

# CORPOS E ARTEFACTOS EM CENA

## Body and artifacts on stage

Catarina Firmo

Centro de Estudos de Teatro  
Faculdade de Letras de Lisboa

103

**Resumo:** A cena contemporânea tem vindo a preocupar-se cada vez mais com o modo como o corpo e a matéria são questionados na sua simbiose e dissemelhança. Neste estudo, proponho refletir acerca da articulação entre o corpo atuante e o artefacto cénico, observando técnicas e métodos de trabalho do ator. As reflexões tecidas serão ilustradas, através de uma incursão por algumas companhias portuguesas.

**Palavras-chave:** Trabalho de ator; teatro de máscaras e marionetas; artefactos cénicos.

**Abstract:** The contemporary stage tends to focus on the way the body and the material are questioned in their symbiosis and dissimilation. In this article, I intent to study the articulation between the body and the scenic artifact, observing the techniques and methods of the actor's work. This approach will be portrayed through some Portuguese theatre companies' work.

**Keywords:** Actor's work; masks and puppets theatre; scenic artifacts.

### Corpos marionetizados e matérias animadas

*Não penses nas palavras. Pensa no teu frio, pensa no teu calor. E que isso se veja!*

Ariane Mnouchkine

A consciência do corpo viu-se amplamente refletida nas preocupações artísticas desde o início do século XX, sendo igualmente repensada através da psicanálise e da filosofia. Paralelamente, observamos a descoberta das artes primitivas e o reconhecimento do objeto como rito. A reconquista do corpo nas práticas teatrais do Ocidente,

no século XX, liga-se à nostalgia do sagrado perdido, à necessidade de restaurar rituais. É nesse sentido que Antonin Artaud proclama a necessidade de retorno à experiência da peste. Com algumas cumplicidades com o autor de *Le Théâtre et son double*, Jacques Copeau entendia a estética do teatro de máscara como um regresso às origens, como suporte de conexão com o mundo interior. Encenadores como Ariane Mnouchkine e Peter Brook recorrem a máscaras e marionetas em exercícios de representação que estimulam a percepção e a atenção à presença do outro. Os novos métodos e formações do ator passam a incorporar práticas orientais como o tai-ji, o yoga ou o aikidô que acentuam a consciência da respiração, da concentração e da meditação: «Um corpo não é só feito de carne e de músculos. É a totalidade do indivíduo. [...] O corpo deve estar calmo para se poder exprimir livremente em medidas diferentes, na lentidão e na rapidez»<sup>1</sup> (BROOK in ASLAN, 1994, 209-300).

<sup>1</sup> Brook, Peter, «A la source du jeu» in ASLAN, 1994, 209-300. Tradução minha: «Un corps n'est pas seulement fait de chair et de muscles. C'est la totalité de l'individu (...) Le corps doit être à même de refléter le courant émotionnel qui passe. (...) Le corps doit être calme pour pouvoir s'exprimer librement dans des gammes très différentes, dans la lenteur, dans la rapidité»

Com Maurice Maeterlinck, Alfred Jarry, Adolphe Appia e Edward Gordon Craig, assistimos a um repensar do sentido artístico e simbólico da máscara e da marioneta, inserido numa estética anti-naturalista. A teoria de Craig vai relacionar as técnicas de máscara e de marionetas, enquanto artefactos cénicos. Em 1900, Craig utiliza máscaras no espetáculo “Dido e Eneias”, propondo uma despersonalização do ator em cena. Nas suas notas sobre a super-marioneta, em 1905, Craig vai apresentar uma série de desenhos com semi-máscaras e máscaras completas e, em 1908 lança o primeiro número da revista *The Mask*. A renovação do conceito de marioneta no século XX relaciona-se com a importância do conceito de inumano explorado pelas vanguardas artísticas dos anos 30, entre as duas Grandes Guerras. Nesse sentido, autores expressionistas como Oskar Kokoschka, futuristas como Enrico Prampolini e dadaístas como Sophie Tauber-Arp vão interessar-se pelo lugar da marioneta num novo contexto artístico. Nos anos 70, a técnica da marioneta passa a ser integrada no movimento da *performance art*, dando origem a uma

nova designação, “o teatro de objetos”. Hoje em dia, com o evoluir das novas tecnologias aplicadas às artes do espetáculo, a marioneta passa a ser incluída no campo mais vasto do “teatro de formas animadas”. Por sua vez, a renovação das práticas circenses que surgiu a partir dos anos 70 contribuiu para um novo posicionamento e abordagem do objeto e das máquinas de cena, enquanto agregados e duplos do corpo do performer. O primeiro exemplo desta linha cénica foi criado por Victoria Chaplin e Jean-Baptiste Thierrée com o Cirque Bonjour, prosseguindo depois com o Cirque Imaginaire e o Cirque Invisible.

Situamo-nos num campo teatral onde a técnica performativa adotada motiva a conceção estética do espetáculo. Com a máscara e as várias formas de marioneta (fio, luva, mesa, miniatura, dimensão humana), encontramos diferentes direções do corpo metamorfoseado. No caso das máquinas de cena, as dimensões humanas são ultrapassadas e a matéria animada engole o espaço cénico. Assim, mediante as diferentes possibilidades de artefactos utilizados, teremos

determinadas abordagens performativas. Não obstante, encontramos atualmente exemplos de espetáculos, onde diferentes artefactos cénicos co-habitam. As variadas formas animadas articulam-se a partir de coordenadas estéticas e técnicas consonantes. Nas suas múltiplas possibilidades performativas, o elemento textual é secundarizado, dando-se primazia ao impacto visual e à recriação de linguagens gestuais.

As práticas teatrais contemporâneas têm explorado a performatividade da forma animada a partir do recorte do corpo. A dissimulação do corpo concretiza o desejo de metamorfose, expressando o instinto de defesa, a preparação para um ritual de transição. Esconder ou transformar o corpo é um ato ancestral que reconhecemos em diferentes comunidades do mundo e que surge como forma de responder a determinadas preocupações espirituais. A máscara implica a instauração temporária do mundo dos deuses e dos mortos no mundo dos homens,

traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação do sentido único. Ela é

a expressão das transferências, metamorfoses, violações de fronteiras naturais, da ridicularização e das alcunhas. Ela encarna o princípio do jogo da vida<sup>2</sup>. (BAKHTINE *apud* FERREIRA e PERDIGÃO, 2003, p. 9)

Ariane Mnouchkine explica que a utilização do teatro de máscaras e marionetas no Théâtre du Soleil surge como forma de descoberta do corpo, de busca de um movimento de despersonalização do ator:

Fazer o esforço para encontrar no interior de si mesmo esse vazio fértil, pleno de virtualidades. Adquirir o vazio para um desapego do eu. Pôr um grande pedaço de si de parte. [...] As máscaras e as marionetas servem para isso. Quando vocês põem a máscara e se olham ao espelho tornam-se o Outro... E se não obedecerem à alma desse outro estão perdidos<sup>3</sup>. (PASCAUD, 2005, p. 173 e 192)

Na mesma linha de ideias, Monique Borie relaciona a concepção da máscara com a noção grega de *colossos*, no sentido em que ambas traduzem a

<sup>2</sup> Bakhtine, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* *apud* FERREIRA e PERDIGÃO, 2003, 9.

<sup>3</sup> Tradução minha: «Faire l'effort pour trouver à l'intérieur de soi ce vide fertile, plein de virtualités. Acquérir le vide pour un oubli de soi. Mettre un gros morceau de soi de côté. (...) Le masque, les marionnettes aident à cela. (...) Vous mettez un masque et quand vous vous regardez dans la glace, vous êtes devenu l'Autre... Et si vous n'obéissez pas à l'âme de cet autre, vous êtes fichu».

ideia de alteridade, de materialização da *psyché*, cruzamento entre o visível e o invisível. Segundo a autora, o artefacto permite a descoberta do corpo na sua ambivalência de unidade e alteridade: «Corpos novamente capazes de fazer aparecer o duplo, corpos habitados pelo contacto com o invisível, capazes de receber o deus que desce ou o fantasma que volta, esses são os atores com que Artaud sonhou»<sup>4</sup> (BORIE, 1997, p. 253).

O objeto com o seu poder de dissimulação e de transformação permite ao corpo desenvolver novas capacidades de percepção, explorando os seus limites e formas de transgressão, movimentos e posturas extra-quotidianas, modos de significação inabituais e inesperados. Peter Brook teoriza justamente a propósito da ambiguidade da máscara enquanto artefacto que estimula simultaneamente os movimentos de dissimulação e de revelação:

<sup>4</sup> Tradução minha: «Corps de nouveau capables de faire apparaître le double, corps de nouveau habités par le contact avec l'invisible, capables de recevoir le dieu qui descend ou le fantôme qui revient, tels sont les acteurs dont Artaud a rêvé».

O facto de a máscara vos absorver dessa maneira, vos dar um abrigo atrás dela, dispensa-vos de se esconderem. [...] Onde parece haver mais segurança, é possível correr mais riscos; e porque não são vocês que estão escondidos, podem deixar aparecer a vossa verdadeira natureza<sup>5</sup>. (BROOK in ASLAN, 2005, p. 202)

Também Dario Fo insiste no facto de não estarmos habituados a mentir com o corpo: «A máscara obriga a dizer a verdade. [...] porque ela apaga o instrumento de mistificação por excelência, o rosto, com o qual nós jogamos tão habilmente»<sup>6</sup> (FO, 1990, p. 66).

O objeto dissimula o corpo, ao mesmo tempo que o revela, estimulando-lhe novas capacidades de expressão. O corpo humano surge como referência e escala do artefacto, refletindo a relação entre um micro-cosmos e um macro-cosmos.

<sup>5</sup> Brook, Peter «Mensonge et superbe adjectif» in ASLAN (2005, p. 202). Tradução minha: «Le fait que le masque vous absolve de cette manière, qu'il vous donne de quoi vous abriter derrière lui, vous dispense de vous cacher. [...] Là où il y a davantage de sécurité, il est possible de prendre de plus gros risques; et parce que ce n'est pas vous, donc que ce qui vous concerne est caché, vous pouvez laisser apparaître votre vraie nature»

<sup>6</sup> Tradução minha: «Le masque oblige à dire la vérité. [...] Parce qu'il efface l'instrument de mystification par excellence, le visage, dont nous sommes si habiles à jouer».

### **Estar em cena, estar presente de corpo, alma e matéria**

*O corpo deve refletir a corrente emocional que passa.*

Peter Brook

107

O artefacto remetendo-nos para a representação do invisível, suscita ainda o regresso à capacidade de crer. No século XX, recuperamos com Artaud um teatro litúrgico que explora o ritual: «Nós não somos livres. E o céu ainda nos pode cair em cima da cabeça. O teatro serve para nos ensinar isso»<sup>7</sup> (ARTAUD, 1985, p. 121). O corpo é então desvendado, através de uma descoberta dos seus recursos expressivos e dos seus limites, adquirindo um estado de *dilatação*, segundo a terminologia de Eugénio Barba, que se traduz por uma ligação com o invisível, o sagrado, o inconsciente. Nesse sentido, o artefacto pode ser encarado como um templo e o movimento do performer como um culto.

<sup>7</sup> Tradução minha: «Nous ne sommes pas libres. Et le ciel peut encore nous tomber sur la tête. Et le théâtre est fait pour nous apprendre cela».

Os novos métodos do trabalho do ator sublinham a importância dos elementos sensoriais, energéticos e emocionais que permitem ao ator surgir como veículo de teatralidade, *espessura de sensações* (Barthes). Segundo o método de Stanislavski, o ator trabalha a procura de emoções escondidas no inconsciente para a base do trabalho criativo. Acentuando a rutura com o teatro naturalista e mimético, privilegiam-se métodos de trabalho baseados na improvisação, nos estímulos espontâneos, na consciência do corpo e na gestão das emoções através da livre associação de imagens do inconsciente. A improvisação implica uma ancoragem nos territórios do inconsciente que resulta por sua vez numa concentração no momento presente. O espaço e o corpo articulam-se através de uma relação défica. Os métodos de trabalho ligados ao teatro de formas animadas, centrados na noção de corporalidade, reforçam deste modo a ideia de presença. Por sua vez, o termo presença aponta para um aqui e agora, um orientar dos sentidos, próximo do estado meditativo zen, onde o passado e o futuro são secundarizados e o presente é plenamente vivido com uma

consciência privilegiada do corpo e da sua ocupação do espaço cénico.

A Commedia dell'arte foi o ponto de partida para a fundação do Teatro Meridional em Lisboa, criado em 1992, após o encontro de Miguel Seabra, Alvaro Lavin e Stefano Filippi, na ocasião do VI Estágio Internacional de Commedia dell'arte dirigido por Antonio Fava, em Itália. A técnica da Commedia constituiu a base estilística para os primeiros espetáculos *Ki faxiamu noi kui* (1992), *Delírios dell'arte* (2000-2001), sendo retomada em 2014 com *Al Pantalone*. Prosseguindo a sua estética de cumplicidade com a Commedia, destacam-se ainda os espetáculos *Cloun Dei* (1993) e *VLCD Do lugar onde estou, já me fui embora* (2008), onde é também explorada a técnica do clown. De lembrar que o Meridional trabalhou em diversas produções, com Nuno Pino Custódio, comediante e criador que constitui uma referência incontornável do teatro de máscara em Portugal. O fascínio de Miguel Seabra pelas técnicas da Commedia e do clown ligase à noção de presença e ao gosto por trabalhar numa linha de improvisação, sem rede:

Deparei-me com uma expressão teatral com códigos que iam ao encontro daquilo que sentia ser teatralmente significativo [...]: a segmentação do movimento, a percepção do todo em partes, a relação direta como espetador, a improvisação, os gags e a capacidade de trabalhar sem rede. (MIGUEL SEABRA in MARTINS, 2008, p. 50)

A improvisação, enquanto método de trabalho, explora a noção de presença e a tomada de consciência dos recursos expressivos do ator. A noção de presença é plenamente incorporada, na medida em que o ator lida com as coordenadas do espaço e do tempo, tal como elas se apresentam. Trata-se de um método de trabalho intuitivo, ancorado num conjunto de signos sensoriais, aliado a uma concentração no presente e a uma tomada de consciência da ocupação do corpo no espaço, dos seus limites e correntes energéticas. Jean-François Lyotard teorizou justamente a propósito da ideia de um teatro energético, de intensidades, forças e pulsões de presença que se desvia da lógica da representação. O trabalho de ator no Meridional explora mecanismos que procuram “despertar a dimensão invisível no ator”, através de exercícios de Tai Ji Qui Gong, respiração,

meditação e visualização criativa. Nesta ancoragem em técnicas orientais como forma de estímulo criativo e de concentração, o ator do Meridional beneficia da colaboração com Pedro Rodrigues, mestre de Tai Ji Qui Gong: “As artes do Oriente devolvem um sentido global do corpo e eu, enquanto criador, pretendo trabalhar o corpo todo – emocional e intelectual – que sendo veiculado pelo corpo físico, transcende esse mesmo corpo físico” (MIGUEL SEABRA in MARTINS, 2008, p. 54).

No seguinte testemunho, Miguel Seabra partilha algumas impressões a propósito da ideia de presença que surge precisamente na direção de uma entrega e disponibilidade total do ator em cena:

Tenho uma expressão: Vamos para a piscina. Não sabes nadar? Atira-te para a piscina. Preciso de trabalhar com atores que se atirem para a piscina. Tem a ver com a capacidade de trabalho, de lidar com as exigências, de ter uma consciência global do seu corpo que, como um todo, tem de estar desperto. E para ter o corpo alerta sempre, tenho de o trabalhar sempre. [...] Às vezes, parece que está tudo bem, mas... E o pé esquerdo, como está? Porquê? Esqueceste-te do pé esquerdo e isso não pode acontecer. E o que estou a criar? Estou a exigir ao ator que, quando está em palco, esteja todo em palco. (MIGUEL SEABRA in MARTINS, 2008, p. 54)

Estar em cena implica equilibrar um esquema de coordenadas apreendidas e dar conta de elementos não programados que fogem ao controle. Deste modo, o incontrolável é assumido como combustível para explorar os recursos expressivos. A improvisação permite tomar consciência dos desvios entre o jogo teatral e um conjunto de códigos recorrentes no quotidiano. Estar presente, estar alerta, estar consciente, estar à escuta constituem os predicados de um estado energético de plena disponibilidade sensorial.



Teatro Meridional, “Al Pantalone”, 2014<sup>8</sup>

### **Agregados, próteses e duplos do corpo atuante**

<sup>8</sup> Disponível em: < [www.teatromeridional.net](http://www.teatromeridional.net) >. Acesso em 28/01/2015.

*A máscara é como um sapato: se não se ajusta ao teu pé, não podes andar.*

Dario Fo

A prótese dissimula e desvenda simultaneamente uma mutilação, uma assimetria, uma desarmonia. Reenvia-nos para a dialética presença/ausência, revela aquilo que nos falta e que surge na parte do corpo que se perdeu. É nesse sentido que me pode doer um membro mesmo depois de ser amputado. A memória leva-me a esfregar a prótese para aliviar a dor que afinal não sinto, mas da qual me lembro. Esse membro falso torna-se enfim verdadeiro e sinto-o deveras no corpo que o integrou.

Loïe Fuller inspirou diversos artistas como Peter Brook no espetáculo «Conférence des oiseaux», prolongando o corpo dos intérpretes com lençóis e véus leves que transformavam a gravidade e o peso do corpo, tornando-o volátil e ondulante, destituído da sua materialidade original. Oskar Schlemmer conceptualizou o corpo humano como um aglomerado de paralelepípedos, prolongando os membros dos bailarinos com longos bastões, aros e outros elementos

metálicos, de modo a multiplicar os efeitos dos movimentos e suas articulações. No espetáculo «Tant que la tête est sur le cou», no Théâtre du Mouvement, a mimo Claire Heggen desenvolve uma abordagem do teatro de máscara peculiar, em que a máscara é colocada no joelho em vez do lugar habitual do rosto. A noção de alteridade é acentuada, não deixando de sugerir a imagem de prótese. Algo ou alguém está agregado ao meu corpo. Nos espetáculos de Ilka Schönbein surgem criaturas engendradas a partir do corpo do intérprete. Com Trischa Brown, enxertos de tecido surgem como formas de extensão do corpo.

A marionetização do corpo do ator no século XX corresponde à preocupação de uma rutura com o naturalismo e à construção de uma linha teatral que insiste na despersonalização, no abandono dos mecanismos quotidianos. O abstracionismo e a estilização tornam-se coordenadas performativas privilegiadas. Craig, Appia e Kantor proclamam um teatro de abstração, recusando a personificação do ator que se torna duplicado e ampliado pela matéria com a super-

marioneta. A forma animada veste o corpo do ator quando este é invisível. Quando o ator se assume simultaneamente como manipulador e performer a dissemelhança entre o humano e o inumano é sublinhada. Na manipulação à vista, o corpo do ator amplifica o movimento da marioneta e por sua vez a matéria surge como prolongamento do corpo atuante. De acordo com os novos métodos de trabalho trilhados, determinados ramos do teatro de formas animadas declinam a invisibilidade do ator que se assume simultaneamente como manipulador e performer.

No campo das marionetas portuguesas, é incontornável o nome de João Paulo Seara Cardoso, fundador e diretor artístico do Teatro de Marionetas do Porto, entre 1988 e 2010, desenvolvendo um percurso inovador, onde recriou as técnicas do Teatro D. Roberto e inaugurou um estilo performativo de teatro de atores em contracena com marionetas. Extremamente inspirado pelo Bunraku japonês, o encenador deixou-nos um repertório rico de espetáculos em que explorou os recursos expressivos da

manipulação à vista. Com a manipulação à vista, a ligação entre a marioneta e o marionetista é desvendada. A articulação dos dois corpos (animado e inanimado) torna-se visível sugerindo uma inversão de papéis. O espetador é interpelado pela rutura do simulacro: «O teatro contemporâneo acentua o gesto de mostrar e oferece ao espetador a sobriedade lúdica e operatória do jogo e não o efeito de ilusão da representação. Atualmente, ver um espetáculo é ter contacto com a teatralidade na sua operação de materialização do visível»<sup>9</sup>.

No seguinte testemunho de João Paulo Seara Cardoso, compreendemos que a visibilidade do intérprete face à forma animada problematiza a conceção do espetáculo, pela queda da dissimulação:

Quando o “manipulador” passa a estar à vista do público, rompendo uma conceção de séculos, o mistério da vida das marionetas é revelado ao espectador... aparentemente. Porque, quanto a mim, a ilusão que se pretende criar de vida própria da marioneta passa a ser, com a presença do ator, um mistério muito maior. Porque já não vemos só a vida. Estamos perante a

vida em confronto com a morte. A tal existência efémera da marioneta, uma metáfora de nós próprios. (CARVALHO e COSTA, 2005, p. 53, 64)

As relações proxémicas entre os elementos do espetáculo são forçosamente alteradas com a manipulação à vista. O ator em interação com a forma animada tem uma ampla consciência das redes proxémicas, pelo modo como o corpo atuante ocupa o espaço e se relaciona com a matéria. A visibilidade do performer relativamente ao objeto manipulado expõe em cena as distâncias entre o corpo atuante e a forma animada, o orgânico e o material, a vida e a morte. Ao contracenar com a marioneta, o ator acentua a performatividade do objeto articulado: «O objeto é um corpo materializado, um corpo que fala, um corpo que respira, um caminho interior a projetar. É um corpo a partilhar com o ator»<sup>10</sup> (LECUQ, 2004, p. 34).

<sup>9</sup> Cf. Guénoun, Denis, *Le théâtre est-il nécessaire?* apud Fernandes, Sívia, “Teatralidades contemporâneas” in Werneck e Brilhante, 2009,15.

<sup>10</sup> Tradução minha: «L’objet est un corps matérialisé, un corps mouvement, un corps parole, un corps souffle, un chemin intérieur à projeter. C’est un corps à partager avec l’acteur»



Teatro de Marionetas do Porto, “Nada ou o silêncio de Beckett”, 2006.<sup>11</sup>

### Artefactos e habitats do corpo

*Moro onde posso, numa casa ou numa marioneta, um corpo de sonho, um pequeno décor fora do meu próprio corpo. Moro num reflexo lançado a esvoaçar aos olhos dos espetadores.*

François Lazaro

As revoluções cenográficas dos séculos XX e XXI contribuíram para que a composição espacial, plástica e visual se tenha tornado um pilar fundamental na conceção artística do espetáculo. De facto, o espaço cénico

<sup>11</sup> Disponível em: < marionetasdoporto.pt >. Acesso em 03/03/2015.

detém um lugar privilegiado no panorama do espetáculo contemporâneo, ao ponto de se tornarem indistintas as noções de encenação e cenografia. É o caso dos espetáculos de Bob Wilson que começa por descobrir o território do espaço cénico antes de partir para a direção de atores. Ao observarmos os novos métodos de trabalho desenvolvidos acerca da corporalidade e dos recursos expressivos do corpo atuante, somos levados a convocar a ideia de habitabilidade do espaço cénico. O artefacto cénico obriga o corpo atuante a criar novas formas de se instalar, se situar e transitar. Deste modo, o corpo relaciona-se com a matéria em estados de habitat e de deambulação.

É a Craig que devemos o conceito de super-marioneta definida como uma marioneta habitada, uma *body puppet* que media entre um metro e quarenta e dois metros de altura. A habitabilidade do artefacto foi igualmente explorada pela companhia Bread and Puppet e em alguns espetáculos de Dario Fo. A máscara deixa de se colar ao rosto do ator, partindo dos ombros e ampliando-se

numa enorme cabeça que ultrapassa as dimensões humanas.

Fernando Ribeiro, cenógrafo colaborador do Ao Cabo Teatro define o espaço cénico como uma extensão da personagem/ator, «que sirva de segunda pele ao performer, a sua segunda casa, o seu espaço de interioridade, [...] o reflexo da exteriorização da sua ideia. [...] o adereço pode ser mais um componente de ampliação da habitabilidade do espaço da representação» (*apud* MALVA, FILIPA in AA.VV., 2011, p. 101-102). Com algumas cumplicidades com este testemunho, o arquiteto João Mendes Ribeiro, cenógrafo e professor na Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade de Coimbra, fala na noção de *habitabilidade do espaço cénico* que se traduz: «na estreita relação do objeto cénico com os seus utilizadores, cujos corpos se defrontam com as regras estabelecidas pelo carácter vivencial do espaço» (Idem, *Ibidem*).

Fundado em 1974, no contexto da pós-revolução portuguesa, o Teatro O Bando assume-se como um teatro comunitário, interdisciplinar, onde a forte componente imagética e o recurso a artefactos cénicos se manifestam,

sobretudo, através das máquinas de cena, verdadeiros espaços cénicos habitats do corpo atuante. Os seus métodos de trabalho exploram o princípio da transfiguração estética, recriando a plasticidade da imagem e do espaço cénico em lugares não convencionais, onde o corpo e o rosto exploram os limites do grotesco e da deformação. A corporalidade constitui um eixo dramático fundamental nos seus trabalhos, recorrendo a práticas orientais como o Butô e o Kabuki. A consciência dos recursos expressivos do corpo é explorada nas suas relações com os espaços, as matérias e os elementos, privilegiando os espaços exteriores, onde a rua, a terra, a água, o ar e o fogo surgem como palcos de representação: “o palco pode ser qualquer lugar habitável, o que gera um número insuspeito de palcos potenciais, feitos de estrelas, velhas pocilgas e muros, oliveiras e penedos” (AA.VV., 2005, p. 1). Se a habitabilidade do espaço cénico é explorada, através do recurso a máquinas de cena que estimulam a consciência do corpo e dos seus limites, a rutura com o mimetismo, princípio dramático fundamental no trabalho do ator do Bando, assenta igualmente

numa caracterização plástica dos performers que evoca as ideias de desfiguração, deformação e de transfiguração:

o corpo não é o corpo do ator movimentando-se sobre um tabuado ou um linóleo, é o corpo do ator agindo sobre superfícies ásperas, desconfortáveis. [...] No espetáculo *Borda d'água* (1992), os atores estão todo o tempo dentro de água [...] Em *Os cágados* (1985), os atores estão condicionados a atuar apenas sobre a carapaça de um automóvel; n' *A Porca* (1999), atores e público estão instalados nas pocilgas de uma instalação pecuária; n' *Os anjos* (2003), os atores representam numa passadeira de 40 metros de comprimento com apenas 80 centímetros de largura e elevada a 2 metros do chão; em *Cabeça de pregos sem cabeça* (2007), os atores evitam escorregar sobre um telhado muito inclinado. (AA.VV. 2005, p. 1)

O espaço e os objetos são habitados como extensões do corpo humano; o peso, as dimensões e os materiais das máquinas de cena condicionam os movimentos do corpo atuante transfigurado e a consequente habitação do espaço cénico. No seguinte testemunho, João Brites explica o modo como a arquitetura espacial determina as coordenadas artísticas do trabalho do ator:

Um corpo não fala da mesma maneira de pé ou de pernas para o ar. Uma voz não se produz da mesma maneira em

esforço ou em distensão corporal. Assim como uma voz ecoa de maneiras diferentes de acordo com o espaço que é produzida. [...] As matérias orgânicas, os espaços ao ar livre, o vento, o frio, têm sido constrangimentos que temos tentado transformar em fatores de comunicação potenciando os conteúdos<sup>12</sup>. (BRITES, João in WERNECK E BRILHANTE, 2009, p. 266)

115

As máquinas de cena, os espaços e os objetos habitats do corpo atuante correspondem a personagens, quebrando a supremacia do papel do ator. Como explica Bárbara Coutinho, as máquinas de cena são construídas a partir de objetos tão diversos como “guilhotinas, escadas, vasos, fogões, tapetes e rendas, espelhos ou lentes, são espaços vividos por dentro e por fora, pelos atores, sem deixarem também de ter um papel bastante atuante. Estão vivas em cena. Metamorfoseiam-se, transfiguram-se à nossa frente”<sup>13</sup> (COUTINHO, Bárbara in AA.VV., 2011, p. 89).

As suas coordenadas artísticas definem este grupo como um teatro comunitário onde se privilegia a dimensão litúrgica do teatro, a recriação

<sup>12</sup> João Brites, em entrevista com Maria Helena Werneck, «Cenas de leitura e desleitura no teatro d'O Bando» in Werneck e Brilhante, 2009.

<sup>13</sup> Coutinho, Bárbara, «Em demanda da obra de arte total» in AA.VV. (2011, p. 89).

dos rituais, convocando os espetadores para a cena nos seus palcos de cortejo, cerimónia, celebração; espaços que evocam também o quotidiano, a intimidade e o habitat. No espetáculo Jerusalém (2008), o público entra no teatro pelo palco; em Montedemo (1983), os espetadores recebem lanternas para iluminarem os seus caminhos e os quadros cénicos que vão descobrindo; em Borda d'água, os espetadores ficam sentados ao longo da ravina de um rio ou de um lago; em Crucificado (2009), o público é sentado ao ar livre em andaimes de madeira; “Quem assiste ao espetáculo Rua de Dentro (2010) sente-se acarinhado quando recebe um saco de água quente e uma manta para não arrefecer com o frio que entra através do quadro de cena”<sup>14</sup>.

Trata-se de um método de trabalho que procura redimensionar a presença dos atores e dos espetadores no espaço cénico habitado, estrutura simbólica onde estão ancorados os elementos que conduzem à narrativa dramaturgica. No Bando, a composição espacial, plástica e visual é um pilar fundamental na conceção artística,

<sup>14</sup> *Id. Ib.*, p.20.

reinventando-se, a cada espetáculo, um espaço cénico adequado ao potencial imagético do corpo atuante.



Teatro O Bando, “Auto da Purificação”, 2012<sup>15</sup>

## Conclusões

A cena contemporânea tem vindo a estimular métodos de trabalho que passam por uma descoberta da corporalidade do ator. A perceção do corpo e dos seus limites estabelece-se a partir do seu recorte com a matéria. Máscaras, marionetas e máquinas de cena apresentam-se como três trilhos do mesmo percurso artístico, onde a matéria e o corpo humano se articulam enquanto produtores de uma expressão cénica. Apesar de evocarem diferentes

<sup>15</sup> Disponível em: < [www.obando.pt](http://www.obando.pt) >. Acesso em 03/03/2015.

origens e referências artísticas, estas técnicas performativas têm como denominador comum o facto de constituírem artes de tradição que se relacionam ainda por se apresentarem enquanto representações antropomórficas. Observamos a recriação do artefacto como expressão teatral que nos conduz inevitavelmente à ideia de carnaval, de lugar de metamorfose privilegiado e habitat por excelência de máscaras e mascarados, num espaço onde o sagrado e o profano se entrecruzam.

As práticas cénicas atuais recuperam um estilo de representação centrado na expressão corporal e na técnica da improvisação. Revitalizaram-se tradições asiáticas, linhas como o teatro físico, o teatro energético e a ideia de construção de um corpo narrativo. Em Portugal, companhias como o Teatro Meridional, o Teatro de Marionetas do Porto, e O Bando situam-se numa direção de teatro de pesquisa, procurando renovar diferentes tradições como o butô, o nô, o kabuki, o buranku ou a commedia dell'arte, explorando as potencialidades criativas do corpo desfigurado, dissimulado, duplicado ou

confrontado com o artefacto cénico. Os seus trabalhos artísticos permitem-nos repensar as noções de gravidade, suspensão, articulação e manipulação. Artefactos animados e corpos marionetizados que concretizam o sonho de Kleist, fascinado diante das marionetas que “não obedecem à lei da gravidade. Porque a força que as eleva no ar é superior àquela que as retém no solo... como os elfos, não necessitam do solo senão para o aflorar e reanimar o voo...”<sup>16</sup>.

### Referências Bibliográficas

- AA.VV. *Do Outro Lado Catálogo da Representação Oficial Portuguesa para a 12a Quadrienal de Praga 2011*. Direção Geral das Artes Ministério da Cultura de Portugal 2011.
- AA.VV. *Máquinas de Cena O Bando*. Porto: Campo das Letras, 2005.
- ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*. Paris: Gallimard, 1985.
- ASLAN, Odette (org.). *Le corps en jeu*. Paris: CNRS, 1994.

<sup>16</sup> Kleist, Heinrich von, *Sobre o teatro de Marionetes e outros escritos* Apud João Paulo Seara Cardoso, «A Linguagem sensível», in [www.marionetasdoporto.pt](http://www.marionetasdoporto.pt) consultado a 16/2/2015.

ASLAN, Odette (org.). *Le Masque. Du rite au théâtre*. Paris: CNRS, 2005.

BARTHES, Roland. *Essais critiques* in *Œuvres complètes. vol. III* Seuil: Paris, 2002.

BORIE, Monique. *Le fantôme ou le théâtre qui doute*. Paris: Actes Sud, 1997.

CARVALHO, Paulo Eduardo e COSTA, Isabel Alves. «Teatro com marionetas». *Sinais de Cena 4*, Lisboa, Dezembro de 2005.

FERREIRA, Hélder e PERDIGÃO, Teresa. *Máscaras em Portugal* Lisboa: Medialivros, 2003.

FO, Dario. *Le gai savoir de l'acteur*. Paris: L'Arche, 1990.

LECUQ, Evelyne. *Pédagogie et formation*. Paris: THEMMA, 2004.

MARTINS, Rita. «O que fazemos aqui?» in *Sinais de cena 10*, Lisboa, 2008.

PASCAUD, Fabienne, *Ariane Mnouchkin : L'art du présent. Entretiens avec Fabienne Pascaud*. Paris: Plon, 2005.

WERNECK, Maria Helena e BRILHANTE, Maria João. *Texto e imagem: Estudos de teatro*, Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.