

## **Os estados corporais: instrumento e sangue do teatro com máscaras**

**Isa Trigo**

UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA

Palavras chave: estados, máscaras, cena

Pretendo aqui refletir sobre o papel dos estados corporais para o trabalho com máscaras.

Os estados corporais suportam e colorem os fenômenos do dia a dia e do espetacular, e os utilizo como fonte primária na atuação cênica. Abordarei os estados individuais e os estados coletivos do trabalho, a partir de duas delimitações: a) as formas de uso dos estados na criação dos personagens; b) os estados coletivos no treinamento e nas próprias cenas, elas mesmas feixes de estados.

Os trabalhos de máscaras que conheci utilizam a alteração do estado psicofísico do ator no trabalho com máscaras. E o que é isso? É desejável que o ator esteja no palco e no treinamento com uma sensação *fisicamente* definida, e forte. São utilizados indutores para uma ação ligada a necessidades ou emoções intensas. Esses indutores podem ser perguntas, metáforas, um texto dramático ou comandos para correr, gritar, chorar... Isso parece ajudar o ator a entrar de forma visível e intensa, e este estado/ação o alimenta posteriormente, tornando-o mais vivo para o público.

O estado é um conjunto de condições fisio-psicológicas, articuladas simbólica e fisicamente pelas necessidades e desejos que orquestram o ator a cada momento - e que geram *coerências*<sup>i</sup> em diversos níveis corporais. Os sentimentos também carregam estados que, num dado tempo, foram conscientizados, nomeados, atentados. Rastreamos sensorialmente essas sensações e as organizamos para expressar algo. Mais ou menos conscientemente. Esta é nossa principal forma de processamento.

Um estado alterado gera um corpo extra cotidiano, ou uma predisposição para construí-lo, imprescindível para o uso da máscara; modifica a atenção automática do ator, fornece material de improvisação e ação, e funciona como *elo* entre materiais de um personagem já criado pelo ator e os de um outro personagem, do próprio ator ou de um colega. Um estado é uma grande via de comunicação e de contaminação entre corpos. Isso é um traço básico no trabalho e na pesquisa.

Um exemplo; um dos atores, num personagem intitulado Menino (2002), usou elementos físicos do personagem de uma doente mental que observou na rua. Depois, abandonando a idéia de trabalhar com ela, observou que algumas pequenas características dela - pausas, tiques nervosos e mudanças de rota - estavam articuladas dentro do Menino. De que forma ocorreu? É um tipo de encaixe, de ordem sensorial e psicofísica, muscular. Factível se virmos o pensamento do corpo como um construto, mais ou menos aberto e permeável ao

coletivo, passível de absorver coisas de outros (da doente) transformando-se dentro do próprio sujeito criador do segundo personagem.

Essas ocorrências apontam a permeabilidade e a dissolvência do corpo individual num coletivo. O mesmo vale para a imitação de um outro corpo, ou para a aceitação de um ritmo, ou uma emoção que possa ser vista ou sentida, vinda de outro. No caso desse ator, ele já tinha traduzido os elementos da primeira personagem; tendo esse material passado por ele para aparecer num outro personagem. Dois personagens dentro dele, se organizando.

Há algo aí que é como uma ilusão de ótica. Se a cena ou o personagem estão “bem construídos”, você não vai “ver” as emendas, os lugares que foram mais ou menos trabalhados, seus pontos de junção. Vai ver um todo. Dentro de um quadro complexo e harmonioso, como é o de uma pessoa que você imita ou vê, ou de uma dança bem realizada, deve-se tentar compreender a modulação oculta.

Na verdade, o que - sem saber - o ator procura, mas ao mesmo tempo já sabe, pois o seu corpo realiza, **é o lugar em que determinadas formas suas de uso de corpo vão poder se articular ou se identificar com aquele quadro “uno” em que se constitui o personagem, imagem ou pessoa que está sendo modelo.** Ou seja; a partir de pedaços de um e outro monta-se a sua colagem. Quando se busca material - no caso, uma competência ou qualidade corporal - e ele está oculto de forma harmoniosa em outras partes do movimento, só uma larga prática e o desejo de descobri-lo no corpo podem torná-lo acessível a outros usos.

**Não é em qualquer lugar de uma música que se pode parar; não é em qualquer lugar de um gesto que se pode mudar.** Existem "chaves", que variam com o sujeito; estas chaves têm que se traduzir em passaportes corporais para mudança/ ampliação/ transcodificação e uso em situações diversas, a depender do que cada personagem tem como limite e possibilidade. É preciso respirar com a música - ou com a “dança” daquele que se quer imitar e recriar - para descobrir o que pode ou não ser mexido, o que vale ou não a pena. Isso se consegue atentando-se às pequenas diferenças perceptivas entre o “próprio corpo” no ato de perceber e o movimento “novo” que se tenta reproduzir. É neste tipo de “lugar” que as trocas e criações ocorrem.

Outro dos meus atores substituiu uma atriz em um personagem com máscara já criado. Assistindo aos ensaios, percebeu em que lugares faltava enfatizar o estado, quando era preciso fortalecer a energia a dispende para que o corpo ficasse visível, com estados definidos e fortes. Então, o que há é um aprendizado em vários níveis: no nível da imitação prestigiosa; num nível mais reflexivo, na medida em que ele percebia onde ela falhava; na junção entre o seu corpo e as contribuições advindas dessas duas procedências. Há também a contaminação pela intensidade do estado. Que é o que se experimenta também com uma cena, que traz uma sensação de tonalidade.

Nas cenas, há mais tempo para se pensar nos estados. Na cena espera-se um desfecho, o espectador percebe-se compartilhando de uma narrativa que se desenrola e que deve, de alguma forma, sinalizar um fechamento. Numa cena, o estado pode vir a ser dado através da história. A cena é algo tão corriqueiro que não percebemos **a estrutura “história” como um nicho de conjunção de estados**. Fica visível, por este prisma, como o “contar” é uma criação de estados coletiva, **como uma história é um trançado de estados a dar conta das sensações de um dado grupo**.

Falar das histórias mais ou menos estruturadas é, num outro sentido, falar de como percebíamos, pela falta de um estado forte em determinado momento num ator ou atriz, o que se desequilibrava no conjunto e sentido da cena. Todos sentem: onde e o que faltou; uma força, um gesto. Este é um modo de pesquisa nosso e um instrumento também. As coisas que, ao criarmos, sabemos que devem ser de tal ou qual forma. A sua coerência deve produzir uma coerência em cada um que vê, mesmo com significação diversa. O sinal desta coerência é vivido em cada um – espectador, ator - como um alívio, um desenho que se completa. Isso parece óbvio; as coerências das cenas são mais ou menos compartilhadas pelos seus criadores - mais ou menos, pois toda a interpretação tem sempre um background de experiências prévias.

Logo, uma cena é um resultado, digamos, milagroso, pois ela existe a partir de imagens diversas, de variados tipos e níveis de sensibilidade de diversas pessoas. E este evento criado, resultante de uma série de pequenos acordos mais ou menos inconscientes, articulados pela concretude de ação cênica, carrega em si um ou mais estados relacionados que provocam por sua vez sensações plausíveis de serem compreendidas e com sentido para cada um que as vir.

O estado é uma das “colas” do trabalho cênico. Ele cola pessoas quando e porque elas estão num mesmo tipo de sentimento, sensação; ele cola um pedaço de um personagem num pedaço de outro e cria uma terceira coisa. Ele articula opostos e complementares. E o som, as pausas, as respirações e músicas são propiciadores da instalação de estados individuais e coletivos ou, pelo menos, dos pontos em que eles se iniciam. E vice-versa. Estados funcionam como um fator de aglutinamento dentro das cenas. **O que se sugere aqui é que a coincidência entre sensações pode articular gestos**. Como se estes estivessem próximos porque podem ser acionados por um mesmo tipo de “disparador psicofísico”.

O **tempo** (de reação, de respiração) de cada platéia, bem como a cadência e duração dos espetáculos são variáveis culturais importantes. E as mudanças nos tempos das pausas e ritmos, seja nos movimentos, falas ou imagens dentro da cena vão redefinir estados e personagens. Por exemplo, ampliar a *respiração* de uma cena, através de pausas mínimas entre um movimento e outro, entre uma ação e outra. Isso força os atores a escutarem uns aos outros, a respirarem e a ampliarem o corpo durante a fala do outro, a poderem dar o tempo ao público de perceber o que

ocorre. Ele quebra seu corpo rotineiro enquanto sujeito da cultura e quebra também seu corpo rotineiro enquanto ator.

Se pensarmos os personagens como coerências corporais estéticas, mais ou menos flutuantes e mixadas na sua confecção, um estado pode ser/estar/fazer surgir um personagem; uma cena pode ser percebida como um grande “estado”. Expressando sensações, muitas vezes não nomeáveis, mas caras ao nosso imaginário. Esperamos que o papel do estado tenha sido percebido aqui como o vemos: instrumento e sangue do trabalho. Assim é a pesquisa nas artes cênicas.

## **Bibliografia**

BIÃO, Armino Jorge de Carvalho. Estética Performática e Cotidiano. Revista **TRANSE/UNB**, Brasília, 1996. p.12-20.

LOPES, Sara Pereira. **Sobre a voz e a palavra em sua função poética (vai dar o que falar...)** Tese de livre docência apresentada ao Instituto de Artes da UNICAMP. Campinas: 2004.

SCHUTZ, Alfred – **Le chercheur et le quotidien – phénoménologie des sciences sociales** – traduction Anne Noschis-Gilliéron – Paris: Méridiens Klincksieck, 1987.

<sup>i</sup> Coerências corporais são combinações fisiomotoras, de gestos, que são trazidas através de estados e que, simultaneamente, também os trazem. Sequências corporais já instaladas de personagens, por exemplo. São estruturas que, criadas, facilitam e são caminho do trabalho de construção cênica.