

## Meu nome é legião: o sujeito, o sentir e o conhecer nas artes

Isa Maria Faria Trigo  
Universidade do Estado da Bahia-Professor Titular  
Doutor Artes Cênicas – PPGAC-UFBA  
Diretora Teatral

Resumo: E se o sujeito da pesquisa for uma legião? A máscara, flor do coletivo, e um afoxé na ladeira nos fazem pensar naquele que pesquisa em artes. Aqui, quem observa? Quem age? Quem sente? O que é um tecido de olhares? Como se constroem percepções de eventos? Como criar parâmetros de análise? Festas e espetáculos podem ser pensados como modelos do tratar e do sentir na construção do conhecimento científico? Que tecidos perceptivos e imaginários eles criam? Retomo as corporeidades de encruzilhada tratadas na ABRACE 2000. Nossas construções de sujeito(s), sujeições e interlocuções. Talvez.

Palavras-chave: Corporeidade, máscaras, pesquisa.

Disse o Diabo: meu nome é Legião.

E quando pensar o sujeito é pensar todos os outros? A imagem da máscara, que se constroi sempre a partir de um coletivo e o Afoxé Filhos de Ghandi nos remetem àquele que, em nós, observa. Quem age? Quem sente? Há um quem? Ou apenas faixas de estados psicofísicos? Como elaborar eixos de análise de certos fenômenos?

### Revisitando os corpos de encruzilhada

Em 2000, fiz uma comunicação na ABRACE. Discutia os corpos de encruzilhada nos demônios das manifestações baianas e na corporeidade dos atores de máscara. Parto da vivência com máscaras expressivas como diretora, pesquisadora e atriz. Pergunto: de que maneira estas corporeidades experimentadas por nós, nas festas e na cena, do ponto de vista da construção do conhecimento científico, gerariam nos pesquisadores artistas outras reflexões frente aos fenômenos? Remeto-me ao lugar do que observa, um sujeito imerso em si e na situação. Sendo cena e sujeito. Levantar questões sobre como esses estados e deslocamentos poéticos e imagéticos enriquecem as percepções, descrições e produção do conhecer nas artes é a proposta desta comunicação. Os referenciais teórico-metodológicos remetem à Antropologia do Imaginário e à Etnocologia, aos treinamentos do Theatre Du Soleil e de Mario Gonzáles e aos estudos realizados por Leda Martins.

Tomo o exemplo do ator ou brincante de máscaras expressivas faciais no momento imediatamente anterior à sua colocação da máscara. Na tradição teatral à qual me integro<sup>1</sup>, o ator *vai respirar com a máscara*, o que é feito de forma mais ou menos consciente. Via de regra,

---

<sup>1</sup> Procedimentos de treinamento em máscaras aprendidos com Ariane Mnouckine, em Oficina, e nos cursos de Mario Gonzáles, no Conservatoire d'Art dramatique de Paris, nos dois cursos que ele ministra todos os anos. (1993 e 2003-2004, respectivamente).

o olhar – e todo o desejo ou estado do ator – é pulsionado antes desse momento pela visualização das máscaras a serem utilizadas. A partir desse contato, ele começa a respirar “pela máscara” – ou a “máscara” começa a respirar através dele. Nesse momento, os traços ou sinais ativados no imaginário do ator pelas máscaras – ativam estados psicofísicos no mesmo, transtornando seu corpo cotidiano. *Respirar com a máscara* permite ao ator ser tomado por outro estado; um “outro sujeito”, ou outra coerência corporal e imaginária que não a dele. Não cabe ao pensamento do ator tentar propor ações para sua máscara.

No segundo momento, no qual o ator se volta para a platéia – o ator coloca-se de novo, à *mercê*, mas desses outros olhares, rostos e respirações. A partir daí, o que o conduz é esse contato entre si e os outros e o que se produz nele de material concreto de movimento e de estado. Os estímulos, percebidos como flashes, olhos, pungência ou imagem - vicejam no seu corpo, em movimentos e sensações. O que o conduz é a sua disponibilidade para receber os estímulos da platéia e a eles reagir. Manter o estado de receptividade atenta e deixar que suas próprias ações o guiem. Uma outra característica desse “estado” é a riqueza de detalhes e de imagens e estados com que poderá ser brindado. Ou seja; obedecendo ao inesperado, receberá em troca “insights” de percepção e de encaminhamento corporais que não conseguiria no seu estado cotidiano.

Ora, o ator é alguém que lida com a troca de identidades. Aprende a trocar de estados, de sujeitos, de corpo, de extensão e ocupação do espaço temporal, físico e simbólico. Pode vir a ser uma porta, uma árvore, um mensageiro de sensações e até mesmo uma ou mais pessoas... Com ou sem características extravagantes. Que vão desde a posse de um rabo ou de chifres à dominação pela vaidade e cupidez... Tudo são curvas a delinear instrumentos para o sujeito, de tudo que o outro é e como percebe o mundo. Leva vantagem o ator no reconhecimento de si, no sentido das operações que precisa fazer para ser outro, coisa ou território. Retomo e recrio o trecho de 2000:

A máscara é uma coerência corporal estética; uma poética corporal cujo signo, em muitos casos, atende pelo nome do personagem. No caso de demônios, por esta característica de encruzilhada, esta máscara é muitas. Este corpo é formado então dessas coerências corporais estéticas, mas múltiplas e em mutação estrutural. Porque se um demônio tem como uma de suas características justamente a hibridização, entre o humano e o animal, por exemplo, estes corpos não apenas estão presentes simultaneamente, mas é desse diálogo no corpo que surge a especialidade do que podemos ver do personagem.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> TRIGO, Isa. As Máscaras de Demônio nas Manifestações Populares Baianas: Corpos de Encruzilhada. 01 de julho de 2000 – Reunião ABRACE – SALVADOR.

Considerando o tema, dez anos depois, penso: o que vê este demônio? Quantas visões simultâneas tem? Que ritmo precisa ser/ter um observador para captar/construir conhecimento sobre alguns fenômenos cênicos?

### **Dos muitos olhos e peles**

Pensem nos olhos de uma mosca, ou em várias camadas de sentir e de perceber simultâneas. E o pesquisador artista, que vivenciou experiências dessa ordem, algo nele *sobra* dessas criações imaginárias perceptivas? Aquele a quem o diabo possuiu, sempre dele fica um resto. Seria este resto uma possibilidade de fronteira para a compreensão do que ocorre no nosso pesquisar? O resto, aqui, seria a lembrança ou possibilidade de operar, corporalmente, de forma a perceber/construir de diversas maneiras o estudado, inclusive em simultaneidade.

### **Dos ritmos**

Ainda sobre os demônios, vejo na comunicação de 2000: *Suas ações são densas, envolvem estados intensos e mudanças rápidas de lugar, posição ou movimento*. Eis a questão do ritmo, da velocidade e do deslocamento como fatores importantes na construção da percepção. Todo ser, é, sempre, um ritmo. Os demônios se movimentam de formas múltiplas. Acompanhar eventos com essas características, do ponto de vista do pesquisador, como traduzir? Diz Leda Martins: *“Quisera eu desenhar uma melopéia que traduzisse na letra escrita (impossível desejo) o fulgor da performance oral, os matizes (...) dos cantantes e festejos dos Congados (...)”*<sup>3</sup> Porque as pesquisas, na sua maioria, produzem-se em palavras escritas e faladas, por vídeos, imagens, cenas e performances. Abismo de rosas maceradas, e o que sobra disso, é o tema.

### **O estranho das entranhas**

Estranhando-se ao entranhar-se: tendo o pesquisador artista a possibilidade da apreensão profunda do corpo grotesco ou espetacular – dissolvido, coletivo, fantástico – será capaz, com isso e por isso, de propor formas e instrumentos híbridos de investigação? O que são instrumentos híbridos? Neste caso, são as corporeidades que olham e o uso de metáforas operantes na pesquisa e no texto, respeitando os ritmos do(s) que olha(m).

Pensando este olhar, ele é encarnado. Primeiro porque o ator sabe, na carne, que o sujeito individual no qual as pessoas acreditam é uma criação cultural. Ou seja; há uma atitude

---

<sup>3</sup> MARTINS, Leda. Afrografias da Memória. São Paulo, Perspectiva, 1997, p.20.

cênica que nele se produz, com o tempo e o treinamento, que é a de criar, a partir de focalização da atenção no que está externo e de permissão de reação ao estímulo (externo e interno) uma ação que submeta o pensamento racional e ao mesmo tempo permita sua presença. Com isso, tem-se a riqueza dos estímulos normalmente imperceptíveis e a possibilidade da consciência para com eles operar. O olhar depende do tipo de carnadura na qual o ator está investido no momento ou na lembrança.

No segundo momento, experimentam-se as possibilidades da legião, ou do coletivo como lugar de mirada. Coletivo experimentado no sujeito. Ou seja; ao instalar em si uma rede de estímulos que cria, a partir do que se recebe e do que se constrói de coerência corporal, algo próximo a um personagem ou a uma figura, sensação ou território, pode-se escolher o “lugar” de onde se observa. Explico: o que um *Velho* ou uma *Sereia* observariam? Pois os cordões que sustentam os personagens em cena são a coletividade. No teatro, através dos colegas que contracenam no momento, ou a partir das lembranças que aquela coerência corporal criou no ator. Assim, ao tempo em que a *Sereia* perscruta o espaço à cata de um futuro afogado, a atriz que a sustenta tem na memória o caminho para chegar àquele instante.

Talvez os fenômenos estudados sejam mais contemplados se pudermos “recriar” o observador. Quantas vezes sejam necessárias. Saber, através de sentir o coletivo, qual a hora de mudar o foco. Como, no dia a dia, as pessoas sabem a hora de calar para escutar o outro, ou de mudar de assunto, quando o clima se torna pesado, no trabalho cênico isso avulta em competência necessária. Mudar o território de onde se observa ou se sente o fenômeno. *Mudar de si*. Habitar e ser habitado pelo fenômeno. É um caminho metodológico antigo nas artes cênicas, e também válido para a apreciação de fenômenos que escapam ao pesquisador individual antigo e estável.

Pensemos nas metáforas. Entra-se aqui no terreno da fecundação das metáforas pelas proposições de exercício e de improviso, a serem utilizadas como instrumento de reflexão e de pesquisa. A metáfora como instrumento de mudanças concretas já opera no universo da pesquisa cênica. Onde se a vê? No trabalho cênico. São ferramentas, sempre foram. Como aproveitá-las melhor no labor científico? O uso das metáforas, operacionalizadas pelos procedimentos de cena. São trilhas para a escrita e descrição de fenômenos teatrais e cênicos. Como fez Jacques Lecoq, ao definir a boa máscara, que conceituou como aquela que muda de expressão quando o ator se mexe. Advoga-se aqui que há sensações que só as metáforas descrevem com precisão. Reconhecer quando ela opera ou não se dá no texto mesmo, ao ser lido ou escrito.

Ao brincarmos num carnaval, numa festa de largo, num Cavalo Marinho ou num afoxé exercitamos, de forma permitida e leve, a dissolução e ampliação do nosso pequeno sujeito de todo dia. Recebemos a ajuda da imensa *platéia* circundante para nos dissolvermos e nos transformarmos em algo maior e diferente de nós. Fomos criados assim, dissolvidos,

impertinentes e em exílio. Como se reconhecer nisso? Ampliando a nossa percepção e imagem do observar; reconhecendo que ritmos e cadências determinarão também o que se verá e se construirá como compreensão e narrativa; o uso da linguagem poética e metafórica a partir da operacionalização de imagens da pesquisa e das palavras. Os corpos que pressentem na cena. Esta a nossa pequena contribuição.

## REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

MARTINS, Leda. *Afrografias da Memória*. São Paulo, Perspectiva, 1997, p.20.

TRIGO, Isa. *As Máscaras de Demônio nas Manifestações Populares Baianas: Corpos ne Encruzilhada*. 01 de julho de 2000 – Reunião ABRACE – SALVADOR.