



Corpo Cênico: o diálogo entre persona e personagem

Lúcia H. A. Matos

Doutoranda em Artes Cênicas e mestre em Educação pela UFBA, coordenadora do curso de Artes Cênicas da FSBA

Resumo

A partir de um depoimento do ator Matheus Nachtergaele sobre a construção do personagem-título da peça “O livro de Jó”, analisamos a construção do corpo cênico e as inter-relações que são estabelecidas entre a pessoa do ator e a da personagem.

Palavras-chave: corpo cênico; persona; ator.

Abstract

Based on a statement by the actor Matheus Nachtergaele on the construction of the main character of the play “The Book of Job”, we analyze the construction of the scenic body and the interrelationships that are established between the person of the actor and the character.

Keywords: scenic body; persona; actor.

Este trabalho procura focalizar a teia de relações estabelecida entre a pessoa do ator e a construção da personagem a partir dos conceitos apresentados por Augusto Boal. Assim, neste momento, buscaremos estabelecer conexões entre os conceitos de persona, personagem e a construção do *corpo cênico*.

Pereira (2000), em sua análise sobre a proposta teatral praticada por Augusto Boal enfatiza que, para esse autor,

a *Pessoa* que somos é infinita, portadora de todas as virtudes. O que percebemos de nós e como os outros nos percebem, não é a pessoa, mas apenas uma parte da nossa potência transformada em atos. A *Personalidade* seria, para o autor, a redução forçada da *Pessoa*. Referente ao ator-profissional, Boal acredita que quando o mesmo deve representar um papel diferente e distante de suas características, ele não pesquisa, não busca o conteúdo necessário à composição do seu papel, na *sua Personalidade* mas, sim na sua *Pessoa*. Tal enfoque assemelha-se em muito às teorias de C.G. Jung acerca da Persona, máscara que o ator usava no teatro antigo. (Boal apud Pereira, 2000, p. 37).

A similaridade entre os conceitos de persona apresentado por Boal e por Jung levamos a refletir sobre o processo de individuação, no qual o sujeito torna-se singular por meio do processo de autoconhecimento: sai da superfície da máscara da persona e penetra no universo do inconsciente (Iannitelli, 2000).

Segundo Byington (1995), esse processo de autoconhecimento faz parte do arquétipo da alteridade, que inclui os arquétipos do *anima* e do *animus*, propiciando “a interação dialética das polaridades, inclusive subjetivo/objetivo, mantendo a sua identidade e as suas diferenças” (ibid., p.72). Assim, para o autor, esse é “o arquétipo da criatividade científica, artística, amorosa e mística, pois interage dialeticamente o velho e o novo no processo criativo” (ibid, p. 73).

É interessante notarmos que a teoria da formatividade (Pareyson, 1993) aponta que, na arte, uma das formas de interação entre o *velho* e o *novo* é iniciada pelo *embrião formal (forma formante)*, o qual poderá traduzir-se, ao mesmo tempo em que o artista inventa e executa, em uma obra de arte (*forma formada*). Ao afirmar a importância dessa teoria, Dorfles (1992) conjuga a essa discussão, numa perspectiva fenomenológica, a existência de dois elementos essenciais para o processo de criação: a imaginação e a percepção.

Nessa abordagem, a imagem é vista não apenas em seu aspecto figurativo, mas em sua capacidade de transformar-se em algo e, como coloca Bachelard (1990), ela é uma metamorfose promovida pela imaginação a partir das imagens fornecidas pela percepção. Destarte, a percepção é considerada como a mediação entre o sujeito e o ambiente e esta é sempre cheia de significados e não pode ser vista apenas como um “dado sensorial destinado a sofrer um processo interpretativo posterior” (Dorfles, 1992, p.17).

Conseqüentemente, aos aspectos fisiológicos da percepção são acrescidos a influência do ambiente, das vivências passadas e futuras, dos elementos mnêmicos, volitivos, éticos e estéticos, o que acarreta um redimensionamento da experiência cognitiva. Dessa forma, a arte é considerada como um processo formativo não apenas relacionado à formatividade presente em cada processo, mas se refere também à formatividade da imaginação.

Não podemos deixar de enfatizar que essas experiências promovidas pela percepção e imaginação ocorrem *com* e *no* corpo. Assim, o corpo é um lugar de inscrição social e de memória de dados, conscientes ou inconscientes, passados ou presentes, que articulam aspectos subjetivos e objetivos da vivência humana.

Nesse sentido, o artista, e especificamente o ator, sem ter que abandonar a sua própria singularidade, realiza, em seu processo de criação, o encontro de certezas com incertezas, do consciente com o inconsciente, entre o que pertence a sua própria personalidade e o que está submerso em sua persona.

Para alguns diretores e atores contemporâneos, a “qualidade de ser do corpo” (Greiner, 1999) que atua vem sendo abordada como um construto a ser delineado a partir da proposta dramaturgica. Para tanto, é necessário buscar que os treinamentos físicos e processos de criação explorem a própria complexidade cênica e a fisicalidade, abrindo-se para o desconhecido, criando uma intertextualidade e uma discursividade próprias para aquele corpo singular. Nesse sentido, o corpo do ator é constituído de várias concepções de corpos (Bonfitto, 1999) e, ao imergir em sua própria persona e em sua memória corporal, investiga elementos para a construção da personagem.

Para ilustrarmos as redes que se estabelecem no trabalho do ator, entre suas experiências vividas e a gestão de uma nova personagem, utilizaremos o depoimento do ator Matheus Nachtergaele, apresentado no Jornal O Estado de São Paulo, falando sobre o processo de construção do personagem-título da montagem “O Livro de Jó”:

Estou indo para um lugar chamado Jó. A necessidade de penetrar em certos lugares de mim aos quais não tinha acesso me levou

Lúcia H. A. Matos

a criar um treinamento específico, filho da vivência dos mais antigos e ao qual nomeei carinhosamente de Descarnados. Quando estou descarnado, tateio longa e ternamente a terra do devaneio escorro por uma fresta e desço às regiões abissais. Converso com os meus mortos. Canto, como Orfeu para Cérbeos e Fúrias. Imerso no Estige, a gente vê muitas coisas. Depois, na hora da partida, não olho para trás. Eu me ajoelho, bebo Esquecimento e volto para cá (Nachtergaele, 1995, p. D5).

O primeiro aspecto apontado pelo ator refere-se à “incorporação” da personagem. Nachtergaele acentua que, ao entrar no processo de criação, o qual não apresenta um percurso delimitado *a priori*, torna-se necessário penetrar no desconhecido, objetivando construir o “eu-agora” de sua personagem. Assim, ficção e realidade coatuam e essa relação caracteriza o que Pereira (2000) analisa como um dos aspectos da plasticidade do espaço estético, defendida por Boal em sua obra “Arco-íris do Desejo”, cuja característica dicotômica “permite e estimula a criatividade autorizando a fusão e a dissociação, a divisão e a multiplicação de pessoas que nele penetram”(ibid., p.35).

Ao mesmo tempo em que Augusto Boal celebra a possibilidade do ator (ou do paciente) de “*mostrar a personagem como um ele*”, o autor alerta para o cuidado que o ator profissional também deve ter com a *cartasis* provocada pelo jogo teatral, pois:

mesmo tendo todas as seguranças da profissão, mesmo tendo todas as proteções dos rituais teatrais, mesmo que se estabeleçam teorias sobre o que é ficção e o que é realidade, mesmo assim esses personagens despertados podem se recusar a voltar a dormir, esses leões podem se recusar a voltar para o zoológico das nossas almas e às suas jaulas (Boal apud Perreira, 2000, p37).

Não é à toa que Nachtergaele, em seu texto, enfatiza seu processo de retorno à realidade, bebendo *Esquecimento*, deixando para trás as experiências vivenciadas com a personagem, preservando, assim, a sua integridade individual.

No processo de buscar referências em sua *pessoa*, e não em sua personalidade, esse ator também apresenta dados mnêmicos de sua própria infância que o remetem a experiências vivenciadas em um espaço similar ao ambiente cênico da peça: um hospital abandonado.

Meu avô Vicente era proprietário de um sanatório, que abrigava idosos e pacientes desenganados. As pessoas vinham para morrer e na maioria das vezes, não recebiam visitas. Eu tinha então, meus 9 ou 10 anos de idade, e passei a entrar no hospital escondido de meu avô. Fiz muitos amigos e a brevidade daquelas vidas criou relações intensas (Nachtergaele, 1995, p. D5).

Ao rememorar os sentimentos/sensações de perceber o abandono de vidas estes foram, de certa forma, correlacionados à personagem e ao espaço cênico do hospital que, em outros tempos, já serviu para selar tanto a morte quanto a vida de seres humanos.

Essas experiências, vividas em suas concretudes, aliadas a novos elementos, como, por exemplo, freqüentar aulas de anatomia e presenciar a dissecação de cadáveres ou mesmo guardar a sensação cinestésica de “deitar na gelada mesa de cirurgia e aguardar o bisturi, o corte” (ibid.), contribuíram para que Nachtergaele construísse seu papel. Ao refletir sobre o processo de busca de referenciais para a construção da personagem e do sentido de morte que permeia a ação dramática da peça o ator coloca que,

Morrer, morre-se mesmo a cada dia. (...) Para ser Jó, tive de aceitar: a morte tece um fio que me envolve e leva. E se me agarro a algo por medo ou pretensão, ela me arrasta. (...) Os ensaios no hospital me trouxeram a certeza: não pode haver engano e fingimento (ibid.).

Por meio dessa asserção, Nachtergaele mostra ter negado utilizar-se apenas da máscara da persona e, no processo de criação de Jó, utilizou-se de suas próprias experiências vividas, imaginadas e percebidas como materiais constitutivos de sua personagem. Para ele, teatro e verdade devem estar juntos e, somente dessa forma, a personagem torna-se concreta.

Um aspecto importante percebido pelo ator no seu processo de construção do corpo cênico, surgiu a partir de um momento de negação das experiências que estavam sendo por ele vividas na fase de gestão da personagem.

Nesse momento, revoltado, eu percebi algo fundamental. A plan-

ta de meus pés não podia tocar o chão: Jó tem feridas ali, não pode pisar e descansar. Todo meu corpo estava deformado e meu único apoio eram as bordas externas dos pés sangrentos. E eu havia dado um passo: Nós, Jó e Matheus, habitávamos agora o mesmo corpo (Nachtergaele, 1995, p. D5).

Ao investigar uma história corporal que desse uma identidade própria à personagem, buscando a forma de Jó *'estar no mundo'*, Nachtergaele ilustra um caminho traçado na construção do corpo cênico do ator como uma criação específica e, parafraseando Strazzacappa (1999), sendo agente e produto da obra cênica.

Após a configuração da obra dramaturgica como um todo, o ator passa a indagar como será a sua relação com o público, na expectativa de que, no processo de fruição, esses se tornem co-autores, mediando a cena dramática. É muito interessante o processo de somatização vivenciado por Matheus Nachtergaele na expectativa da estréia. Voltemos a sua fala

Dez dias antes da estréia comecei a vomitar. Vômitos diários durante os ensaios. Será que fizemos a coisa certa? Será que as pessoas vão perceber exatamente sobre o que estamos falando? Por que alguém viria a um hospital abandonado para ouvir o lamento de um injustiçado? Será que um ator é apenas mais um cordeiro oferecido em sacrifício, tirando os pecados do mundo? (Ibid.).

O fato do ator colocar-se como o “eu-agora” da personagem, e tal como Jó, sentir-se como um injustiçado perante a possível crítica da platéia, vai ao encontro do que Augusto Boal (apud Pereira, 2000) define como características estéticas do espaço cênico, pois a divisão entre cena/público coloca a cena em foco, ampliando ou reduzindo sua ação, o que leva a que a platéia teça proximidades/distanciamentos com suas próprias experiências. Ao mesmo tempo, a característica dicotômica do espaço estético permite que um espaço conviva dentro do outro e, desse modo, favoreça que eles sejam “idênticos porque ocupam o mesmo lugar num mesmo tempo. Diferentes porque a ilusão criada em cena é aceita e “vivenciada” pela platéia no *aqui e agora*” (Pereira, 2000, p.36).

Na visão de Boal, é o gênero de interpretação dramática e o aprofundamento dessas relações binárias (fusão/dissociação, atração/repulsão) que irão delimitar a distância necessária entre o ator e a personagem.

Os dados apresentados neste depoimento-poético de Matheus Nachtergaele sobre a construção de um corpo cênico, que certamente só serviu para esse personagem específico, nos deu suporte para estabelecermos pontes entre os espaços limítrofes que o ator profissional permeia entre a sua própria pessoa e a personagem. Nesse processo, o ator, respaldado no conhecimento dos rituais teatrais, se joga de corpo e alma, mergulha em sua psique e experimenta novas experiências somáticas que lhe darão a oportunidade de, ao configurar uma nova personagem, permite que ambos ,seu 'eu' e a personagem, co-habitem em um mesmo corpo, mantendo sua identidade e suas diferenças, “num pertencimento completo e simultâneo a dois universos diferentes e autônomos: a ficção e a realidade” (Pereira, 2000, p. 35).

Referências

- BACHELARD Gaston. **O ar e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BONFITTO, Matteo. O corpo no trabalho do ator. In: **Repertório Teatro & Dança**. Salvador: Universidade federal da Bahia/ Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, ano 2, n.3, 1999.2, p.38-43.
- BYINGTON, Carlos Amadeu B. A pesquisa científica acadêmica na perspectiva da pedagogia simbólica. In: FAZENDA Ivani (org.). **A pesquisa em educação e as transformações do conhecimento**. Campinas SP: Papirus, 1995, p.43-74.
- DORFLES, Gillo. **O devir das artes**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- GREINER, Christine. A dramaturgia do corpo. In: **Cadernos do GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, imaginário e Teatralidade**. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Escola de Dança. Salvador: UFBA/PPGAC, 1999, n.08,p. 51-61.
- GUATARRI F. & ROLNIK, S. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.
- IANNITELLI, Leda M. Individuação e criação artística: um estudo de caso. In: **Cadernos do GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, imaginário e Teatralidade**. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Escola de Dança. Salvador: UFBA/PPGAC, 2000, n.10, p.46-61.
- LUCERO, Nelson. Corpo descoberto. In: ROMERO, Elaine (org.). **Corpo, mulher e sociedade**. Campinas, SP: Papirus, 1995.
- NACHTERGAELE, Matheus. É necessária certeza de que não há engano e fingimento. **O**

Estado de São Paulo. São Paulo, 30 de abril de 1995, Caderno 2, Especial Domingo-Interpretação, p. D5.

PAREYSON, Luigi. *Estética: teoria da formatividade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

PEREIRA, Antonia. Augusto Boal e as técnicas do Arco-Íris do desejo. In: **Cadernos do GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, imaginário e Teatralidade**. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Escola de Dança. Salvador: UFBA/PPGAC, 2000, n.10, p.33-45.

_____. A poética do oprimido e o papel do espectador no jogo e debate teatrais. In: **C.M.H.L. Caravelle**. Toulouse, França: 1998, n.70,p.151-164.

STRAZZACAPPA Márcia. O movimento corporal e o brasileiro. In: **Repertório Teatro & Dança**. Salvador: Universidade federal da Bahia/ Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, ano 2, n.3, 1999.2, p.55-59. **Repertório Teatro & Dança**. Salvador: Universidade federal da Bahia/ Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, ano 2, n.3, 1999.2, p.38-43.