

SILVA, Ipojucan Pereira. **Mascaramento Espacial: a construção de um *topos* cênico por meio da espacialidade corporal do ator**. São Paulo: Universidade de São Paulo (USP). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Doutorado; Felisberto Sabino da Costa. Bolsista da CAPES. Ator e diretor.

RESUMO

Fruto da pesquisa de doutorado “Mascaramento Espacial: um processo criativo envolvendo a espacialidade corporal do ator”, o artigo apresenta as etapas de um processo de criação em que a espacialidade corporal do ator sirva de matriz principal para a constituição de seu discurso cênico. Assim, como o emprego da máscara tem a função primordial de fomentar a exploração do campo da alteridade, as investigações teóricas e práticas trabalham com a proposta de que as projeções do espaço cênico sobre o corpo funcionem como uma forma de mascaramento, instaurando um princípio de fluxo de trocas entre espaço e corpo, responsável por uma qualidade diferenciada na resposta psicofísica do atuante. Conclusivamente, os resultados têm sido orientados para procedimentos metodológicos baseados na maneira como essa ambiência margeia um percurso que parte das dinâmicas e qualidades de movimento, e repercute, posteriormente, tanto na criação de ações físicas – elemento básico de todo o fenômeno teatral –, quanto na organização dessas ações em partituras cênicas.

PALAVRAS-CHAVE: Mascaramento; Espacialidade; Corporalidade; e Atuação.

ABSTRACT

As a results of the doctoral research "Spatial Masking: a creative process involving bodily spatiality of the performer ", the article presents the stages of a creative process in which the bodily spatiality of the performer serves as a main matrix to construct their performance. Thus, as the use of mask has the primary function of promoting the exploration of the field of otherness, the theoretical and practical investigations suggest that the projections of the scenic stage on the body to act as a form of masking, establishing a flow of exchanges between space and body, responsible for a distinct quality in the psychophysical response of the performer. Conclusively, the results have been oriented to methodological procedures based on the way this ambience bordering a path that comes from the dynamics and qualites of the movements, and subsequently affects both the creation of physical actions – basic element of all the theatrical phenomenon – and the organization these actions in scenic scores.

KEY-WORDS: Masking: Spatiality: Embodiment: Performance.

Quando a atenção do ator, ou do espectador, recai sobre o vazio da caixa cênica, inevitavelmente são projetadas em sua mente inúmeras possibilidades de preenchimento das dimensões espaciais. O espaço o estimula ao movimento, ou como nos diz Laban: “o espaço é uma característica oculta do movimento e o movimento é um aspecto visível do espaço¹” (LABAN, 1974, p. 04, tradução

nossa). Além da importância dessa perspectiva na esfera artística, na vida cotidiana – no uso corriqueiro com que lidamos com esses conceitos –, em geral quando falamos em espaço nos referimos a ideia de área, volume, intervalo, distância entre limites determinados... em síntese, a uma ausência ou um lugar que pode vir a ser ocupado por algo. Rudolf Arnheim, nas suas digressões sobre o que seja o espaço no livro **A Dinâmica da Forma Arquitetônica** (1988), atribuirá essa nossa visão comumente versada no dia-a-dia ao fator da percepção espontânea e imediata da distinção entre matéria impenetrável – tal como as montanhas, as árvores, as paredes etc. – e as aberturas entre esses obstáculos pelos quais podemos passar.

Numa concepção alternativa, bem mais afeita ao que a nossa pesquisa propõe sobre o *masking espacial*, Arnheim vê o espaço como uma criação da relação entre os objetos que se manifesta como uma presença concreta. Na sua proposição, a nossa experiência perceptiva não tomaria o intervalo entre as coisas como simplesmente vazio, mas sim como passível de impressionar aos sentidos, ainda que não tenha densidade material. A partir dessas questões, para promover o trânsito entre espaço e corpo e propiciar o surgimento de um princípio criativo como parâmetro de criação para o ator – fruto do diálogo entre esses materiais de naturezas tão diversas (orgânico e não-orgânico) –, passamos a pensar durante o processo da pesquisa não em opostos, mas sim no hibridismo expresso na ideia de levar o ator a *ver* o espaço como consequência da sua própria espacialidade corporal.

De acordo com o pesquisador estadunidense E. T. Kirby, ao se pensar nesse tipo de abordagem para o trabalho do intérprete percebemos o quanto estamos afinados com o pensamento de uma extensa linhagem de homens de teatro, principalmente com aqueles localizados nas primeiras décadas do século XX, que fizeram da relação entre a plasticidade do corpo e do espaço um eixo de investigação para evolução do ofício do ator. Observando as palavras de Kirby no que diz respeito a esse processo, podemos perceber como esse tipo de investigação no âmbito das Artes Cênicas, principalmente no alvorecer do século passado, está atrelado às discussões acerca da abstração como princípio estético e da busca pela sua operacionalidade por meio do *masking*:

De Gordon Craig (e do Neo-Romantismo) passando pelos Futuristas, Dada, o trabalho dos Formalistas Russos, os Expressionistas, os Surrealistas, a Bauhaus, e assim por diante, [...] percebemos muito claramente nessas propostas uma intenção subjacente: a criação de um teatro abstrato. Seu símbolo, e o que explicitamente representa a sua função e estética, é a máscara - ou o ator mascarado a quem Craig denominou como a *Super-Marionete*² (KIRBY, 1972, p. 06, grifo do autor, tradução nossa).

A máscara é metamorfose, transcendência, simulação. Ocorre por seu intermédio um processo de identificação com o que se deseja imitar que desloca a pessoa para um contexto diferente do seu costumeiro, modificando tanto a sua corporeidade quanto o ambiente a sua volta. No que diz respeito ao trabalho do

ator, a máscara teatral pode ajudá-lo tanto na comunicação do caráter da personagem quanto na materialização de algo tão impalpável como o espaço. Não é por acaso que Gordon Craig propõe o princípio da Super-Marionete como mascaramento tanto para trabalhar a fisicalidade do intérprete quanto para “afastar resolutamente a ideia de gesto natural ou de gesto convencional, e substituí-la pela ideia de [...] gestos simbólicos” (CRAIG, 1963, p. 67): a forma abstrata teria simultaneamente a capacidade de estimular o intérprete a uma plasticidade corporal menos mimética ao mundo natural, e o poder de comunicar ao espectador uma não-realidade, tendo dessa maneira um grande potencial tanto para trabalhar como para expressar os conceitos (abstratos) espaciais.

Para dar conta desse caminho na pesquisa de doutorado **Mascaramento Espacial: um processo criativo envolvendo a espacialidade corporal do ator**, percebemos a necessidade de investir em laboratórios práticos de criação cênica a fim de desenvolver procedimentos de mascaramento baseados nos conceitos de espaço, a serem empregados pelo ator para a construção de uma narrativa cênica. Sem perder de vista que o nosso estímulo para a criação era o espaço, e que o objeto resultante a ser dado à observação do espectador não seria uma personagem individualizada ou um contexto ficcional de características aristotélicas, mas sim ações cênicas que conteriam em essência um alto grau de performatividade, buscamos alguns apoios como suporte metodológico. O pesquisador brasileiro Armando Sérgio da Silva, por exemplo, nos ofereceu uma dessas oportunidades de reflexão sobre esses aportes, quando estabelece no seu texto **Interpretação: Uma Oficina da Essência** três etapas para um processo de criação do ator:

Se entendermos a personagem como um futuro objeto a ser dado à observação, a primeira ação seria desvendar o objeto, descobrir seus estímulos, conhecer suas potencialidades. A segunda é a incorporação do objeto, torná-lo orgânico, dar-lhe existência física e concreta. A terceira é expressá-lo, transformá-lo em signo articulado para confrontá-lo, mostrá-lo, expô-lo (SILVA, 1999, p. 36).

Apesar de utilizar como objeto de análise para as suas conclusões personagens e textos dramáticos, Silva não exclui a possibilidade de outros estímulos serem usados para tal operação, podendo ser de ordem imagética, sonora, literário ou qualquer outro, observando apenas na “pesquisa para criação de ações dramáticas [...], o desdobramento no tempo e/ou espaço do referido estímulo, visando a concatenação dramática, [...] condição essencial para a realização do processo de Interpretação Teatral” (SILVA, 1999, p. 31).

Demos início então aos experimentos denominados de **(Um) Hamlet**, no qual foi proposto um trabalho com alguns trechos do texto da peça *Hamlet* de William Shakespeare, tendo como questão investigativa a busca por uma qualidade interpretativa que fosse fruto do trabalho com alguns conceitos ligados ao espaço. O princípio geral que norteou o trabalho com o material textual foi o de *esvaziar o drama*, esvaziamento não como subtração de sentido, mas sim como inserção de vazios, aberturas de brechas, flexibilização de conteúdos, para que

outros fluxos de entendimento pudessem encontrar encaixes numa estrutura dramaturgica repleta de concavidades.

Sem a pretensão de responder conclusivamente à identidade do protagonista, o personagem título foi tratado como uma resposta temporária, isto é, não um Hamlet definitivo, mas **(Um) Hamlet**, uma versão possível para as inúmeras possibilidades de leitura da tragédia de Shakespeare. Uma caracterização provisória, senão precária, a cada vez que o ator responsável pelo papel realizava as suas ações. Dessa maneira, ao explorar sob esse viés o texto shakespeariano no rastro de um passado para Hamlet, que explicasse as suas ações no presente da peça, acabamos por delinear um protagonista inacabado, imperfeito e inesgotável – sem um rosto definitivo, mas com espaço suficiente para que tanto o ator quanto o público pudessem imaginar e recriar o personagem.

Assim como na proposta de Craig a partir da Super-Marionete, necessitávamos de um foco que evitasse a submersão do ator no mar inconstante da sua interioridade, algo que realizasse externamente a ancoragem da sua totalidade psicofísica, e que contribuísse dessa forma para a sustentação de uma espacialidade corporal inclusiva e permeável a todos os elementos do ambiente. Partindo desse princípio, poderíamos lançar mão de qualquer expediente que funcionasse como esse *mestre*, tal como um tempo-ritmo, uma postura física, um figurino ou mesmo uma partitura codificada. Nossa opção recaiu sobre a exploração da partitura de ações físicas como mascaramento. O que nos levou a essa escolha foi a possibilidade da partitura operar tanto na exploração do aparato psicofísico do ator quanto na condição de escritura cênica, isto é, como uma “prática da encenação, a qual dispõe de instrumentos, materiais e técnicas específicas para transmitir um sentido ao espectador” (PAVIS, 2001, p.131).

Durante o trabalho prático, essa codificação ordenada foi tratada como uma estrutura aberta, constituída de ações físicas estabelecidas como marcos que orientavam sem definir um caminho único, permitindo tanto a condução orientada da gestualidade do ator quanto a irrupção de eventos imprevisíveis. Associando esses princípios aos trabalhos de atenção e ampliação da presença, a busca sempre se pautou por um estado no qual a espacialidade corporal do intérprete estaria se reafirmando constantemente no aqui-e-agora, na concretude tangível dos impulsos, fluxos e relações durante a execução da sua partitura. Essas pistas nos pareceram elucidativas do processo de criação de uma outra corporeidade (sem a necessidade pré-existente de um personagem), no qual se procurou investir muito mais na geração de um campo de presença imanente que acabaria por conformar uma persona, que auxiliaria o ator a agir de modo mais pleno.

Para além de representar a ilusão cênica, o intérprete jogava com a ambiguidade entre ficção e realidade quando apresentava a si mesmo – uma personalidade não mediada por um personagem – e realizava ações que levavam o espectador a se concentrar mais na execução do que na mimese do gesto, isto é, na “*performatividade em ação*” (FÉRAL, 2008, p. 202, grifo da autora) que não desejava outra coisa senão apresentar a si mesma. Já que tanto as ações quanto

o contexto acabavam sendo construídos em cena, isto é, no contato com o espectador, a justaposição e a fragmentação que permeavam os discursos cênicos fizeram com que **(Um) Hamlet** ganhasse uma forma inacabada, de evento, “mais baseada na intensificação da presença e na valorização da ação realizada e compartilhada entre artistas e espectadores” (ACÁCIO, 2011, p. 55).

Como o nosso ponto de partida para a criação desse processo foi o espaço, a estética resultante teve como característica marcante um alto grau de performatividade, pois acabou sendo baseada mais na presença do ator, quando da sustentação das suas ações cênicas, do que na representação de personagens ficcionais, ficando a construção dos imaginários e a reinvenção dos significados muito mais a cargo dos deslocamentos perceptivos da plateia. Tanto o percurso dos procedimentos como os resultados cênicos experimentados apontaram caminhos para a montagem e a composição de partituras como base de criação para o *masqueamento espacial*, para que o ator lidasse com o seu aparato psicofísico (aqui compreendido como a somatória mente/corpo/voz) como uma modalidade do espaço.

Referências:

- ACÁCIO, Leandro G. da Silva. *O Teatro Performativo: a construção de um operador conceitual*. Dissertação de Mestrado, Belo Horizonte, Escola de Belas Artes da UFMG, 2011.
- ARNHEIM, Rudolf. *A Dinâmica da Forma Arquitectónica*. Lisboa: Editorial Presença, 1988.
- CRAIG, E. Gordon. *Da Arte ao Teatro*. Lisboa: Arcádia, 1963.
- FÉRAL, Josette. *Por uma Poética da Performatividade: o teatro performativo*. Revista Sala Preta, São Paulo, ECA-USP, nº 8, 2008, p. 197-210.
- KIRBY, E. T. *The Mask: abstract theatre, primitive and modern*. The Drama Review (TDR), New York, MIT Press, v. 16, nº 3, Sep. 1972, p. 5-21.
- LABAN, Rudolf. *The Language of Movement – a guidebook to choreutics*. Boston: Plays, Inc, 1974.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. São Paulo: Abril, 1976.
- SILVA, Armando Sérgio. *Interpretação: uma oficina da essência*. Tese de Livre-Docência, São Paulo, ECA-USP, 1999.

Notas:

¹ Space is a hidden feature of movement and movement is a visible aspect of space.

² [...] from Gordon Craig (and Neo-Romanticism) through the futurists, Dada, the work of the Russian formalists, the Expressionists, the Surrealists, the Bauhaus, and so on, [...] We perceive ever more clearly in this work an underlying intention: the creation of an abstract theatre. Its symbol, and that which clearly represents its function and aesthetics, is the mask – or the masked actor whom Craig called the *Übermarionette*.