

O CORPO MÁSCARA DO ATOR CONTEMPORÂNEO

Autora: Doutoranda Andréa Stelzer

Orientador: Walder de Souza

Resumo: Esta comunicação aborda o estudo da relação ator/personagem estabelecida pelo jogo preciso da corporalidade do ator. A máscara não está limitada apenas ao rosto, mas mantém estreitas relações com a mímica, a aparência global do ator e mesmo a plástica cênica. O corpo máscara torna possível a realização de novas combinações e relações do ator com o todo, como um corpo subjétil, conforme citado por Derrida, como aquele que está entre o sujeito e o objeto, entre o cotidiano e o extracotidiano, num espaço onde as coisas o atravessam. O corpo máscara anuncia virtualidades que devem ser atualizadas pelo ator. Este processo tem como exemplo o trabalho do ator Stephane Brodt na criação das personagens nos espetáculos da Amok.

Palavras-chave: corpo, máscara, virtualidade

Introdução

Esta comunicação procura explicar o processo de criação do ator através do trabalho com o corpo máscara. Este trabalho não propõe uma dualidade, onde a personagem vem antes do ator ou o pensamento antes do corpo como no pensamento cartesiano, mas há um entrelaçamento entre o ator e a máscara como uma metamorfose entre o ser e o parecer. Sujeito e objeto se encontram num processo de reversibilidade ou quiasma, conforme expressão de Merleau-Ponty.

O corpo máscara torna possível a realização de novas combinações e relações com o mundo. Ele é a expressão de um corpo virtual, ou seja, com diversas potencialidades de atualização pelo ator. Conforme expressão de Pierre Levy (1996: 17), virtual é o oposto do atual, ele não é contra o real, mas quer tornar-se um real e, para isso, é preciso que o ator o atualize. No momento em que o ator encontra um atual, ou seja, se aproxima de uma forma, ele precisa voltar ao campo do virtual para dar continuidade ao jogo de imagens.

O corpo máscara não é um corpo cotidiano, mas traduz a interioridade do ator de maneira muito amplificada, através de uma conexão precisa interior/exterior, da subjetividade do ator com o mundo imagístico da personagem. Este trabalho teve início na escola de Jacques Copeau, na França, com o intuito de que os atores voltassem a trabalhar com a

corporalidade. Copeau fez uso da máscara neutra para neutralizar a expressão facial do ator, muito ligada à sua visibilidade e racionalidade, e permitir uma reabilitação da percepção de outros sentidos. O ator era obrigado a compensar essa perda de sentido e esta falta de identificação por um dispêndio corporal considerável.

Era sugerido que o ator improvisasse a partir de emoções como amor, ódio, raiva, medo, cansaço, de forma que o corpo liberasse o movimento sem usar o lado racional. Para o trabalho ficar ainda mais intenso era sugerido uma integração de exercícios fonéticos verbais, em particular o grommelot, ou seja, uma seqüência de sons sem significado, para fazer intuir o sentido do discurso. Os atores diziam que este trabalho se parecia muito com o Teatro Nô japonês.

Desta forma, o corpo deixaria de reproduzir uma imitação da realidade para exercer sua qualidade enérgica e intensiva, não produzindo apenas um sentido, mas trabalhando com as sensações. O ator não representa mais uma personagem, mas propõe um modo de ser sensível proporcionando novas formas de expressão pela sua presença, gestual e movimento que criam uma esfera de signos opacos.

De acordo com Renato Ferracini (ator e pesquisador do Lume), a questão não é executar um trabalho, mas vivenciá-lo, puxar este trabalho para um limite intensivo, como vivências corpóreas, vivências subjéteis (2006, p.147-149). Subjétil é uma expressão de Artaud citada por Derrida em *Enlouquecer o subjétil* e está relacionado com o trabalho do ator entre sujeito e objeto, como encontrar novos territórios não subjetivos, onde as coisas o atravessam.

O ator torna visível o invisível pela experiência do corpo máscara. Há algo secreto que o ator não alcança na máscara, pois ela nunca está completamente pronta. Há uma virtualidade que não se torna real, como algo efêmero que lhe escapa. O corpo máscara propõe uma desconstrução do corpo do ator para recriar-se de forma artística na cena. Desta forma, justifica-se o interesse pelo trabalho dos atores da Companhia Amok, onde a técnica e a organicidade são elementares para o ator criador.

Parte 1: O corpo máscara no teatro contemporâneo.

Não existe identidade nem não identidade, nem não coincidência, existe o fora e o dentro girando um em torno do outro (MERLEAU-PONTY, 2004: 237).

Pode-se traçar uma nova visão do teatro contemporâneo e da relação ator/personagem tendo como base o conceito de perturbação, citado por Lehmann no *Teatro pós-dramático*. A perturbação se encontra na modificação de categorias estáveis do drama como na cosmovisão

ficcional, no conflito psicológico de personagens identificáveis, da sequência linear e não fragmentada do drama.

A categoria do teatro pós-dramático não é a da ação da personagem, mas a da situação, ou seja, nega-se a possibilidade de desdobramento de enredo, passando a valorizar uma dinâmica cênica, como um teatro de acontecimentos, onde se inclui a presença plástica do ator, as vozes no espaço e a cerimônia como um acontecimento livre de toda ilusão e representação. Não é o enredo que importa, mas a dinâmica cênica.

O cerne da atuação teatral não se encontra na transmissão de significados, mas na transformação e na metamorfose do ator. O prazer está na auto-ocultação, no mascaramento, no mundo dos outros que se transforma e torna-se estranho ao ser, visto sob uma perspectiva diferente. A concentração nos processos de metamorfose leva a um outro modo de percepção, no qual o reconhecimento é superado por um jogo de espanto.

O que os atores fazem perde o nome de ação e se transforma num acontecimento. Os atores são como esculturas gestuais, eles não estão separados da paisagem continuamente modificada por variações de luz, por objetos e formas que surgem e desaparecem. Neste sentido se constitui uma mudança da ênfase na individualidade da criação do ator dramático para o processo de criação do ator contemporâneo que se coloca no meio das coisas, junto com os outros elementos, na criação de um corpo plural.

Este novo quadro que valoriza a visualidade na construção dramatúrgica exige um novo trabalho do ator como um jogo seco e preciso que não lida com a emoção e sim com o conhecimento, através da simultaneidade dos acontecimentos. O ator precisa de uma técnica para sair do corpo cotidiano e vestir outras máscaras de outras culturas, conforme afirmou Barba, no que ele chamou de corpo extracotidiano.

Desta forma, o “eu” subjetivo do ator libera espaço para um outro surgir. O ator é um corpo subjétil que se lança estabelecendo novas zonas de contato fora da superfície ou do cotidiano. O corpo subjétil é a metamorfose visível do artista, tal como uma máscara extracotidiana que se entrelaça com o sujeito. Tal como os desenhos de Artaud, quando ele esteve internado, que iam além da superfície do papel com furos, queimaduras e rasgos. Da mesma forma, o corpo extracotidiano não se limita a seguir um mesmo comportamento, mas busca novas formas de se expressar, o inconsciente é liberado e encontra-se com um “eu” coletivo.

Desta forma, constata-se que o corpo máscara é um trabalho paradoxal do ator que lida com duas faces em um mesmo ser, como o positivo e o negativo que fazem parte de uma mesma estrutura, ou ainda como a presença e ausência do ator, no momento em que se esquece de si e permite que outras formas apareçam. Na ausência de uma consciência, aparecem formas surpreendentes de presença. O invisível aparece na ausência de um “eu” e se mistura com o mundo. O corpo máscara é o nascimento contínuo de presenças.

Parte 2: O corpo máscara e a Companhia Amok.

A máscara não é uma maquiagem, não é um objeto entre outros, tudo está a seu serviço. É o ator que deve ceder diante da máscara, pois ela não cederá nunca. É uma relação de grandeza, o teatro vem de outro mundo. Ao chamar uma personagem, ela vem com o seu mundo. É necessário procurar a sua música interior, que dá ritmo às suas ações, deixar a imaginação chegar. O difícil é deixar fazer ao invés de fazer. O ator deve ser côncavo e convexo. Côncavo para receber e convexo para projetar (MNOUSCHKINE in FERAL, 1995: 25, trad. nossa).

Para falar do elemento máscara como teatralidade do ator, podemos pensar em três tipos de máscara: a máscara neutra, que cobre o rosto do ator tirando o foco de sua expressão facial; as improvisações com a Mímica Corporal Dramática que criam um corpo extracotidiano; e o trabalho com as máscaras propriamente dito que busca um melhor desempenho da relação entre ator/personagem.

O teatro é poesia do corpo, pois o corpo inteiro é máscara: o desenho da maquiagem, o corpo no espaço, o traço escultural da máscara, a linha do figurino e da silueta, são a expressão de sua vida interior. A transposição começa a partir do momento em que se faz mover o corpo da personagem, ao cumprir uma ação, a natureza de seu movimento. Ela é um jogo que exterioriza, torna visível o invisível e consiste na teatralização da pessoa humana, não em aumentar seus traços físicos, mas em todas as pequenas coisas que possibilitam uma grande simplicidade de expressão.

Para Peter Brook (1995: 292), o trabalho com as máscaras se resume em livrar-se dos estereótipos, o rosto se converte num espelho de melhor qualidade, pois reflete de forma mais limpa aquilo que acontece no interior do ator, libertando-o de suas formas habituais. O ator, ao colocar a máscara, aproxima-se de seu formato, pode-se dizer que deixou cair uma de suas próprias máscaras.

A Amok coloca em primeiro plano a representação do ator pelas improvisações e pelo treinamento com a Mímica Corporal Dramática com o objetivo de estabelecer uma linguagem cênica e uma dramaturgia criada a partir deste encontro. O nascimento do corpo máscara se dá a partir de uma composição exterior através das metáforas corporais e não de uma criação psicológica do ator que não inclui nenhuma ação, mas o imobiliza.

Os espetáculos da Amok apresentam uma apurada pesquisa técnica e uma preocupação com a teatralidade dos elementos na cena, dando prioridade para a corporalidade do ator e seu rigor estético que inclui a musicalidade, o figurino, a maquiagem, a iluminação e as cores do espetáculo. O que interessa é a transposição poética da realidade para proporcionar novas percepções e sentidos para o espectador.

As diversas improvisações na Amok têm por objetivo levar o ator ao seu limite fazendo nascer outro universo, buscando formas diferentes de comportamento e da fala, experimentando diferentes corporalidades no ato de criar a personagem. As improvisações geram um movimento dramático inesperado que funciona pela articulação gestual e verbal desempenhado pelos atores. A técnica junto com as improvisações dos atores estabelece uma escritura cênica que está diretamente relacionada com a dramaturgia.

Um exemplo preciso da valorização da corporalidade do ator encontra-se na peça *Cartas de Rodez* (1998). Há momentos na peça em que a corporalidade de Brodt é vista como um segundo personagem que dialoga com o ator. Não se trata de uma representação das cartas de Artaud, mas de uma linguagem paralela e simultânea às suas falas. Conforme dito por Brodt, as cartas de Artaud foram selecionadas de acordo com suas partituras corporais. Neste caso, a escritura corporal veio em primeiro lugar e inclusive operou uma mudança de um autor para outro:

Nós estávamos ensaiando *O diário de um louco* de Gogol e eu queria montar uma peça que colocasse em prática a técnica de Decroux, mas não tinha atores, tinha que formar pessoas. Então a idéia foi fazer um monólogo para fazer aparecer esse trabalho e depois tentar montar uma Companhia. A peça é uma situação em que o personagem se torna louco e a gente sabia que Artaud tinha sido internado e, para ajudar com o trabalho de Gogol, fomos pesquisar em Artaud. Descobri as cartas escritas durante a sua internação, são três livros, e comecei a colocar na boca de Gogol os textos de Artaud, que passou de *O diário de um louco* para diálogos de um louco. Os textos de Artaud começaram a se tornar mais fortes do que o personagem de Gogol e então ele saiu e ficou só Artaud e a vontade de montar um espetáculo a partir das cartas. Não pensávamos em trabalhar as teorias teatrais de Artaud, mas acontece que para ele vida e obra são indissociáveis e ele se queimou na vida e na obra. Para falar dele no trabalho teatral, apareceu sem querer o trabalho da voz. Comecei a estudar o trabalho radiofônico *Como acabar com o juízo de Deus* e nessa obra o trabalho de voz é muito importante, ele considerava

sua força segundo o Teatro da Crueldade. Comecei a ler depoimentos de pessoas sobre o trabalho dele e comecei a integrar isso. Foi *Cartas de Rodez* que mais marcou nosso trabalho, pois falava de um teatro que age sobre os nervos do espectador e faz as pessoas saírem modificadas. Ele permanece para nós, mesmo que não se fale dele, em todas as montagens. Um encontro extremamente marcante.” (BRODT, em entrevista realizada por mim para dissertação de mestrado, 2008).

A corporalidade de Brodt em *Cartas de Rodez* traduz um jogo intenso com a fragmentação, como se cada parte quisesse se tornar independente da outra. Este jogo radicaliza a potência dramática do espetáculo e evidencia a relação do ator entre sujeito e objeto, realidade e ficção, fazendo com que a sua presença se torne mais forte e significativa do que o texto. O ator é quase uma marionete onde o jogo preciso de movimentos expressa claramente uma visão paradoxal entre ser e parecer, ator e personagem.

Em *Cartas de Rodez* é visível o trabalho com a mímica corporal pela contraposição corporal, desequilíbrios, vibrações e segmentação do corpo, que criam um filtro poético para expressar o sofrimento de Artaud. O ator alcança uma pluralidade, um destronamento do eu como vítima dos impulsos que o atravessam. Sua voz faz parte do corpo extracotidiano, assim como todos os elementos estão em relação com seu corpo, como: a luz que trabalha com a partição dos corpos deixando ver e ocultando suas imagens; a intensidade da música que serviu como balizador para sua mudança de estado; a cadeira como uma extensão de seu corpo. Trata-se de uma dramaturgia que é descoberta pelo processo de criação do ator.

Da mesma forma foi criada a dramaturgia do espetáculo *Dragão* (2008), através das improvisações e do processo de corporalidade dos atores. Esta é a primeira peça de uma trilogia sobre a guerra, cuja essência está nas pessoas que a mídia mostra e que logo desaparecem. Os atores deveriam investigar a vida destas pessoas e recriá-las cenicamente. A peça interroga a realidade a partir de depoimentos de quatro personagens: mãe e filho palestinos e o paraplégico e o músico israelenses, abordando a intimidade da dor causada pela guerra. O foco principal é o homem diante da violência de sua época, tanto faz que seja aquela guerra como a nossa guerra nas favelas contra o tráfico e a miséria.

Ao acompanhar os ensaios de *Kaboul* (estréia em outubro 2009), percebi que a maior preocupação dos atores era como se tornar um afegão com uma realidade cultural tão diferente da nossa, como criar um filtro poético diante de uma realidade tão cruel. Pensou-se um código espacial dentro de um quadrado, onde os atores trabalharam com a mímica, criando ações com objetos invisíveis como abrir portas, comer, subir escadas, etc. A mímica atuou como um método que impulsionou na criação das personagens.

A imagem principal para a criação da peça foi uma mulher de véu sendo executada em praça pública. A partir desta imagem, os atores deveriam improvisar situações para se aproximar de seus personagens. Ao contrário de *Dragão* que partiu de depoimentos para fazer um teatro mais político, em *Kaboul* existe um drama construído a partir de um fato real para a ficção, onde a única forma de realizá-lo foi pela sua transposição poética.

Percebe-se que o foco do ator se encontra no processo de corporalidade na criação de suas máscaras que aparecem e desaparecem. A dramaturgia vai sendo elaborada em conjunto com os atores como num processo colaborativo, onde as idéias são aceitas somente pela prática.

O encontro entre personagem/ator acontece de forma viva e surpreendente, o ator encontra sua máscara, como um duplo de si mesmo. As máscaras são devires, conforme expressão de Deleuze (1992: 229), um devir-outro continuando a ser o mesmo, que ocasiona um devir-sensível, um estado em arte. Não há uma interiorização psicológica que imobiliza o ator, mas uma composição exterior de sua corporalidade, de seus elementos plásticos e visuais.

Conclusão

Constata-se que o corpo máscara do ator permite uma nova relação ator/personagem como um entrelaçamento entre sujeito e objeto, entre o eu e as coisas que o atravessam. O ator não deve impor uma forma à máscara, mas ele deve ouvi-la e vê-la aparecer através de seu corpo. O invisível torna-se visível pelo jogo de imagens do ator, pela sua corporalidade. Se no drama havia a interioridade e a segurança da personagem, no teatro contemporâneo elas foram substituídas pela questão da visualidade, onde a corporalidade do ator torna-se o elemento fundamental da cena.

O ator percebe novas relações com o mundo, ele é atravessado por metáforas corporais, como um corpo subjétil que se lança para encontrar novos devires. Não se trata de memórias de um passado ou de um futuro desconhecido, mas de presenças que são estabelecidas pelas suas experimentações, no encontro delicado do ator com a máscara.

Talvez uma das maiores tarefas do ator contemporâneo seja perceber e transformar as técnicas do passado em um método atual de criação. O corpo máscara, ao mesmo tempo em que é uma técnica que libera o ator para novas formas, deve ser sempre repensado como metodologia para a criação do ator contemporâneo.

Referências bibliográficas

BARBA, Eugenio. *A arte secreta do ator*. São Paulo, Campinas: Hucitec, 1995.

BROOK, Peter. *O ponto de mudança*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1995.

DECROUX, Etienne. *Parole sur Le mime*. Paris: Librairie théâtrale, 1994.

DERRIDA, J., BERGSTEIN, L. *Enlouquecer o subjétil*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Ateliê editorial LTDA, 1998.

FERAL, Josette. *Dresser um monument a l'ephémère*. Paris: Editions Théâtral, 1995.

LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro Pós-dramático*. Trad. Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEVY, Pierre. *O que é o virtual?* Trad. Paulo Neves. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*. Trad. Paulo Neves e Maria Emantina Galvão. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

-----, *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva.