

Corpo/Objeto: o “mascaramento” na cena contemporânea brasileira

Ipojucan Pereira
Grupo Teatral Isla Madrastra – São Paulo



PÁGINA 14: Espetáculo *O Ilha* (2008 - SP). Marcos Sobrinho - Núcleo de Dança e Performance. Direção, concepção e dramaturgia de Marcos Sobrinho. Foto de Edson Luciano.

PÁGINA 15: Espetáculo *Vestígios* (2010 - SP). Concepção e criação de Marta Soares. Foto de João Caldas.



Resumo: Analisa a presença de procedimentos de “mascaramento” em alguns exemplos de espetáculos brasileiros, considerados como pertencentes ou não ao âmbito do Teatro de Formas Animadas. Investiga as relações entre corpo e objeto na constituição de eixos de pesquisa de criadores contemporâneos brasileiros que se valem do cruzamento de linguagens corporais com as artes visuais. Aponta o conceito de “máscara corporal” como um denominador possível de equalização entre obras de características e origens diversas e que têm na visualidade o seu aporte mais expressivo.

Palavras-chave: Corpo; objeto; máscara; animação.

Abstract: This article analyses the procedures of “masking” in examples of Brazilian theatrical productions, some of which are considered to belong to the sphere of puppet theatre. The article investigates the relationship between body and object in the constitution of the axes of research of contemporary Brazilian theatre practitioners who have worked with an intersection of corporal languages and the visual arts. The article points to the concept of the “body mask” as a possible denominator of equalization between works of diverse characteristics and origins, whose visuality is its most significant support.

Keywords: Body; object; mask; puppetry.

Ao se abrirem as portas do elevador que nos conduz ao subsolo do SESC Vila Mariana, em São Paulo, nos deparamos com um amplo porão com iluminação indireta que aparentemente não

demonstra vocação alguma para vir a ser um espaço teatral: não há qualquer assento confortável ou indicações do local destinado às apresentações. No programa há uma referência de que aquela é uma opção estética inspirada na arte do Site-Specific¹.

Alguns espectadores já se encontram espalhados erratically pelo ambiente, encostados às paredes, à espera do começo do espetáculo. Quatro imensas colunas de concreto alinham-se ao longo do centro do salão, cujo vazio é preenchido por ruídos indistintos e rumores de ventania. Entre as colunas estão dispostos dois telões, nos quais são projetadas imagens de dunas de areia e paisagens desérticas. E no centro desse lugar impessoal, carregado de frieza e solidão pelas imagens e ruídos, encontra-se disposta, entre os dois pares de colunas, uma ampla mesa de granito marrom coberta por um enorme monte de areia. E essa areia é silenciosamente aspergida para o espaço, pouco a pouco, por uma corrente de ar proveniente de um ventilador preso na borda da mesa.

Estamos ali para assistir a um espetáculo de dança. Enquanto aguardamos o início, nos apoiamos indolentemente nas paredes, ziguezagueamos por entre as colunas ou simplesmente conversamos displicentemente uns com os outros. De repente, como se uma ordem telepática tivesse acometido sistematicamente todos os presentes, as pessoas movem-se sôfregas para próximo da mesa: no local onde a areia foi pacientemente escavada pela corrente de ar surge um calcanhar! Percebemos, então, que a bailarina está soterrada sob aquele monte e que assistiremos ao lento desvelamento do seu corpo, no manso transcorrer do fluxo ininterrupto das partículas de areia lançadas para o ar, que gradualmente se depositam no chão ao redor da mesa.

¹ Os artistas que deram início à arte do *Site-Specific* estão muito menos preocupados com o conteúdo da obra em si (*e per se*). O interesse é relocar o significado interno da obra para o seu contexto, reestruturando a presença do espectador para que este participe de uma experiência vivida com o seu corpo. Talvez o que diferencie a prática do *Site-Specific* da *Performance*, no começo dos anos 70, seja a direção das investigações sobre as questões de localização, e de como a percepção destas questões forma a nossa consciência. Na *Performance* a percepção é direcionada para o corpo, como um espaço a ser ocupado. Na prática do *Site-Specific* a direção é para o espaço e para como o corpo o percebe.

O espetáculo Vestígios, denominado pela sua criadora e intérprete Marta Soares² de “instalação coreográfica”, estreou em julho de 2010 e se propôs a uma intersecção entre as linguagens da dança, artes visuais e *performance*. O ponto de partida foram os sambaquis³ da região de Laguna, em Santa Catarina, e a obra foi construída por imersões físicas nas escavações arqueológicas do local, com o objetivo de investigar a relação do corpo com o ambiente.

Porém, como dar conta de uma obra que frustra o entendimento tradicional da dança como uma “sequência de movimentos corporais executados de maneira ritmada, em geral ao som de uma música” (FERREIRA, 1999: 604)? Os únicos movimentos perceptíveis são executados pelos elementos inanimados, isto é, dos grãos de areia, deslocados ritmadamente pela ação mecânica de um eletrodoméstico, ao som de barulhos e ruídos. Apesar disso, há uma exacerbada dramaticidade na situação ali colocada que nos faz acompanhar o mudo e atritoso diálogo entre o vivo e o não-vivo.

Vestígios parece evocar *O Armário*, uma encenação do grande mestre Tadeusz Kantor⁴ feita no começo da década de 60, que dava início a fase denominada por ele de Teatro Informal. Nesse espetáculo, em meio a um palco atulhado de móveis, a porta de um armário se abre e dezenas de sacos enormes despencam, trazendo, entre os seus volumes, os corpos flácidos dos atores, tornando indistinta a separação entre objetos e atuantes, e revelando um aspecto essencial da poética kantorianista: a oposição entre vida e morte, animado e

² Marta Soares, bailarina e coreógrafa brasileira, mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP, cujos trabalhos não apresentam fronteiras entre interno e externo do corpo, buscando mobilizar o fluxo interior dos estados corporais para o movimento. Entre as suas criações destacam-se *Les Poupées*, *O Homem de Jasmim* e *O Banho*.

³ Sítios arqueológicos pré-históricos, formados por amontoados de conchas, esqueletos e utensílios, indícios de cerimônias fúnebres indígenas.

⁴ Tadeusz Kantor (1915 - 1990), pintor, cenógrafo e encenador polonês, fundador do grupo teatral Cricot-2 e conhecido sobretudo pelo seu *Teatro da Morte*.

inanimado. A situação do objeto no teatro de Kantor é de parceria, um adversário com o qual o atuante compete, exigindo desse que coloque a sua expressividade ao nível objetal.

Muitas das experimentações teatrais ao longo do século passado buscaram tratar o funcionamento do espaço cênico como a um “organismo”, ou seja, agregando-lhe qualidades inerentes ao corpo, e conseqüentemente levando o aparato psicofísico dos atuantes a incorporar a materialidade espacial. De Appia e Craig – para os quais as formas no espaço se projetariam sobre o corpo do ator, ampliando assim a sua plasticidade – passando pelas pesquisas de Oscar Schlemmer, na Bauhaus, – que “colocou, em termos geométricos e mecânicos, conceitos sobre a figura humana em relação ao espaço no qual ela se move” (AMARAL, 1991: 179) – é bastante clara a preocupação em erigir espaço e corpo como eixos de pesquisa e pilares de uma nova linguagem psicofísica no âmbito interno e externo da encenação.

Com a ação que se iniciou nos *happenings*, nos anos 60, e evoluiu para as *performances*, nos anos 70, a separação ainda existente entre tempo e espaço da obra e, tempo e espaço do espectador começou a ser borrada, a ponto de o espectador passar a fazer parte da obra, e a obra dele. Ao se deixar atravessar por heterogeneidades de linguagens e ao dar espaço à polifonia discursiva, foi o ambiente que se tornou o grande equalizador das ambiguidades presentes entre espectador e artista; e o objetivo principal deixou de ser a amarração estética do todo, deslocando-se para a vivência de experiências.

Daí, hoje, conclui-se que o deslocamento do campo da “representação” para o da “apresentação” marcou o início da encenação contemporânea na sua busca não pela “produção de sentido” e sim pela “produção de presença”. A narrativa dramatúrgica se modificou, tornando-se fragmentária, comportando silêncios muitas vezes preenchidos pelas imagens. A importância assumida pelo espaço nas encenações contemporâneas é outro ponto articulador de tal “produção de presença”, que tem no diálogo entre corpo e objeto o aporte expressivo por excelência.

Mesmo que as referências apresentadas até aqui sejam consideradas como “espetáculos de ator” – ou seja, a partir de um recorte centrado na figura humana –, não podemos descartar as semelhanças com o teatro de formas animadas, até porque tais fronteiras são muito difíceis de serem estabelecidas na contemporaneidade. O espetáculo *A Infecção Sentimental Contra-Ataca* do grupo XPTO⁵, de São Paulo, é um bom exemplo. Após a sua primeira versão em 1984, ele foi redimensionado e atualizado em 2001, e valeu-se (como em toda a produção do grupo) da combinação de diferentes linguagens, tais como dança, mímica, teatro e formas animadas, construindo uma poética inusitada e surpreendente na qual o ator deixa de ter a primazia e passa a dialogar, em pé de igualdade, com as artes visuais.

Na versão de 2001 de *A Infecção Sentimental Contra-Ataca*, estamos diante de uma alegoria noturna da paisagem urbana, com personagens que vagam pelas ruas e ações que não se sabe bem como começaram ou como terminam. Logo na cena de abertura, somos confrontados com uma imagem um tanto estranha, mas de grande impacto poético: sacos de lixo, que manipulados por atores escondidos no seu interior, começam a se mover e passam a interagir entre si e com as pessoas a sua volta. Os objetos, “tudo o que não é o ator e que representa na cena os acessórios, os cenários, os telões e mesmo os figurinos” (PAVIS, 2003: 174), assumem o papel de sujeitos ao serem animados, ganhando um outro potencial dramático e passando a simularem as relações humanas.

O emprego de um objeto de uso cotidiano como máscara corporal, como no caso dos sacos de lixo, exige do ator manipulador uma tomada de consciência de como as operações e associações entre músculos e ossos conectam o centro à periferia do corpo, pois também no objeto existe um vínculo entre o seu centro de

⁵ O grupo XPTO é atuante desde 1984 na cena paulistana, e encabeçado pelo diretor, cenógrafo e figurinista Oswaldo Gabrielli. Dedicado a um teatro que mescla atores e bonecos, empregando um misto de técnicas e recursos, elaborou ao longo dos anos uma linguagem refinada e intensamente criativa que tem na visualidade o seu recurso mais expresso.

gravitação e a sua superfície. E se o eixo do manipulador não estiver conectado ao da matéria inanimada, não se dará nenhuma relação. Um objeto em repouso já está em movimento, nas suas relações físicas internas que permitem a sua existência no mundo, nos seus sistemas de sustentação e de forças que se manifestam externamente nas relações com a gravidade. Animar é captar tal potencialidade e dinamizá-la como pulsação vital. É no movimento da forma que se manifestam os desejos da alma. À medida que algo se move, cria-se um processo de relacionamento com o mundo exterior.

Há nisso uma semelhança muito grande com a dança e o teatro de atores, linguagens em que o mistério da vida também parece residir no interior do corpo humano e somente desvela-se na rítmica desenvolvida no espaço pelas mãos, braços, pernas, olhos... Contudo, a vida está ligada ao movimento e ao tempo. E os objetos (máscaras, bonecos, imagens, artefatos) quando estáticos, não sofrem as ações do tempo, não têm o significado da energia vital. Porém no palco, sob as luzes cênicas, acrescidos de movimentos, os sacos de lixo de *A Infecção Sentimental Contra-Ataca* conquistam uma força que extrapola as suas junções e a sua matéria, adquirindo conotações animalizadas e vibrações orgânicas. Um canal por meio do qual o nosso inconsciente pode aflorar e ganhar materialidade.

O “mascaramento” tornou-se para toda uma geração de artistas europeus da primeira metade do século XX um recurso expressivo de reiterada importância. As pesquisas pedagógicas da máscara na formação do ator, as experimentações dos futuristas, dadaístas e surrealistas que submeteram a plasticidade do corpo às rigorosas geometrias dos figurinos e cenários, são alguns exemplos da busca de um incremento na expressividade física por intermédio da conjugação de elementos, muitas vezes de formatos abstratos, como máscaras corporais.

Não é simples coincidência o fato de a máscara ter ressurgido no mesmo momento em que o objeto tomou nas artes plásticas um significado e uma contundência que ultrapassa todas as suas funções. A máscara é metamorfose. No teatro, ela está além do mero

divertimento de esconder o rosto, permitindo a troca, a multiplicidade de identidades, a transcendência. Proporcionando um teatro onde a forma e o movimento ganham destaque, ela realiza uma conexão com as artes visuais e a dança. O seu portador, ao mover o corpo, conscientiza-se da magnitude que o seu gestual provoca no espaço a sua volta. A limitação do campo visual, a distorção da voz, a objetividade dos impulsos internos, a articulação de um outro eixo postural são algumas condições oferecidas pelo jogo com a máscara, no qual o mínimo exigido é a ampliação da gestualidade.

A obra do artista plástico José Leonilson⁶, por exemplo, e, sobretudo, parte do seu processo de criação, foi o ponto de partida para *O Ilha*, espetáculo apresentado pela primeira vez em São Paulo em junho de 2008, cujo título foi retirado de um bordado sobre tela de autoria do artista. O seu criador-intérprete Marcos Sobrinho⁷ desenvolve desde 1988 investigações cênicas que abordam as artes plásticas como estratégia para o que chama de *performances*, na tentativa de delimitar o território híbrido das suas criações, que conjugam principalmente as linguagens da dança e das artes visuais.

Em *O Ilha* estamos diante de um espetáculo que cria um espaço onírico, extremamente poroso aos fluxos de imaginação do público presente. Com o auxílio de uma sonorização indistinta e de uma iluminação recortada, o espaço cênico criado dinamiza as relações entre *performer* e objeto. Dispostos na penumbra, espalhados pelo linóleo negro que recobre a área de apresentação, estão corpos cujas

⁶ José Leonilson (1957-1993), pintor, desenhista e escultor, um dos grandes expoentes da arte brasileira contemporânea. O uso recorrente de costuras e bordados marca a sua produção, constituída por obras de cunho predominantemente autobiográfico que expressam os dramas e as angústias do homem moderno.

⁷ Marcos Sobrinho, criador-intérprete brasileiro, professor de dança contemporânea e pilates, desenvolve as suas investigações cênicas abordando, sobretudo, as artes plásticas como estratégia para articular estados corporais nos quais o corpo assume o lugar de outras referências. As suas principais criações foram *Intersecção*, *Locus – un chant d’amour*, *Um diálogo Impossível*, *EnBlok – interfaces de um corpo/poema* e *El Puerto*.

cabeças estão fundidas a objetos semelhantes a malas, ou pufes, ou mesas... São corpos sem rosto que atingem um grau absoluto de despersonalização, ao envergarem a mesma indumentária de cores neutras e desenvolverem uma rotina semelhante de deslocamentos ao rés do chão: eles rastejam, expandem-se e encolhem-se em movimentos espinais, sem nenhuma intenção espacial distinguível de uns para com os outros. Assemelham-se a invertebrados cegos que, imersos nas suas próprias sensações, deslizam em um meio liquefeito e antediluviano.

Segundo a concepção de Marcos Sobrinho, questões como: “Qual a importância da vida e da morte na nossa cultura cada vez mais virtualizada?” e “Por que estamos perdendo a nossa identidade e nos tornando homens-objetos?” – por exemplo –, motivaram-no na construção de imagens de corpos isolados como ilhas, verdadeiras esculturas em movimento inspiradas em obras de Leonilson que revelam, na fusão entre o indivíduo e o objeto, o caráter ambíguo das identidades. O objetivo foi o de se chegar a um estado corporal que apagasse qualquer referência histórica, temporal ou social, alcançando assim uma fase embrionária⁸. O inanimado cumpriu um papel importantíssimo na sua busca, ao propor indagações relacionais para o criador-intérprete, levando-o à necessidade de construir um corpo capaz de humanizar objetos.

A partir do exposto acima, são possíveis de serem traçados dois paralelos. Primeiramente com a máscara neutra⁹, cujo objetivo nos dias atuais ainda é o de apagar a persona social do ator e servir de instrumento para a limpeza gestual. Os seus traços remetem ao rosto humano em estado de apenas existir enquanto ser, sem alusão a gênero, faixa etária, classe social ou intencionalidade. Contudo, apesar das semelhanças, os objetos (máscaras) que encerram as cabeças dos intérpretes em *O Ilha* concorrem para composição

⁸ Informação verbal. Entrevista concedida pelo artista.

⁹ Utilizada inicialmente por Jacques Copeau na Escola do *Vieux Colombier*, e posteriormente aperfeiçoada por seus discípulos Etienne Decroux e Jacques Lecoq.

de uma expressividade que poderíamos chamar de pré-humana, e por conta disso, estariam mais próximos do véu de musselina que antecedeu a construção inicial das máscaras neutras por Jacques Copeau¹⁰, e que serviu de expediente à Etienne Decroux¹¹ para a formação da Mímica Corporal Dramática, ao focalizar o tronco como centro de expressão em vez das extremidades do corpo, tais como o rosto e as mãos:

Se eu [Decroux] pedir a um ator que me expresse alegria ele me fará assim (ele fazia uma grande máscara de alegria no rosto), mas se eu cobrir o seu rosto com um pano, amarrar seus braços para trás e lhe pedir que me expresse agora alegria, ele precisará de anos de estudo! (DECROUX apud BURNIER, 2001: 67).

A outra paridade está relacionada a outros artistas contemporâneos que têm lançado mão, por exemplo, do Sistema Laban¹² para também desenvolver trabalhos de exploração expressiva. A Expressividade – “como nos movemos” – é uma das categorias usadas nesse sistema para análise do movimento humano e refere-se ao impulso, ao ímpeto, a atitude interna do indivíduo para se locomover. Tal atitude desenvolve-se ao longo da primeira infância, na qual, por meio de explorações sensoriais, a criança gradualmente forma a sua extensão expressiva. Nos primeiros anos de vida, oscila-se tanto entre a expansão da percepção e descoberta do meio circundante quanto

¹⁰ Jacques Copeau (1879-1949) liderou, em Paris, um movimento de valorização da participação do ator no processo de criação artística que resultou na Mímica Moderna de Etienne Decroux.

¹¹ Considerado o pai da Mímica Moderna, Decroux (1898-1991) começou a sua carreira em 1923 e em 1941 abriu a sua própria escola dedicada a uma nova arte: a Mímica Corporal Dramática.

¹² O Sistema Laban, denominado até a década de 80 como Sistema Effort-Shape, conhecido internacionalmente como *Laban Movement Analysis* (LMA), foi desenvolvido em grande parte por Rudolf Laban entre 1936 e 1951, tendo sido acrescido das contribuições de seus discípulos posteriormente.

ao recolhimento defensivo contra esse mesmo meio. O emprego de objetos, de estímulos visuais e sonoros, de textos poéticos, associados, em geral, ao corpo disposto no plano baixo (entregue e sem compromisso estético definido) são alguns dos recursos utilizados nos laboratórios improvisacionais desses criadores que buscam nas qualidades pré-expressivas a sua forma de manifestação artística (FERNANDES, 2006: 118).

Esses dois ingredientes, a qualidade pré-expressiva da movimentação e o uso de objetos (máscaras) sem características humanas, conformam uma experiência cênica na qual a imagem desempenha um papel relevante; no contexto que se opõe à representação mimética ou simbólica e que se aproxima mais dos processos inconscientes, de uma espécie de “pensamento visual”, a cena distancia-se da lógica fabular e ultrapassa o aspecto figurativo, tornando-se “a máquina de sonhar” (PAVIS *apud* BURNIER, 2001: 204). As imagens criadas tanto a partir do espaço como do corpo, e em diálogo ou integração com os demais componentes do espetáculo, constroem uma dramaturgia que adquire um caráter móvel e mutante ao relacionar os corpos, tanto dos atores como do público, ao ambiente. O sentido do que é visto não é único, é múltiplo, aberto às interpretações do espectador.

A maneira como o intérprete tem sido pensado e posto em cena na contemporaneidade revela o quão estamos longe de esgotar as discussões sobre a multiplicidade estética das práticas teatrais encontradas no nosso cotidiano. Nesse aspecto, o corpo vivo tem sido reduzido mais e mais à sua matéria, assemelhando-se ao objeto, em busca de equivalências significativas. Assim como o uso da máscara tradicional leva o ator para o campo da alteridade, as projeções do espaço cênico sobre o corpo do atuante instauram outra idéia acerca do “mascaramento”, que extrapolam a mimese tradicional. A hipótese do emprego do “mascaramento” como uma ferramenta de trabalho ativa nas mãos dos criadores atuais, libertando a cenografia dos limites da ambientação cênica, parece responder, em parte, as questões levantadas neste artigo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Formas Animadas*. São Paulo: Edusp, 1991.
- BURNIER, Luís Otávio. *A Arte de Ator: da Técnica à Representação*. Campinas: Unicamp, 2001.
- FERNANDES, Ciane. *O Corpo em Movimento: o Sistema Laban-Bartenieff na formação e pesquisa em Artes Cênicas*. São Paulo: Annablume, 2006.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- PAVIS, Patrice. *A Análise dos Espetáculos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.



O Teatro de Objetos: história,
idéias e reflexões

Sandra Vargas
Grupo Sobrevento – São Paulo