícios	58
I — Aquecimento físico	58
II — Aquecimento ideológico	91
III — Aquecimento vocal	92
IV — Aquecimento emocional	93
V — Jogos de integração do elenco	95
VI — Exercícios de máscaras e rituais	97
VII — Quebra da repressão	106
VIII — Exercícios gerais sem texto	108
IX — Ensaios de motivação com texto	112
X — Sequência e ensaios “pique-pique”	121

Este tipo de jogo é ótimo para ativar a capacidade de percepção do ator. Em geral, os nossos sentidos selecionam o que vamos conscientizar; o jogo amplia a área de conscientização e cada ator começa a analisar com muito mais pormenor todos os seus companheiros, visto que, potencialmente, todos são “assassinos”. O encenador pode escolher um assassino, vários, ou até nenhum, e assim o *suspense* mantém-se, obrigando a uma tensão e a uma atenção muito maior por parte de todos.

3. GUERRILHEIROS E POLICIAIS — É uma variante do anterior. O elenco divide-se em dois grupos, um de guerrilheiros e outro de policiais. Todos incógnitos viajam num veículo que se avaria na estrada. As personagens não se conhecem, mas todos sabem que dentro do veículo há exclusivamente policiais e guerrilheiros. O exercício consiste em procurar descobrir quais são os amigos e quais os inimigos e “matar” por meio de um sinal convençãoado. O exercício termina quando apenas ficam “vivos” os componentes de um dos grupos. Neste exercício, a imaginação desempenha um papel importante, assim como a observação: é importante que cada ator (seja de que grupo for) imagine uma história convincente para se mostrar aos seus amigos tal como realmente é e aos seus inimigos como se fosse um deles. É permitida a formação de grupos e a divisão, de tal forma que não se ponham todos a falar com todos, mas que se gerem interrogatórios isolados, “mortos” isolados, etc. O exercício pode atingir um alto grau de violência emocional e ideológica; há que criar não só “personagens” em geral, mas também personagens combatentes e personagens repressivos. Há que justificar as posições antagônicas.

4. FRASE FEITA — Pensa-se em duas ou mais frases feitas, refrões, ditos populares, frases recentes de algum dirigente ou demagogo. Cada ator recebe uma palavra de cada uma dessas frases. Durante o jogo, cada ator deve responder às perguntas que lhe fazem os outros, encontrando sempre maneira de incluir na resposta a sua palavra-chave. Estabelecem-se várias conversações ou uma só. O jogo acaba quando um grupo de atores consegue descobrir todos os que possuem as palavras

que formam a sua frase feita. É importante que cada ator, ao responder, o faça com frases compatíveis com a ideologia que julga relacionar-se com a frase que inclui a sua palavra-chave. Por exemplo: “Só o povo salvará o povo”. Um ator terá a palavra “só”, o segundo “o”, o terceiro “povo”, etc. Ninguém sabe quem pertence ao seu grupo: cada qual tem que descobrir através da utilização, nas respostas, da palavra que lhe coube.

## VI — EXERCÍCIOS DE MÁSCARAS E RITUAIS

1. SEGUIR O MESTRE — Um ator começa a falar e a mover-se naturalmente e todos os outros procuram captar e reproduzir a sua máscara. É importante não fazer a caricatura, mas sim reproduzir a força interior que leva o ator a ser como é. Os atores imitam o “mestre”, mas no sentido que lhe dá Aristóteles: imitar não é copiar as aparências, mas reproduzir as forças criadoras internas que produzem essas aparências. Um ator, por exemplo, tinha como característica mais visível a sua extrema loquacidade; na realidade tratava-se de um tímido, de um inseguro que procurava segurança falando incessantemente, pois tinha medo que os outros o atacassem. O ator deve criar este medo que leva à loquacidade. Além disso, deve tentar descobrir os rituais sociais que o outro desenvolvia na vida e o que levaram a ser vítima desse medo. O núcleo da máscara é sempre uma necessidade social determinada pelos rituais.

2. SEGUIR DOIS MESTRES QUE SE METAMORFOSEIAM — Dois atores começam a conversar ou a discutir; cada um tem a sua equipe de “seguidores”, que começam a imitar ou a criar as máscaras dos mestres, cada grupo o seu. Ao fim de alguns minutos, os dois mestres começam a metamorfosear-se um no outro, quer dizer, cada mestre começa a imitar o outro, de modo que os seguidores de um também passarão a imitar os do outro.

3. ROTAÇÃO DE MÁSCARAS — Cinco atores falam, movem-se e observam-se. Passados alguns minutos o encenador pronuncia o nome de um deles e todos os outros começam a imitar

a sua máscara; mais alguns minutos e o encenador diz o nome do segundo ator e todos mudam para a máscara deste, e assim sucessivamente.

4. RECONHECIMENTO DE MÁSCARA — Cinco atores falam e movem-se livremente. Outros cinco observam. Ao fim de alguns minutos, cada um dos observadores tira à sorte um papelzinho com o nome de um dos cinco primeiros. Os observadores avançam e cada um começa a imitar a máscara do ator que lhe saiu. Os primeiros têm que descobrir quem imita as suas máscaras.

5. UNIFICAÇÃO DE MÁSCARAS — Um grupo de atores, estando a conversar, procura sem prévia combinação imitar a máscara de um deles, até que todos estejam imitando o mesmo e que este se aperceba disso.

6. CRIAÇÃO COLETIVA DE UMA MÁSCARA — Um grupo de atores conversa e movimentam-se. O primeiro introduz, durante a conversa, uma característica qualquer da sua maneira de andar, ou de falar, ou um vício de pensamento, ou uma idéia fixa. Todos os outros procuram descobrir essa característica e reproduzi-la. Quando todos estiverem unificados nessa primeira característica, o segundo ator junta à primeira uma segunda característica, que deve igualmente ser assumida por todos os outros e somada à primeira. Depois o terceiro, e assim sucessivamente até ao final, em que todos os atores estarão a interpretar a mesma máscara criada coletivamente.

7. SOMA DE MÁSCARAS — Pede-se a um ator que, sem perder nenhuma das características da sua própria máscara, nenhum dos seus elementos, lhes junte uma ou mais características (elementos) da máscara de um companheiro. Como seria Fulano se, além de tudo aquilo que é, tivesse a violência de Beltrano? Ou se este ator forte e agressivo tivesse a timidez de outro, sem perder a agressividade e a força? Pode-se fazer uma infinidade de combinações juntando elementos à máscara ou trocando-os reciprocamente entre dois ou mais atores. Também se pode fazer uma máscara que seja a “soma” de todos os integrantes do grupo, utilizando o elemento mais característico de cada um.

8. LEVAR A MÁSCARA AO EXTREMO E ANULÁ-LA — O ator, uma vez consciente da sua máscara, afirma cada elemento da mesma, levando-o ao extremo, levando a máscara à sua forma mais exagerada. Depois, lentamente, começa a anulá-la, assumindo para cada elemento a característica oposta à habitual.

9. SEGUIR O MESTRE NA SUA PRÓPRIA MÁSCARA — Certo ator encontra dificuldades em extremar a sua máscara ou em anular alguns elementos dela. Colocam-se ao seu lado outros quatro atores; ele começa a falar e os outros seguem o “mestre”. Quando as cinco máscaras estiverem unificadas, os quatro atores começam a mudar para o oposto e o mestre deve-se transformar logo em seguidor dos outros quatro novos mestres.

Um ator extremamente tímido conseguiu gritar e praguejar com violência, coisa que nunca fazia. Certa atriz era incapaz de revelar a sua crueldade. Formaram-se dois grupos: o primeiro, de três pessoas, começou a agredir e a humilhar o segundo, também de três pessoas, uma das quais era a referida atriz. Após violenta humilhação e provocação, a um sinal do encenador, a situação inverte-se, os humilhados passam a humilhar. A atriz, auxiliada pelos seus dois companheiros, extravasou toda a crueldade que tinha dentro de si, tapada pela sua máscara. A situação foi tão violenta que a atriz ia ficando com um complexo de culpa. O exercício terminou com um jogo infantil no qual os seis participaram física e alegremente.

Existe sempre o perigo de este tipo de exercícios, violando a intimidade do ator, produzir resultados doentios. Os exercícios de laboratório não devem ter um sentido terapêutico, nem devem prejudicar a saúde do ator. Terminar um exercício de violência emocional dentro de um “clima psicológico” pode ser perigoso; há que finalizá-lo num clima de jogo físico. Em Cuba os intelectuais cortam cana: isso é importante para que as pessoas não se alheiem da produção e da realidade. Também é importante que os problemas “psicológicos” sejam enquadrados no âmbito mais geral da realidade exterior, física e social.

10. MUDANÇA DE MÁSCARA — Um ator fala e move-se naturalmente. Os outros mostram como vêem a sua máscara e como

gostariam de mudá-la. Indicam cada elemento da máscara e o ator anula esse elemento ou modifica-o, transformando, segundo o critério dos companheiros, suavidade em violência, movimentos indecisos em decididos, voz grave em voz aguda, etc.

11. INTERCÂMBIO DE MÁSCARAS — Um ritual típico de um homem que leva uma jovem ao seu apartamento pela primeira vez, com intenções óbvias. Ele comporta-se (especialmente o latino) como o “macho” que a vai conquistar, e ela como a “coisinha linda” que vai ser conquistada. Ações típicas deste ritual: ouvir música, mostrar o apartamento, tomar qualquer coisa, etc.

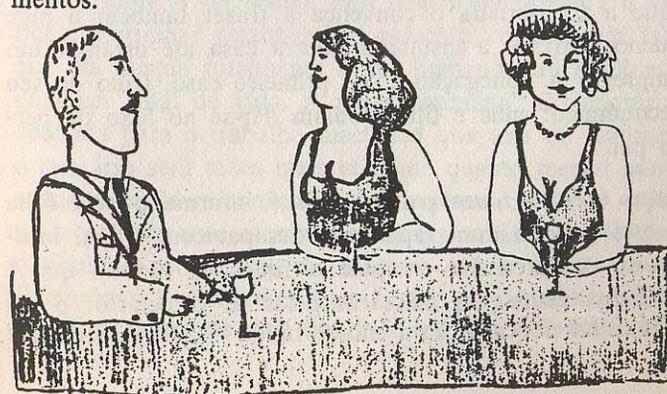
Em todas as ações a jovem atua com a máscara de “desejada”. Seguidamente, mantendo todas as ações do ritual, os dois atores mudam de máscara: ele, sem deixar de ser o homem, comporta-se como o “desejado”; ela, sem deixar a sua condição de mulher, comporta-se como a agressiva conquistadora, quer dizer, com a máscara habitual do “machismo” latino.

Outro exemplo: um trabalhador que vai pedir aumento de ordenado ao patrão numa sociedade fortemente exploradora, com as ações correspondentes a este ritual: tirar o chapéu, perguntar-lhe pela saúde da família, explicar-lhe como subiu o custo de vida, etc. Seguidamente, sem deixar de ser o patrão, o ator assume a máscara do trabalhador, e este, sem deixar de o ser, assume a do patrão.

Uma infinidade de relações pode ser investigada e esclarecida com este exercício: pai-filho, professor-aluno, torturador-torturado, sargento-soldado, latifundiário-camponês, etc.

12. SUBSTITUIÇÃO DA MÁSCARA — Serve para revelar o caráter econômico de determinadas relações. Em certas regiões da América Latina o clero é muito progressista, mas noutras é terrivelmente reacionário. Estabelecem-se as máscaras determinadas pelos rituais de dependência do camponês em relação ao latifundiário. Seguidamente, estabelecem-se as máscaras dos rituais da confissão de um fiel a um sacerdote. Depois, mantendo o ritual de uma disputa econômica, os atores usam as máscaras do sacerdote (latifundiário) e do fiel (camponês).

13. SEPARAÇÃO DE MÁSCARA, RITUAL E MOTIVAÇÃO — Os atores ensaiam separadamente estes três elementos e a seguir juntam-nos. Num exercício certa atriz contou a história da sua família depois da morte do pai: todos se reuniram para festejar os anos da mãe e durante a festa discutiram problemas relativos à herança, porque todos queriam conseguir mais dinheiro que os outros. Primeiro ensaiou-se o ritual do aniversário e as suas ações: chegada dos filhos, presentes à mãe, sentar à mesa, brindes com champanhe, cantar o “parabéns a você”, tirar fotografias, despedida carinhosa. Repetem várias vezes o ritual para depois serem capazes de reproduzir toda a ação nos seus mínimos detalhes: como se levanta o copo, como se bebe, como anda cada um, quanto tempo demora a tirar a fotografia, etc. Em seguida, sentados e de preferência com os olhos fechados, os atores discutem violentamente as suas “motivações”, atribuindo-se mutuamente as culpas do fracasso econômico da fábrica, exigindo uns aos outros compensações pecuniárias, revelando acusações antigas, lavando com turbulência toda a roupa suja. Numa terceira fase, escolhe-se a máscara de um dos participantes, neste caso a atriz que contou a história, e todos a imitam. A atriz por acaso estava grávida, de modo que todos agiram como mulheres grávidas (inclusive os homens). Finalmente, juntam-se os três elementos: as violentas motivações econômicas, o ódio mortal uns aos outros, e o uso exclusivo da máscara reprimida da atriz; os atores desenvolvem novamente o ritual feliz e risonho do aniversário da mãe. A todo momento a motivação explode contra a máscara e ambas contra a rigidez do ritual, revelando-se autônomos os três elementos.



No mesmo exercício também se pode escolher, não a máscara para todos, mas sim determinada máscara para cada um: a do “general gorila” para o irmão mais velho que não quer dar explicações sobre a maneira de gerir a fábrica; a da “burguesia nacional” para a mãe com toda a sua aparência de poder e a sua incapacidade real; a do “camponês” para a filha mais nova, explorada, etc.

14. **SUBSTITUIÇÃO DE UM CONJUNTO DE MÁSCARAS POR OUTRO DE CLASSE SOCIAL DIFERENTE** — Quando era pequena, uma atriz foi chamada de Buenos Aires, onde vivia com a sua mãe, por seu pai que há um ano vivia no Rio de Janeiro. O pai dizia na carta que as duas, mãe e filha, iam mudar-se para o Rio, e que fosse primeiro a filha ver a cidade, o apartamento, etc. Quando a menina chegou ao Rio, o pai contou-lhe a verdade: estava casado com outra mulher e queria que fosse a filha a contar isso à mãe. A menina aceitou esta missão, ainda que não lhe agradasse, e voltou para Buenos Aires. As três personagens eram ricas e podiam dar-se ao luxo de fazer viagens internacionais e hospedar-se em bons hotéis. A mãe não tinha problemas econômicos. Faz-se o exercício normalmente e depois substituem-se as máscaras: o pai é um operário que vive com a mulher numa casa miserável dum bairro de Buenos Aires; a mãe e a filha vivem em Córdoba; a filha deixa o emprego para visitar o pai em Buenos Aires.

Neste exercício-específico, o pai-operário não consegue evitar que a filha-criada o convença a trazer também a mãe para Buenos Aires e a instalá-la noutra casa até arranjar um novo emprego. A abnegação é, no primeiro caso, fruto do seu poder econômico: mãe e filha podiam dar-se ao luxo de perdoar ao pai.

Outro exemplo: um pai burguês é informado pela filha de que está grávida dum rapaz que desapareceu. O pai mostra-se bom, compreensivo e ajuda a filha em tudo o que é preciso. Substituem-se as máscaras pelas de proletário: o pai expulsa a filha de casa. Esta moral rígida é determinada por

uma realidade econômica: quem vai dar o dinheiro para alimentar mais uma boca, se o que emprenhou a filha fugiu? Trata-se de uma moral economicamente determinada: o burguês pode ser bom porque tem dinheiro. As moças de Copacabana não têm preconceitos sexuais; ao contrário, as que vivem nos morros da mesma Copacabana têm-nos. As das praias têm dinheiro, as de cima são empregadas domésticas.



15. **EXTREMAR TOTALMENTE A MÁSCARA** — A máscara impõe-se sobre o ser social, mas dentro da máscara a vida continua. Extremer totalmente a máscara consiste em fazer com que ela invada totalmente o ser humano, até eliminar todo e qualquer sinal de vida. A parte “humana” do operário é inadequada para o trabalho mecânico que tem de realizar; assim, o operário será tanto mais eficiente quanto menos humano for e quanto mais se converter num autômato. O ator experimenta no seu corpo, com os movimentos que cada operário deve fazer, o domínio progressivo da máscara até à morte do operário. Exemplos: a costureira que acaba por coser o seu próprio corpo; o sacerdote cuja bondade imposta pelos rituais lhe tira

o corpo, o peso e a carne, transformando-o num anjo sem sexo, sem fisionomia própria, medieval, pré-renascentista, sem individualidade; a prostituta que se transforma em puro corpo em movimento, etc.

16. TROCA DE ATORES DENTRO DE UM RITUAL QUE CONTINUA — Um par inicia uma cena qualquer e estabelece as suas máscaras para o ritual correspondente que vão apresentar. Após alguns minutos, um segundo ator substitui o primeiro, mantendo a sua máscara e continuando o ritual. Uma segunda atriz substitui a primeira, depois um terceiro ator substitui o segundo, e assim sucessivamente. É importante a absoluta continuidade de motivações, máscaras e rituais.

17. JOGO DAS PROFISSÕES — Os atores escrevem num papelzinho uma profissão, ofício ou ocupação: operário metalúrgico, dentista, padre, sargento, motorista, pugilista, etc. Misturam-se os papéis e cada ator tira um. Começam a improvisar a profissão que lhes calhou sem falar dela, apenas mostrando a versão que têm dela. Após uns 15 minutos de improvisação (a cena passa-se na prisão depois de uma operação policial de rua ou numa fila de ônibus, ou em qualquer outra parte) cada ator procura descobrir a profissão dos demais: se acertar, sai do jogo aquele que foi descoberto e ganham pontos os dois; se não, sai do jogo o que não acertou e perde pontos o que não foi descoberto.

18. JOGO DOS ANIMAIS — O mesmo que no anterior, com a diferença que se escrevem nos papezinhos nomes de animais e não nomes de profissões. Pode-se fazer este exercício de duas maneiras: ou adotando o comportamento típico do animal, ou apenas a “personalidade” do animal, quer dizer, a impressão humanizada que cada um pode ter do animal que lhe coube. Também se podem pôr nos papezinhos os nomes do macho e da fêmea de um mesmo animal; os atores procuram ao fim de 10 minutos o seu par. Não é necessário que saiam “fêmeas” às moças e “machos” aos rapazes.

19. RODA DO RITMO DA PERSONAGEM — A mesma roda do ritmo, mas com a visão rítmica que cada um possa ter da sua

personagem. Também se pode fazer esta roda com a visão rítmica que o elenco tenha de uma personagem, de um ator que fica na “berlinda” no meio do círculo: cada um dos atores entra no círculo, isoladamente, e mostra a sua versão rítmica enquanto todos o seguem, com o ator que está na “berlinda” sempre no meio. Este exercício funciona especialmente em certos países rítmicos (por exemplo no Brasil) mas pode funcionar potencialmente em qualquer país. Cada ator tem uma visão ética da sua personagem, mas deve ter também uma visão rítmica da pulsação da mesma. Depois de seguir o companheiro na sua visão rítmica diferente, o ator na “berlinda” regressa lentamente à sua própria visão rítmica isolada, e a seguir acompanhado por outro ator; de novo vai passando lentamente a uma nova visão rítmica da sua personagem.

20. RODA DE MÁSCARAS EM CIRCUNSTÂNCIAS DIFERENTES — Entra um ator para o centro da roda; seguidamente entra um companheiro e mostra como julga que seria a sua máscara noutras circunstâncias: enraivecido, feliz, nervoso, etc. O ator na “berlinda” tem que segui-los um a um.

21. COMODIDADE E RIDÍCULO — Numa roda de ritmo e movimento, um ator vai para o centro e faz todos os movimentos e ritmos que sejam “cômodos” e “naturais”; entra um companheiro e fá-lo mudar para o que lhe parecer mais incômodo e antinatural: o ator na “berlinda” e os da roda seguem-no. O companheiro sai e o ator do centro regressa aos movimentos cômodos; entra um segundo ator e fá-lo mudar novamente.

A comodidade é, muitas vezes, uma defesa contra o ridículo além de ser mecanizadora.

22. VÁRIOS ATORES SOBRE O PALCO — Os que estão na parte de baixo inventam uma história que os que estão no palco representam com mímica. Os que estão embaixo discutem, falam; os de cima só se mexem.

23. JOGO DE PAPÉIS COMPLEMENTARES — Variante do jogo das profissões, com a diferença de que nos pequenos papéis

estão profissões ou papéis sociais complementares: professor-aluno, marido-mulher, padre-fiel, médico-doente, polícia-ladrão, operário-burguês, etc.

## VII — QUEBRA DA REPRESSÃO

1. Um ator procura recordar um momento da sua vida em que haja sentido uma intensa repressão.

Na Universidade de Nova Iorque, uma atriz negra recordou ter ido visitar a sua família na Geórgia, um estado do sul onde há uma tremenda repressão racial. A jovem era de Nova Iorque, onde quase não existe tal problema e ao ir (na Geórgia) tomar um sorvete com a prima, não lhe permitiram fazê-lo junto aos outros fregueses; deixavam-na comprá-lo e pagá-lo, mas tinha que ir comê-lo longe dali; se negros e brancos pudessem tomar sorvetes juntos, como seria possível contê-los nas outras atividades sociais?

Em Buenos Aires, um rapaz recordou ter sido convidado para uma festa; quando os companheiros perceberam que era judeu, pediram-lhe que se fosse embora.

O exercício faz-se em três fases. Na primeira, procura-se reproduzir o fato acontecido, tal como sucedeu, sem acrescentar nem tirar nada, com grande abundância de pormenores. Nos dois casos citados, os protagonistas tentaram oferecer alguma resistência, mas esta foi vencida pelas outras personagens.

2. Na segunda fase do exercício, o protagonista não aceita a repressão. Sabemos que, quando se dá uma repressão seja de que tipo for, é porque conta com o apoio da vítima. Se o homem amar mais a liberdade que a vida, jamais o oprimirão: o mais que poderão fazer é matá-lo. Oprimem-nos porque estamos dispostos a fazer concessões, a aceitar a repressão em troca de continuarmos a viver.

Nesta segunda parte, a negra não aceitava a repressão e queria tomar o sorvete ali mesmo, ao lado das louras. Imediatamente se montou contra ela todo o sistema repressivo, incluindo os seus próprios parentes: o pai dizia-lhe: "porque queres tomar o sorvete aqui e não conosco, que te estimamos,

na nossa casa?". A amiga dizia-lhe: "é para teu próprio bem... vem conosco". Mas a jovem estava decidida a ficar, e não se deixar reprimir, e assim foi.

O mesmo para o caso de Buenos Aires: o rapaz decidiu ficar na casa até que todos os outros tivessem ido embora; a festa acabou mais cedo, mas não houve repressão.

3. Na terceira fase do exercício os atores trocam de papéis, interpretando precisamente o contrário: a negra interpretava o papel da loura que a tinha impedido de tomar o sorvete, e vice-versa; o pai da jovem era o xerife, e vice-versa; o rapaz judeu era o que mais se empenhava em afastá-lo, e vice-versa; e assim com todos os outros.

Neste exercício costumam acontecer coisas interessantes. Por exemplo: quando o rapaz judeu fez o papel de repressor, fê-lo melhor do que qualquer dos que o haviam feito anteriormente, porque conhecia muito bem o seu opressor, muito melhor do que os atores católicos ou ateus, que nunca tinham sentido essa forma de repressão; quando o rapaz católico fez de judeu, fê-lo com total e imensa sinceridade, sem nenhuma defesa (quase se poderia dizer, melhor que o próprio judeu). Mas não: o rapaz judeu estava tão habituado a essa e a outras formas de repressão racial que já tinha desenvolvido formas de defesa, como o cinismo; assim, quando foi expulso da festa, já sabia como responder, ao passo que o rapaz católico (quando fez de judeu) ficou totalmente indefeso, ignorando o que se passava. Um dos negros, que interpretava um amigo da moça negra, fugia quando o xerife o ameaçava com o revólver; pelo contrário, na terceira fase do exercício, um branco que representava o seu papel enfrentava o xerife. O negro esclareceu o fato: "claro, porque você é branco e disso não se pode esquecer, nem sequer durante o exercício; sobre você não disparariam... sobre mim, sim".

4. CONFISSÕES DO REPRESSOR — Nos exercícios de quebra de repressão, o ator assume sempre um belo e simpático papel: é a vítima da violência e não o causador dela. Por isso é necessário que o mesmo exercício seja feito, nas suas restantes fases, mas pedindo-se ao ator que recorde um momento da sua vida