

Cena

PERIÓDICO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
INSTITUTO DE ARTES - UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

Número **7**

CELÉIA MACHADO

Mestre em Artes pela UNICAMP. Doutora em Artes pela UNICAMP.
Professora de Artes Cênicas do Colégio de Aplicação da UFRJ -
Universidade Federal do Rio de Janeiro.

O ESTAR EM CENA COMO UM EXISTIR POÉTICO

RESUMO

O percurso de criação do ator requer um estado cênico de constante mobilidade e invenção de formas de estar no mundo. É no seu corpo que o ator agencia o seu fazer artístico, na busca de colocar um outro no lugar de si. Em cena, faz surgir a máscara, estabelecendo um jogo de presença da não-presença e, sobretudo, tornando-se capaz de fazer surgir um estado de fluabilidade e mobilidade, no qual é possível, em seu próprio corpo, transitar múltiplas possibilidades de estar no mundo. Assim, tomo como propósito pensar a condição ontológica que atravessa o ato de criação do ator, refletindo sobre a forma poética de a criação teatral dialogar com a experiência humana de tornar-se e de vir a “ser quem se é”.

Palavras-Chave:

Existir poético;
Ator;
Criação teatral.

ABSTRACT

The actor's creation process demands a scenic state of constant mobility and invention of its ways of being in the world. It is through his/her body that the actor becomes an agent of his/her artistic performance, as he/she replaces his/her own being for one 'other'. When the actor on the stage, he/she makes the mask come to scene, triggering an interplay between presence and non-presence. And, above all, bringing about a state of fluctuation and mobility, in which it is possible to experience multiple forms of being in the world while remaining in his/her own body. Thus, I ponder on the ontological condition that permeates the actor's act of creation, while I reflect on the poetic form in which creating theater dialogues with the human experience of transformation and turning back to be who one is.

Key Words:

Poetic Existence;
Actor;
Creating theater.

Sendo a teatralidade uma manipulação do espaçotempo, um recorte, uma suspensão, um destaque, uma condensação ou intensificação, enfim, a busca de um espaço-tempo singular, é natural que o corpo do atuante assuma múltiplas possibilidades de significações, ou antes, potencialidades de significações.

Quando o ator está em cena, há uma espécie de suspensão das características da sua vida corrente, da forma em que ele é corriqueiramente reconhecido pelo seu grupo, e irrompe um outro estado ou um outro ser no próprio ator ali presente. No seu exercício de criação, o ator já não é mais aquele que pensa e age como todos os dias. Assim que assume o espaço cênico, o intérprete já se coloca nesse estado de ser outro, em uma “outridade”, ou seja, em alteridade. Mesmo representando a si mesmo, permanece o sentido de colocar-se para fora, um distanciamento que toma o si mesmo como outro.

No espaço cênico, o ator, sem deixar de ser ele mesmo, está outro. Sob certo aspecto, o estar e o ser se maçarocam no trabalho do ator, como fios que se enroscam entre si. O seu fazer evoca essa aproximação quase até a equivalência de sentido. Mais do que produzir um efeito, o ator provoca em si esse emaranhamento porque, pela especificidade do seu trabalho artístico, no ato de criação, é ao mesmo tempo criador e criatura de sua obra.

Lecoq (2001 : 34), ao explicar o papel central da mímica na sua pedagogia, afirma que o corpo absoluto do teatro é “*poder jugar a ser un otro, poder dar lá ilusión de todo*”. Por sua vez,

Guinsburg (2001) defende que a marca fundamental do fenômeno teatral é a relação consentida entre um que assume e encarna a concreção da máscara (de um outro) diante de outro que aceita essa “encarnação” como “possível”.

Por conseguinte, podemos considerar que a idéia de máscara abarca, para além da evidente encarnação de um personagem ou um papel, tudo aquilo que o ator faz insinuar ao estar em cena, ou ainda, o ato de assumir esse outro espaço-tempo cênico. Em outras palavras:

- Estar em cena é assumir a máscara;
- Assumir a máscara é permitir o jogo com o que se é;
- Estar em cena e fazer surgir a máscara são aquilo que dá a partida ao evento teatral.

Nesse sentido, o trajeto de criação teatral articula a possibilidade de existirem duas facetas agindo simultaneamente no corpo do ator durante a representação artística: uma face do cotidiano, proprietário da sua identidade civil, e uma face da cena, a máscara, resultante das forças que regem o espaço cênico. O ator, quando cria, brinca com os limites e as balizas daquilo que ele toma por si, pois embora não seja o mesmo em cena, também não é outro totalmente diferente. Em cena, há, no mínimo, dois que se entrelaçam: aquele que se move no cotidiano (como quando caminha pela cidade, conversa com amigos, vai ao banco, pega o ônibus e assim por diante) e a máscara, este outro modo de existir, que se insinua enquanto cria.

Essa encruzilhada de *existires* parece ser a marca do próprio teatro. Essas asserções nos conduzem a uma questão ontológica do trabalho do ator. Em tal perspectiva, seria possível admitir que o ato de estar em cena e assumir a máscara implicam em um *acontecimento de existência*?

Perante a existência

Com base no pensamento de Heidegger, Lévinas (1998) faz uma distinção entre *ente* e *ser*. Em linhas gerais, afirma o **ser** não é um substantivo, tal qual um ente, uma coisa ou uma pessoa. O ser compreende a impessoalidade, o absoluto, o anterior a tudo que se pode designar como mundo. Por sua vez, o **ente** é um existente, ou seja, aquele que assume a existência; ele é, assim, uma tomada de posição do ser, um posicionamento. Embora distintos, ente e ser se constituem inseparavelmente. São como as duas faces de uma moeda. Ao se colocar, o ente designa o ser e o substantiva; ao assumir a existência, *é*. O ser não tem forma, seu atributo é a difusão, a infinitude e o espalhamento, ao passo que o ente é a condição substantiva e designativa do ser, constitui-se em um movimento de tomada de posição. No instante em que surge, o ente é algo, um nome, uma identidade. É sempre uma possibilidade das possibilidades do ser porque, no ser, existem entes.

O existente se ergue do plano absoluto do ser e se institui. Não como ato de inscrição no mundo e, sim, como movimento de ascensão da existência. Heidegger afirma que existir é ser no mundo, requisitando esforço e trabalho constante, assemelha-se a um processo de fabricação

artesanal. O ente que nós somos se ocupa permanentemente do mundo: diferencia, organiza, nomeia, conceitua, atribui sentido para as coisas e para os outros entes, ou seja, cria sua existência ao habitar o mundo. É por meio da experiência e da manipulação das coisas que nos relacionamos com o mundo e nos tornamos quem somos. (Nunes, 2004)

Em "*Colóquio Dentro de um Ser*", Paul Valéry (1996 : 107) apresenta um diálogo no qual o personagem "A" interpela o personagem "B" a viver, conclamando-o a fazer-se existir.

"(...) Chora, mas vive! Desembaraça-me dessa miserável mistura de sensações equivalentes, de lembranças sem serventia, de sonhos sem lastro, (...) Chama à ordem, reúne todas essas pequenas forças não-orientadas que se dispersam em tua fadiga. (...) Organiza as diversas partes do tempo complexo, que te permitem fazer aquilo que não é agir sobre o que é, e o que é sobre o que não é... Comanda bem tuas pernas e teus braços, e sente teu poder até as extremidades de teu império sobre esses membros. Apropria-te de teu olhar, e faz o espaço, (...) Desenha, pois, de teu olhar em movimento, a figura nítida dos objetos. Assegura-te também da tua potência interior. Exige, exerce, excita a liberdade geral dos termos e das formas de linguagem; despera os mecanismos de combinação, de transposição de articulação das idéias e de distinção de conceitos..."

A cada momento, a existência interpela o ente que somos. Não há nenhuma anterioridade que a preceda, tal como um ponto de partida ou uma origem que precisa ser acessada e daí por diante desenvolvida ou cultivada. O existir comporta um movimento redundante: a existência se dá na medida em que o existente existe e o existente aparece quando existindo sua existência. Em um esforço incessante reiteramos e fabricamos a nós mesmos. Existir é tornar-se.

Em acordo com essa idéia, Octavio Paz (1982) afirma que o homem se funda na possibilidade, no *poder ser*, porque o ser não é algo dado e sim feito, criado. Para ser, o homem tem de inventar e conquistar as condições do ser. Por isso, a criação artística compreende um encontro com a condição humana: de criar a si e o mundo.

Que caminhos nos levam a pensar o ator em cena como um fenômeno ontológico?

Para Lévinas (1998 : 27), o jogo da representação é como um fogo na floresta, que se alimenta e consome a si mesmo. Segundo suas palavras, "*o jogo não tem história. Ele é essa existência paradoxal que não se prolonga num ter*". Ou seja, o jogo não permite o ato existência porque é incapaz de possuir a si mesmo e por isso não implica risco. Pode ser interrompido a qualquer momento e não tem compromisso com a realidade. Começa e termina sem deixar rastro. O exemplo que utiliza para ilustrar essa idéia é a representação cênica:

(...) um teatro vazio é terrivelmente deserto. Pode-se sentir a presença de Sarah Bernhardt ou de Coquelin que lá agiram, mas Fedra ou Cyrano de Bergerac nada deixaram de seu desespero ou de sua tristeza. Eles se dissiparam como nuvens leves (...).

Essas reflexões aludem ao instante que começa a existência a qual não se equivale a um ato lúdico. Mas se tratarmos de investigar o ato existencial presente no interior do jogo da representação cênica? O instante que inicia o evento teatral não teria a consistência de um ato de existência? Será que aquela "*existência paradoxal*" do jogo, a que se refere Lévinas, cuja natureza revela-se em uma aparente contradição: "*ela é sem ser*", não comportaria, por sua vez, existentes engajados a um fazer existir peculiar, neste caso, a cena?

A cena constitui e é constituída por forças, conexões e materialidades próprias. Não está acima da realidade, nem é feita de irrealidade, como quer Lévinas, mas situa-se entre esses dois domínios. No cruzamento e no interstício daquilo que comumente chamamos *real* (proprietário das relações localizáveis causais e lógicas) e *irreal* (continente do sonho, do imaginário e da memória como lembrança). Tudo aquilo que a compõe - tais como o gesto, o silêncio, a ação e a narrativa e também o ator - existem nesse "*mundo real*" e tornam-se cênicas, ou melhor, poéticas.

Pensemos o sentido de poético. Octávio Paz (1982) considera duas instâncias na criação artística: poesia e ato poético. A *poesia* é um estado latente, amorfo, presente nas coisas e nos eventos; é a perspectiva de alguém que atribui poesia ao mundo e à natureza. Portanto, não existiria algo carregado de poesia *a priori*. É somente a partir do nosso olhar que algo se torna poético. Isto vale, por exemplo, para uma paisagem ou para uma determinada situação.

Já o *ato poético* é um movimento intencional de criação artística, o modo mais cabal pelo qual a poesia irrompe no mundo. Quando alguém deliberadamente produz uma forma poética, faz Poema. Assim, o Poema é ato poético - um produto da criação e elaboração de alguém; é obra, em que a poesia toma forma, não por uma visagem, mas como fruto de uma ação transformadora. A poesia se revela em sua plenitude no Poema, bem como em outras manifestações artísticas como um quadro, uma canção, uma cena ou um poema, propriamente dito.

Essa idéia de poético nos permite evocar a cena como uma existência poética e concluir que as possibilidades de existência que habitam o universo cênico surgiriam a partir de atos poéticos. Em um simples exercício teatral, tal como alguém atravessar caminhando o palco, é o bastante para provocar o evento teatral. Tudo importa: a tensão da passada, o ritmo, para onde olha... E esta pessoa já não é mais aquele que há pouco estava sentado. Ele já está outro. Algo o atravessa. O ato de estar em cena pressupõe esse atravessamento. A máscara surge no momento em que o ator vai para a cena e se mantém "mantendo" o universo cênico. O instante em que o ator entra em cena faz surgir um existente poético. Ou ainda, faz-se surgir como um existente poético.

Como existir poético a experiência de estar em cena implica em *ser no mundo da cena*. No exercício da criação inventa e se inventa, como ente cênico que é, pois existir em cena não equivale a existir no mundo. A máscara se faz na lida com as coisas desse mundo cênico que habita, só tornando-se acessível em cena.

Visto assim, o existir em cena passa a ser prerrogativa do trabalho de criação do ator. Para o ator existir como tal é preciso que se encarregue da máscara, Por sua vez, também a máscara, enquanto existente encarnado em cena, só existe no corpo do ator. Acontecimento em movimento

duplo: Ator e máscara existem inseparáveis, porém distintos.

Se para Lévinas (1998 : 28) o ato que começa a existência humana pressupõe a impossibilidade de voltar atrás - "levar a aventura até o fim" - também os passos que levam a assunção da cena demandam tomar posse e deixar possuir-se. Do contrário o jogo da cena se desfaz. E não sem marcas. Será que no teatro de Lévinas o que permanece é a presença de Sara Bernhardt ou o rastro da Fedra que, encarnada na atriz, tornou-se marca indelével da cena a qual fazia parte, bem como da própria artista que a sustentou?

Traços de uma presença

A questão da presença é colocada por Derrida (*apud* Santiago, 1976) na sua crítica ontológica. Estabelece um jogo entre ente-ser e presença-presente. Afirma que a presença é atributo do ser e que o ente torna-se presente de e para si. Assim como o ente difere do ser, o presente não é presença, na melhor das hipóteses, ele está no lugar da presença. O ente presente é efeito da presença, por outro lado, a presença só se anuncia através do que é presente, pois a presença nunca se apresenta como tal. Para Derrida (1972), entre o ser e o ente há sempre um espaçamento. Não há possibilidade do resgate de uma presença originária, porque ela escapa nesse movimento constante de substituição e diferença, deixando apenas o traço de si. A presença é sempre simultânea à ausência.

O traço, termo derridiano, assinala uma presença que escapa. No momento em que se faz, já não está mais. Acontece ao mesmo tempo e ao lado da sua ausência, inscreve-se e apaga-se de um só golpe, constitui um espaço de inscrição, marcando o período da sua desapareição. Segundo suas palavras, "*é o desaparecimento de si, da sua própria presença, é constituído pela ameaça ou a angústia da sua desapareição irremediável, da desapareição da sua desapareição*" (*idem*, 2005: 226).

Se seguirmos o pensamento de Derrida, a máscara não se apresentaria como algo que se ergue enquanto resgate de uma presença originária e anterior à própria cena, mas se estabelece como traço. Presença feita de ausência.

Em "Escritura e Diferença", Derrida (2005) observa que o trabalho do ator abrange a tarefa de evocar e aderir à máscara, de tal maneira que seja capaz de torná-la presente e apagar seu próprio traço. Contudo, adverte que esta é uma tarefa impossível, pois se levada a cabo resulta no aniquilamento da representação. Por certo, se o representante tornar-se o representado, não há mais nada a se representar. Conclui afirmando que a máscara surge justamente neste rompimento entre o representante e o representado.

Nessa perspectiva, o ator e a máscara se apresentariam como traço, marcas do seu próprio apagamento. Limite da presença e da não-presença, do perder-se e do ganhar-se, ao investir-se a máscara carregam-se junto as marcas do ator. Rastro do seu próprio apagamento, a condição do ator é *entre* entre homem e máscara, entre ausência e presença, entre representante e

representado, entre significado e significante, entre nome e nomeado, entre plenitude e vazio. Estar em cena é manter simultaneamente máscara e ator no cenário da presença, guardar as marcas de um, enquanto já está se escavando as relações com o outro.

Desdobrar-se

Na ontologia de Deleuze (2006), tudo e todos somos possibilidades de existência. A sua concepção filosófica atribui ao ser dois princípios fundamentais:

- A univocidade, que atribui o mesmo valor de ser a todas as coisas que existem no mundo, sejam elas animais, homens, plantas, pensamento ou alma e não admite uma hierarquia que garanta privilégio ou superioridade ontológica entre os existentes e
- O constante devir, por meio do qual assevera o *vir a ser* como a condição necessária da existência, afirmando o incessantemente movimento e fluxo em que se dissolve tudo no mundo.

Para Deleuze (2007), a melhor forma de vermos as coisas do mundo e a nós mesmos seria perceber tudo (as coisas e nós) como dobras, agenciamentos, conexões que se modificam e metamorfoseiam de acordo com as redes que vão se associando. Haveria em nós um contínuo diferimento e cisão, um desdobrar-se infinito de nós mesmos. Isso acontece porque somos formados por duas instâncias conectadas pela linha do tempo: *moi* (si mesmo) instância receptiva, que experimenta as mudanças do tempo, e *je* (eu), instância ativa, que processa e distribui nossa ação no tempo. Entre ambas as instâncias, permanece uma fissura, uma diferença estabelecida pelo tempo. É através do tempo que o *je* afeta o *moi*, "a maneira pela qual o espírito afeta a si mesmo" (Deleuze *apud* Bruno, 2008 : 134)

A partir do pensamento deleuziano, podemos pensar no ator e na máscara como um pedaço de pano ou uma folha de papel que se dobra e desdobra. Desdobramentos e intensidades de existência. Ambos são formas de estar no mundo que atravessam os corpos. Assim, a máscara não é um ente que se encontra dentro do ator, como uma Segunda personalidade ou uma faceta a ser desvelada, tampouco está fora do ator, tal qual um objeto a ser apreendido. Por outro lado não deixa de pertencer ao dentro e ao fora, intervindo entre interior e exterior.

Ator e máscara passam a ser compreendidos como nervuras de um mesmo tecido, graus de atividades, camadas. Como forças que só existem em relação entre si, conectam-se nas mais diversas maneiras: confundem-se, dispersam-se, chocam-se, sobrepõe-se, nem sempre em harmonia e muito menos desinteressadamente. E, sobretudo, faz-se necessário pensar a aplicação do princípio de univocidade, que requer que haja uma fundamental igualdade ontológica entre ambos. Isto significa dizer que nenhum deles se sobrepuja ao outro porque é mais *real*, mais *verdadeiro* ou ainda mais próximo ao que seria o *cerne daquele que atua*.

O ator, como qualquer pessoa, sustenta um nome, uma cultura, uma história tudo aquilo a que podemos chamar no sentido mais genérico de *eu* - este não se perde e nem desaparece no processo de criação. O intérprete, em cena, estabelece entrecruzamentos: a máscara não se

sobrepõe a um suposto *eu* verdadeiro e uno, posto que o *eu* compreende algo permanentemente aberto, móvel e em experimentação. A máscara, enquanto existir poético, dialoga com as possibilidades de ser e da rede de conexões que o ator vai tecendo e se amarrando na sua relação com o mundo. Estar em cena, nessa perspectiva, é ousar ir além, atravessar a si próprio e, tal como um exercício de origami, desdobrar-se.

Durante a cena, carrega-se algo de paradoxal: encobrir e desvelar, ser e não-ser, construir e destruir. No instante em que está em cena, o corpo do ator é. É a máscara. É teatro. A máscara torna-se viva, é carne no corpo do ator.

O corpo da máscara

O teatro traz, nos seus atributos constituintes, a marca indelével do corpo como materialidade. *O que tem consistência, peso e uma absurda, brutal, mas impassível presença: mas também humildade, nudez e feiúra* (Lévinas, 1998 : 66). É pelo atravessamento dos corpos que o compartilhamento se estabelece no feito teatral. Esta relação é dotada de carnalidade, peso e consistência. Tanto no ato de assistir quanto no de realizar, incide certa brutalidade no arrebatamento que envolve o espetáculo, o qual é tomado de uma qualidade material, no modo sensível pelo qual o corpo se relaciona e captura a obra, na violência em que cada um pode ser atingido pelo outro e pela forma artística.

Antes de qualquer coisa, é preciso assinalar que designo *corpo* como uma arquitetura intrincada que instaura um entrecruzamento de matérias e materiais embrenhados entre si, porém relativamente autônomos uns em relação aos outros e, por vezes, até discordantes.

É no corpo do ator que acontece o existir poético. Ao existir a cena, o corpo do ator se manifesta na condição de outro outro estado, outra pele, outra afetividade, outro acontecimento. Ele transfigura sua própria organização corporal e encarna um diferente de si, tencionando estabelecer uma relação de parecer-ser, ainda que desempenhe a si próprio.

Um corpo é carregado de processos fisiológicos e mentais, conscientes e inconscientes, que atuam como uma rede de forças. Há sua concretude orgânica células, ossos, vasos, neurônios e há também seu nome e sua história, que se acha inscrita numa cultura. O corpo é capaz de absorver ou receber as impressões do mundo interno e externo e manifestar/comunicar respostas pessoais destas impressões. Proprietário/pertinente, conteúdo e continente, ele está para além de ser veículo, suporte ou forma expressiva dos seus constituintes. Porque o corpo não é uma coisa.

Para Lévinas (1988), o corpo, embora seja materialidade, não é substantivo, tampouco é lugar. Tem a natureza de evento, irrupção da consciência. É onde acontece o posicionamento do ser. Enfim, é “*a maneira como o homem se engaja na existência*” (*ibidem* : 88). O corpo possui e é possuído pelo ser. A sua materialidade advém de uma experiência cinestésica feita, sobretudo, de sensações, ou seja, daquilo que é captado pelos órgãos dos sentidos. Em seu princípio, a sensação já carrega uma informação e constitui um saber.

No âmbito do senso comum parece evidente que cada corpo carregue um de nós, homens e mulheres com um nome, uma nacionalidade, uma língua, e ainda trejeitos, gestos e formas características. *Este sou eu* - dizemos apontando para o nosso corpo. Essa certeza nos remete a uma noção construída desde há muito: somos embrulhados em uma matéria feita de pele, carne e rosto. De alguma forma, isto que chamo meu corpo está preso a mim, envelope e formata aquilo que identifico como sendo *eu*, fundindo-se por meio de um esforço contínuo em organizar, ordenar, integrar e sobrecodificar minhas experiências em uma mesmidade: eu = eu = meu corpo.

Todavia não parece ser mais possível sustentar sem problematizar a idéia do corpo como a exterioridade sólida e o lugar de estabilidade do eu. A começar pelo descentramento e descontinuidade do próprio eu. O corpo humano deixou de ser visto como uma estrutura compacta, lisa e fechada, pelo contrário, está mais próximo de um território habitado por muitos: órgãos, sensações, discursos que o designam, redes culturais, imaginárias e geográficas que o associam e o interpelam, suas extensões - sejam elas carros, roupas, próteses etc., os outros corpos que o rodeiam e interagem ou não com ele e ainda espaços vazios, pulsações, acelerações e intensidades de todas as ordens. Para alguém chamar um corpo de seu, faz-se necessário despender esforços em arranjar e amalgamar tudo isso em uma imagem.

Como nos diz Rose (*apud* Silva, 2001), o organismo não é constante, tampouco possui uma natureza universal e fixa em si mesmo. Aquilo que nos parece tão natural - a topologia corporal, a concepção de unidade e coerência orgânica e até mesmo as propriedades do corpo tal qual andar, sorrir, nadar - são resultado de uma construção histórica, científica e tecnológica, e, sobretudo, pertencem a culturas específicas.

A morada do sujeito, antes segura e fixa no lugar do corpo, perdeu a âncora e se deslocou. Assim como o sujeito, o corpo está mais para a multiplicidade, metamorfoseando-se segundo a infinidade de conexões e variáveis aos quais vai irremediavelmente se associando.

Santaella (2006) especula que a crise do sujeito e da corporeidade deve-se em muito aos processos de transformação da vida humana acionados pela Revolução Industrial. As máquinas e os inventos modernos evoluíram para próteses, clones, ciborgues e tantas outras produções tecnológicas, colocando em questão a natureza da humanidade.

Entre corpo e sujeito surge uma abertura, continente e conteúdo não mais se coincidem necessariamente, ambos transbordam e se desencontram. *Por isso tudo, nossos corpos nos pertencem muito menos do que acreditamos. Não são propriedades nossas eles nos ultrapassam.* (Kehl *apud* Santanna, 2005) Abriu-se uma rachadura que dificilmente será remendada, o corpo passa a ser pensado para além do sujeito, ou seja, para além de um efeito de algo anterior e superior a ele.

Devido a esse seu aspecto de fluidez, multiplicidade e impermanência, o corpo do ator passa a encontrar dificuldade para postular a segurança de suporte estável da criação teatral. Contudo, parece que é essa rachadura que pode lançar de si a experiência poética - essa não-permanência, essa plasticidade, essa mobilidade - provocando a instabilidade necessária para o

poético.

O ator trabalha sobre si mesmo e em direção ao outro. Estes dois eixos apresentam um permanente movimento no interior de cada um e entre si. Por um lado, é em si mesmo e sobre si mesmo que o ator age. Para que surja o objeto a ser representado, o ator o concretiza a partir de todo o emaranhado de fluxos que o anima. Envolve seu próprio aparato físico, sua história pessoal, sua cultura, sua personalidade, enfim tudo daquilo que ele vem tecendo e que reconhece como sendo ele. E também envolve aquilo que está por *admir*: o que transborda, racha e rompe os limites de um eu, por assim dizer, estabelecido.

Por outro lado, no seu exercício de criação, há uma renovada tentativa de negar aquilo que ele deveria denotar na compacidade do “eu mesmo”. Em cena, o ator não se mostra como ele mesmo; pelo contrário, oferece um modo de mover-se, falar e comportar-se diverso de si. Por sua presença em cena, instala uma situação corporal de *eu-mais-o-outro*, de encontro ao outro, fazendo emergir outras possibilidades de estar no mundo.

A máscara se faz existir na flutuabilidade do corpo do ator e habita as inúmeras fendas das quais se constituem as subjetividades e as corporeidades. Aí onde ocorre um desencontro, uma intermitência, onde se produzem as possibilidades, as contradições, as multiplicidades e as diferenças.

Conclusão

Enfim, pensar a máscara ou o estar em cena como uma existência poética acarreta em creditar uma experiência ontológica à criação teatral. Afinal, uma das condições necessárias do trabalho do ator é tornar-se outro - ação, coisa, pensamentos, emoção, movimento, personagens, até mesmo ele próprio. Em outras palavras, existir em cena é uma das prerrogativas do trabalho do ator e o esforço de existir é o que o torna ele mesmo um existente. Trata-se de um movimento anterior à apreensão de qualquer técnica ou habilidade. No mais simples exercício, seja improvisação, ou seja, exploração de movimento, o estar em cena implica a máscara e arrisca os limites do quem se é.

Assim, quando o ator entra em cena, levanta-se um existente poético - a máscara, colocando em jogo várias camadas de existência. A máscara é o próprio movimento de existir do ator. Não em direção a uma posse inalienável, tal qual nos ensina Lévinas (1998 : 27) sobre o ato humano de existência, mas na forma de Poema, com a leveza do jogo, que é "*como incêndio no qual o fogo consome seu ser, consumindo-se*". Talvez essa seja a grande magia e atrativo que o teatro, não só como obra, mas como exercício de criação exerce sobre as pessoas: a oportunidade de experimentar como jogo o ato de existir, sem ter nada a possuir, nada a perder, com direito de interromper e recomeçar a qualquer momento. Um jogo de dobrar os muitos desdobramentos daquele que se lança em cena.

Portanto, é no jogo de capturar a criação na sua própria materialidade e, ao mesmo tempo,

de desaparecer os rastros de si mesmo, que pode surgir uma existência poética. Desses intervalos e intermitências provocados por um território corporal múltiplo associado a uma arquitetura instável do eu daquele que atua, quando se esgarçam as amarras daquilo que é tecido pelo discurso, pela linguagem e pela cultura.

No existir poético há um intervalo necessário entre o homem e a máscara, um ponto de cruzamento do que se é com tudo que se pode ser. A máscara não surge como objeto, algo separado e distanciado do ator. De outro modo, o ator e máscara não são dois, nem formam um par ou uma figura extraordinária como um xifópago. Entes em um mesmo corpo feitos de presença e ausência. Transbordam um no outro. Em cena, ambos tornam-se possibilidade, traço, dobras e intensidade. E aventuram-se a encontrar e encontrar-se. Criar e também criar-se.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRUNO, Mario. *Escrita, Literatura e Filosofia*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- _____. *A Dobra - Leibniz e o Barroco*. Campinas: Papirus, 2007.
- DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- _____. "La Différance." In: _____. *Derrida en Castellano*. Disponível em:
<[Http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/la_differance.htm](http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/la_differance.htm)> acesso em abril de 2009.
Conferência pronunciada na Societé Française de Philosophie em 27 de janeiro de 1968.
- GUINSBURG, Jacob. *Da Cena em Cena*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- GUINSBURG, Jacob. *Da Cena em Cena*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- GUINSBURG, Jacob. *Da Cena em Cena*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- LECOQ, Jacques. *El Cuerpo Poético Una Enseñanza Sobre la Creación Teatral*. Santiago, Chile: Cuarto Propio, 2001.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Da Existência ao Existente*. São Paulo: Papirus, 1998.
- NUNES, Benedito. *Heidegger & Ser e Tempo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- PAZ, Octávio. *O Arco e a Lyra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- SANTAELLA, Lucia. *Corpo e Comunicação*. São Paulo: Paulus, 2006.
- SANTIAGO, Silviano. *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- SANT'ANNA, Denise B. *Corpos de Passagem Ensaio sobre a Subjetividade Contemporânea*. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.
- SILVA, Tomaz Tadeu. *Nunca Fomos Humanos nos Rastros do Sujeito*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- VALERY, Paul. *A Alma e a Dança*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.