

O CORPO ATRAVÉS DA MÁSCARA NEUTRA E OS INSTANTES POÉTICOS

Daniela Gatti

Docente do Departamento de Artes Corporais da
Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

Resumo: Este artigo visa refletir a relação entre o artista do corpo e o instante da criação. Desta relação, destaca-se o uso da máscara neutra como uma ferramenta potencial no processo corpóreo investigativo e criativo. O dançarino, o ator ou o performer se apropria deste instrumento para improvisar, sendo estimulado a perceber o tempo e o espaço criados no instante de cada gesto e movimento.

Palavras-chaves: corpo; processo criativo; máscara neutra.

Abstract: This article aims to reflect upon the relation between the body artist and the moment of the creation. From this relation, the use of the neutral mask as a potential tool in the investigative and creative body process is highlighted. The dancer, actor or performer uses this instrument to improvise, stimulated to perceive the time-space created at the moment of each gesture and movement.

Keywords: body; creative process; neutral mask.

Em minha pesquisa de mestrado em dança pela Unicamp, cuja dissertação resultante foi defendida sob o título *Medéia: Um Experimento Coreográfico*¹, pude investigar a máscara neutra tanto como ferramenta metodológica quanto elemento simbólico. Para este artigo, abordarei discussões relacionadas à máscara neutra como ferramenta potencializadora do processo criativo, permitindo perceber novas respostas corporais na busca de um corpo expressivo que dança.

A Máscara Neutra: Referências

Esse processo de investigação corporal por meio do uso da máscara, que resultou

1 GATTI, Daniela. *Medeia: Um Experimento Coreográfico*. Dissertação de Mestrado, IA – UNICAMP, 2005.

em experimentos coreográficos, teve como base teórica dois dos principais nomes de encenadores que difundiram o trabalho em torno da relação do ator e o uso da máscara no século XX: Jacques Copeau e Jacques Lecoq, conforme atestados por Sandra Dani:

No princípio deste século surgiu a primeira tentativa de uso da máscara no teatro de uma maneira diferente da usada, por exemplo, no séc. XVI na *Commedia dell'Arte*, onde personagens e máscaras eram concebidos como formas fixas, imutáveis e assim passados de geração em geração. Esta primeira tentativa foi feita por Gordon Craig, através do seu trabalho em torno do conceito de ator ideal, o *'übermarionnette'*. Desde então, a máscara tem sido objeto de investigação de dezenas de encenadores e dramaturgos, tais como: Jacques Copeau, Kenneth Macgowan, Eugene O'Neil, Jean Genet, Bertold Brecht, Michael Saint-Dennis, Jacques Lecoq e muitos grupos de teatro de rua, tais como o Bread and Puppet, o San Francisco Mime Troupe, o Teatro Campesino, entre outros. (DANI, 1983, p. 83-90)

• Daniela Gatti

Sobre Copeau, vale mencionar ainda que foi diretor teatral, crítico, animador e professor de arte dramática, exercendo enorme influência no teatro ocidental durante a década de 1920. Ele é conhecido pela sua participação no *Cartel des Quatre*, uma aliança de mútua colaboração entre diretores como, Louis Jouvet, Charles Dullin, Georges Pitoëff e Gaston Baty. O *Cartel* foi a mais importante influência artística no teatro francês, no período entre as duas guerras mundiais.

Todavia, as investigações não se limitaram apenas aos procedimentos metodológicos ditados pelas escolas. A pesquisa buscou inicialmente, um conhecimento prévio dos encenadores citados, aproximando-a dos conceitos e princípios das escolas “jacqueanas”. Tal referencial fundamentou a primeira etapa do processo, sendo essa, a de conhecer um pouco mais sobre a máscara neutra e seus fundadores.

Cabe ressaltar que o surgimento dos estudos em torno do uso das máscaras no século XX na tradição ocidental remete às propostas simbolistas, que naquele período recusava-se à estética naturalista. Enquanto corrente estética, o simbolismo caracteriza-se pela negação de interpretação psicologizante nos moldes naturalistas e das concepções ilusionistas do real. Em contrapartida, há uma forte determinação de assumir e explorar os recursos da teatralidade. Os simbolistas queriam a materialização do real, a representação da subjetividade, os sonhos. Conforme apresenta Aslan, os simbolistas eram “[...] apaixonados pelo idealismo e pela

especulação intelectual, sonharam com um teatro invisível, de poesia pura, em que a alma seria enaltecida e os corpos esquecidos. Para reestabelecer a supremacia do espírito sobre a carne, o teatro simbolista retornou ao verbo puro. Reduzindo ao papel de estátua falante, o ator precisou submeter-se aos imperativos da sobriedade gestual, a ponto até de não se mexer. Sua quase imobilidade, sua face congelada, sua dicção cantada ou salmodiada, deviam correr para dar uma imagem da beleza. Harmonia e vida interior deviam prevalecer.”(ASLAN, 1994, p.92). Nesse sentido, acontece uma mudança na própria relação com o público que se diferencia quando o ator propõe engajá-lo no jogo da imaginação, “a tarefa é de sugerir e não de afirmar” (BELTRAMI apud GATTI, 2005. p. 40).

Para Jacques Copeau (1878-1949), o trabalho com a máscara devia partir de um estado inicial de relaxamento que não se caracterizasse como uma atitude, mas sim como uma condição. Um estado ausente de movimento, mas ativo. Devolve-se ao corpo do artista seu tônus natural, transformando qualquer tensão psicológica em calma e simplicidade. Copeau dizia que, ao colocar a máscara, o corpo automaticamente se modifica. Ele se torna um corpo nu, requerendo um clima de neutralidade que só seria conquistado se o ator abandonasse hábitos e atitudes artificiais: desprover-se de situações próximas ao cotidiano serviria como instrumento para ampliar o potencial expressivo. Nas palavras de Lopes:

O ator que atua sob uma máscara recebe desse objeto de papiér-maché a realidade de seu papel. Ele é controlado por ela, tem que obedecê-la sem reservas. Tão logo coloca a máscara sente um novo ser fluindo dentro dele mesmo, um ser de cuja existência nunca antes suspeitara. Não é apenas o seu rosto que mudou, é toda sua personalidade, é a verdadeira natureza das suas reações, de forma que ele experimenta emoções que nunca poderia ter sentido ou simulado sem ajuda da máscara. Se ele é um dançarino, muda todo o estilo da sua dança, se ele é um ator, todos os tons de sua voz serão ditados pela máscara. (1991, p.53)

Na escola de Jacques Lecoq (1921-1999) há uma procura essencial pelo movimento. Por meio do estudo minucioso da gestualidade, a expressão e comunicação se aprofundam.

Lecoq também investiga o conceito de *estado de neutralidade*, sendo a máscara neutra o centro de seu ensinamento. “A prática da máscara neutra desenvolve a disponibilidade para compreender o denominador comum dos seres e das coisas, do que pertence a tudo e não a um só” (LECOQ, 1988, p.265).

Segundo a autora Sandra Dani (1990), Lecoq define a ação neutra ou universal enquanto sempre simples e econômica porque requer uma quantidade mínima de energia e movimentos, o suficiente apenas para a sua realização. Por meio das referências expostas pelos dois encenadores, adquirir uma compreensão mais aprofundada da essência da máscara e de sua importância como eixo nas investigações corpóreas. Assim, iniciou-se a segunda etapa da pesquisa: as experimentações.

Nesta nova etapa, meu corpo entrou numa zona ativa de trabalho, na qual busquei aproximar a força da máscara à dança

expressiva no sentido de mostrar a essência humana: o espírito, a alma do intérprete - criador. Para um maior aprofundamento sobre a personagem Medéia como figura mítica, a máscara neutra destacou-se como importante elemento dramaturgico durante os experimentos coreográficos.

Na dança expressiva os movimentos corporais são manifestações e respostas de um estado interno em que imaginação e sentimento se fundem ao corpo. Nessa perspectiva, o trabalho experimental em dança serviu ao intuito de explorar o universo simbólico e não apenas mimético. Ou seja, em vez da mera cópia de ações naturalistas, buscou-se materializar imagens e sensações por meio dos ritmos, das dinâmicas e contornos elaborados pelo corpo no espaço.

As Experimentações

A dança trabalha por ela mesma [...] ela trabalha o corpo. Trabalha o espaço, trabalha o tempo, trabalha a percepção. A dramaturgia é o estudo deste trabalho múltiplo, deste entrelaçamento de matérias que não pode ser reduzido a um materialismo qualquer. Ela tenta captar os fluxos de circulação do sentido. A dramaturgia é um exercício de circulação. (GATTI, 2005, p. 58)

A proposta desta etapa de trabalho foi a de investigar, por meio do uso da máscara neutra, as possibilidades de atuação corporal. Desse modo, adequando regras e princípios já conhecidas pelos encenadores para uma nova visão e permitindo uma aproximação com a linguagem da dança expressiva, no intuito de promover uma relação direta com

os sentimentos; ou seja; uma dança que nasce a partir das intenções do intérprete no sentido de comunicar idéias, sentimentos e sensações através do corpo em relação ao tempo, espaço e energia.

Nesse sentido, os experimentos demonstraram uma liberdade maior quanto à exploração dos movimentos, permitindo romper com determinadas exigências voltadas ao exercício pedagógico do ator com a máscara como; por exemplo; a triangulação e a frontalidade. Durante as investigações, meu corpo experimentou uma nova organização de tempo e espaço. No ato de inserir a máscara, a transformação do corpo aconteceu de forma inconsciente, modificando o tônus muscular, a respiração e a concentração. Todas as partes do corpo foram ativadas, colocando-o em processo de trabalho ativo. Os movimentos explorados se moviam com um maior controle, promovendo um tempo dilatado durante o percurso da execução. Essa nova idéia temporal permitiu uma ligação consciente entre as imagens e as respostas corporais durante a improvisação. A compreensão de cada ação e atitude caminhava para a construção de uma dramaturgia própria, revelando assim a essência do gesto e ampliando o potencial expressivo.

Através da máscara, o corpo se abriu para um estado de atenção e prontidão. Evidenciou-se um refinamento dos movimentos, tornando-os mais claros em relação ao seu sentido, a forma e o tempo de execução. Durante as improvisações, inicialmente percebi uma contenção quanto à exploração do espaço. Era

como se a máscara fosse ela a responsável em indicar o caminho a percorrer: “Com o auxílio da máscara neutra, percebe-se que os movimentos apresentam-se num tempo mais estendido, proporcionando uma movimentação mais ampla e gerando uma concentração de energia que liga o corpo com o espaço tanto interno quanto externo, resultando a uma dilatação corporal” (GATTI, 2005, p. 90).

Vários estímulos foram utilizados para iniciar o processo de investigação, tais como: “movimentos dos animais”; “ambientação sonora” (resposta do corpo através dos sons) e a própria relação com a personagem Medéia (sendo aqui a máscara como elemento simbólico, o qual não será abordado neste artigo). Esses estímulos serviram para identificar diferentes respostas do corpo quando inserido no objeto (máscara).

Durante os exercícios nos quais o estímulo foi a busca dos movimentos dos animais, percebi o quanto a máscara nos liberta para respostas corporais inusitadas, permitindo uma exploração de gestos potencialmente expressivos. Nesse sentido, a máscara permitiu na experiência com o estímulo “animais”, a criação de um “estado animal”, numa conexão entre o corpo, as imagens e as sensações presentes durante as improvisações.

Dos movimentos criados com a máscara a partir de imagens de animais, destacou-se a exploração dos braços e da cabeça. Nesse contexto, nasceram movimentos precisos e diretos contrapostos a movimentos mais dilatados. Assim, surge um trabalho em

que as diferentes dinâmicas de movimento conversavam durante todo o processo improvisatório.

Outro elemento muito explorado por esse estímulo foi o uso do foco em que a relação do corpo com os diversos ângulos promoveu um diálogo com o espaço. A máscara neutra foi um facilitador para entrar num “estado animal”, reorganizando o corpo / tempo/ espaço.

Nos exercícios em que os estímulos eram advindos da ambientação sonora, o corpo respondia ora de forma paralela ao ambiente musical, ora de forma antagônica. Estabeleceu-se um jogo em que corpo e som se colocavam numa relação de harmonia e de conflito. Como referência sonora, busquei na música eletroacústica do compositor Pierre Schaeffer² os recursos necessários para as improvisações.

Suas composições contemplam variações de timbres, de ritmos, de instrumentos e de modulações sonoras. Tais combinações demonstraram-se apropriadas e ricas para estimular o corpo a experimentar mudanças de estados – corpo com pouca carga de energia; corpo com muita carga de energia e suas modulações. Com a máscara, o corpo ampliou e redimensionou esses estados corporais, ganhando maior potência e clareza em suas respostas corpóreas.

Partindo dessas considerações sobre as vivências do processo de trabalho, no qual permiti mergulhar num espaço fronteiro entre um corpo que “dança” e um corpo “neutro”, pude levantar algumas reflexões sobre o *instante de criar*. Atribuiu-se a este momento o mesmo princípio de “estado de neutralidade” considerado por Lecoq no ato de receber a máscara neutra.

Reflexões

É inevitável o vínculo com o mundo imaginário, com o centro produtor e armazenador de energia; em suma, com a emoção. Emoção causam sensações corporais inconfundíveis e estas, por sua vez, levam a descoberta e utilização daquilo que lhes deu origem. Trata-se então de levar o ator (se acreditamos que ele é ou pode vir a ser um criador) a vivenciar a experiência criadora, tendo como material seu corpo, que no instante que é possuído pela ambição estética, transforma-se no outro corpo, corpomágico, não mais a serviço de sua realidade pessoal, mas de outra, pura ficção. (AZEVEDO, 2002, p.145)

Nas Artes Cênicas, os processos criativos e as experimentações corpóreas perpassam por universos imaginários, deslocando o sujeito a uma nova perspectiva da realidade. Coloca o corpo em ação, possibilitando gerar um espaço dinâmico; ou seja; (co)existindo em relação aos elementos pertencentes ao momento vivenciado.

Desta integração, criam-se *atmosferas*, preenchendo um território em que espaço interno e externo dialogam numa relação de forças. A noção de atmosfera nas palavras de Gil mostra este evento como sendo:

2 Nascido em 1910 na França, *Schaeffer* estudou composição na escola politécnica e ingressou na rádio como técnico em 1936. Em 1948, criou as primeiras peças da música concreta: *Étude Violette*, *Étude au piano*, *Étude aux tourniquets*, *Étude aux chemins de fer*, *Étude Pathétique* (GATTI, 2005, p.70).

[...] a propriedade de transformar os corpos submetendo-os ao seu regime de forças. A atmosfera não é um contexto: não constitui um conjunto de objetos ou uma estrutura espacial onde o corpo se insira; não se compõe de signos, mas de forças... A atmosfera resulta da invasão da consciência pelo inconsciente; no mesmo ato é o espaço do corpo- esse prolongamento do corpo no espaço – que se impregna de forças inconscientes. (GIL, 2001, p.146-147)

Esse processo dinâmico se configura a partir do corpo (com a sua praxe), mobilizando as idéias e sugestões imagéticas, caminhando para o trabalho ativo de exploração, laboratório e pesquisa corporal. Dessa conexão, que potencializa este corpo e que realimenta todo momento o corpo/espírito, deflagram-se potencialidades presentes no tempo-espaço.

Nesse caminho ficcional que é a distância entre o eu e a ficção, a fantasia, a irrealidade, o corpo descreve um estado de ser quase intangível e indefinível, tendo em qualquer parte do corpo a capacidade de fazer e dizer o que for apropriado, vivenciando seus próprios limites. Deste momento, nasce a *dança*. Na linguagem da dança as diversas percepções mente/corpo se conectam, promovendo o corpo ser o agente pensante, revelando uma praxe, que se expressa dentro de um universo próprio, transcendendo a palavra. O processo criativo “com o corpo” e “no corpo” se dá dentro desse espectro de realidade, no qual “ideias subjetivas” vão tomando determinadas formas que constroem “imagens reais”.

Esse processo inicial conectivo desperta o sujeito/criador para a inter-relação entre corpo/ tempo/ espaço/

energia, potencializando sensações, direcionamentos, percepções e caminhos que o intérprete-criador estabelece enquanto procedimento criativo. Durante esse percurso exploratório o sujeito/criador reconhece, por meio das escolhas quase aleatórias, esses “momentos poéticos” instaurados no tempo – espaço criado, configurando-se como um “enquadramento artístico”. E que estão prontos a se (re)configurarem quando houver uma outra ordem de escolha, plausível de sentido. Uma nova perspectiva de realidade emerge da capacidade que o sujeito/ criador tem de se conectar com esse *instante poético*, sendo revelada através do tempo. O *instante* é revelado como um tempo que só tem uma realidade: a do momento presentificado como instante da ação, sendo ele a única possibilidade de realidade. Nessa condição, o sujeito abre espaço para entrar numa “zona de Instabilidade”³. Assim, ele (sujeito) se predispõe a expor, por meio dos conflitos e paradoxos, as incertezas deste corpo, disponibilizando – o abrir novos caminhos a serem explorados, na tentativa de alinhar um percurso de ações poéticas.

Bachelard, em seu livro *a Intuição do Instante*, propõe, a partir do pensamento de Roupnel, expor o conceito de tempo no qual:

3 Em seu artigo *Fronteiras, Paradoxos e Micropercepções*, Renato Ferracini revela conceitualmente que “esta ‘zona de instabilidade’, ou espaço-entre, in-between, *ma* (Tadashi Endo), entre-mundo (Bhabha), não-Lugar (Augé), zona de vizinhança, indiferenciação ou indiscernibilidade (Deleuze), são nomes de fronteira, e que mais que nomes são estados-de-vida-em-aberto-e-em-potência: Um espaço, um território de fronteira, é, por excelência, um território de devir” (FERRACINI, Renato s/d p.1).

[...] O tempo só tem uma realidade, a do Instante. Noutras palavras, o tempo é uma realidade encerrada no instante e suspensa entre dois nadas. O tempo poderá sem dúvida renascer, mas primeiro terá de morrer. Não poderá transportar seu ser de um instante para outro, a fim de fazer dele uma duração. O instante é já solidão[...] (BACHELARD, 2007, p. 18)

Partindo desta reflexão, resgato a máscara neutra enquanto potencializadora, predispondo o corpo do artista cênico primeiramente ao silêncio, ao vazio, à uma potência, abre um espaço a ser criado no momento da ação: “[...] a duração é apenas uma construção, desprovida de realidade absoluta. Ela é feita do exterior, pela memória, potência de imaginação por excelência, que quer sonhar e reviver, mas não compreender” (BACHELARD, 2007, p.29).

A máscara permite que o corpo do artista cênico vivencie suas potencialidades no instante da ação presente. O corpo revela os diversos estados da alma em que nega e afirma ao mesmo tempo, na busca da expressividade. Os paradoxos anunciam um corpo que transita no limite, na fronteira, no entre, no espaço da experiência poética. *O instante poético* segundo Bachelard:

[...] é necessariamente complexo: ele comove, ele prova – convida, consola – é espantoso e familiar. Essencialmente, o instante poético é a relação harmônica de dois contrários. No instante apaixonado do poeta, há sempre um pouco de razão; na recusa do racional, resta sempre um pouco de paixão. As antíteses sucessivas agradam ao poeta. Mas para o encantamento, para o êxtase, é preciso que as antíteses se contraiam em ambivalência. Mas ele é mais, porque é uma ambivalência excitada, ativa dinâmica. (BACHELARD, 2007, p.100)

A máscara propõe ao artista cênico a criação de um estado corpóreo com qualidade de energia específica, representando uma natureza que está além do convencional.

Neste entendimento, o sujeito/criador tem por princípio inerente a si mesmo a necessidade de buscar e de compreender a multiplicidade de eventos que se apresenta neste processo exploratório. Tal compreensão só se torna possível por meio do potencial intuitivo e da capacidade lógica do indivíduo em estabelecer relações, ordenações e significados para os fenômenos que se configuram. Dessa maneira, o artista cênico é capaz de focalizar, de interpretar e reinterpretar as imagens, atribuindo-lhes significados ou não.

Este modo consciente de agir possibilita imaginar, relacionar, formalizar idéias, consequentemente, induzindo o sujeito ao ato criador. É materializar aquilo que se encontra ainda submerso em potencialidades no universo interior e que é expurgado a partir de uma organização entre o objeto (corpo), o tempo e o espaço.

[...] é o espaço que é o reino da atividade real do bailarino, que lhe pertence porque ele próprio o cria. Não é o espaço tangível, limitado e limitador da realidade concreta, mas o espaço que parece apagar as fronteiras da corporeidade e pode transformar o gesto que irrompe numa imagem de aparente infinito, perdendo-se numa completa identidade como raios luminosos, regatos, como a própria respiração. (GIL, 2001, p.15)

Apreciando as reflexões relatadas sobre a experiência, tendo como foco o corpo que

dança, posso dizer que esse artigo promove uma leitura na qual a teoria e a prática convergem para um diálogo.

Parto da experiência, na qual a máscara é o elemento provocador, estimulando meu corpo a compreender um estado necessário ao ato criador. Nesse momento, observo uma organização complexa que está inserida durante a criação que inclui: tempo, espaço, corpo e energia. Evidencia-se que essa ferramenta tornou-se um recurso relevante na investigação corporal para a dança, podendo integrar a formação de todo dançarino e ou *artista do corpo*.

Considero o *artista do corpo* o agente da arte que emite corpos reais, podendo chamá-los de atores; dançarinos; performers ou até artista multimídia com as novas interfaces midiáticas e tecnológicas, compondo este artista do século XXI. Mas, mesmo recebendo denominações específicas, esses agentes do fazer artístico são as peças fundamentais no desenvolvimento do processo artístico construtivo cênico. Suas idéias, falas, seus corpos em movimento (dinâmicos/estáticos) ou apenas construções de imagens tanto reais quanto virtuais configuram o espaço e modificam o tempo real tanto de quem o transforma quanto de quem o observa.

Nesse sentido, este artigo analisa experiências corpóreas em que pude revelar percepções sobre vários instantes poéticos durante as improvisações por meio da máscara neutra. Assim, promoveu-se a idéia de que pesquisar o próprio processo criativo é entrar em contato com universos mais secretos, despertando novas descobertas a cada instante, revelando

potencialidades submersas que se mostram poeticamente através do corpo do artista em ação.

Artigo recebido em 07 de abril de 2010.

Aprovado em 15 de maio de 2010.

Referências bibliográficas

ASLAN, Odette. *O Ator no Século XX*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

AZEVEDO, Sonia Machado de. *O Papel do Corpo no Corpo do Ator*. São Paulo: Perspectiva, São Paulo, 2002.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BACHELARD, Gaston. *A Intuição do Instante*. Campinas: Verus Editora, 2007.

DANI, Sandra. A Máscara, seu sentido e seu uso no Treinamento do Ator. In: *Porto Alegre – Revista do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*.

Ano 1, Nº1. Porto Alegre: UFRGS, 1990, p. 83-90.

FERRACINI, Renato. *Fronteiras, Paradoxos e Micropercepções*. Disponível em : <<http://www.renatoferracini.com/home/pos/artigos>>. Acesso em 03/2008.

GATTI, Daniela. *Medeia: Um Experimento Coreográfico*. Dissertação de Mestrado em Artes. Instituto de Artes, UNICAMP, 2005.

GIL, José. *Movimento total – o corpo e a dança*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2001.

LECOQ, Jacques. Rôle du Masque dans la formation del'acteur. In: *Le Masque – du Rite au Theatre*, Paris: CRNS, 1988, p. 265- 269. Tradução: Valmor Beltrame.

LOPES, Elizabeth Pereira. Copeau e a Máscara. In: *A Máscara e Formação do Ator*.

Tese apresentada ao Instituto de Artes da UNICAMP, 1991.