

SILVA, Ipojucan Pereira. **Atos de Presença, Atos de Ausência: outra maneira de se pensar o mascaramento**. São Paulo: Universidade de São Paulo. Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP; Professor Contratado III (Doutor). Apoio: bolsa CAPES.

RESUMO: Atos de Presença, Atos de Ausência: outra maneira de se pensar o mascaramento discute questões relativas a ampliação da compreensão da máscara e do mascaramento. Apesar da estreita e secular relação entre ambos, pode-se encontrar na cena contemporânea o efeito de mascaramento desvinculado de um artefato, operando modalidades de performatividade e teatralidade em diferentes estilos e estéticas, sobretudo no que diz respeito às questões relativas à presença cênica. Propõem-se aqui observar a presença cênica por outro viés, como um estado emergente de possibilidades, que ocorre no limite da ausência, isto é, na percepção do vazio imprevisível e não planejado durante a execução de uma ação. Essa abordagem está baseada em práticas que atuam como um tipo de mascaramento, que engajam o corpo do intérprete e que tem como resultado atrair e sustentar a atenção dos espectadores.

PALAVRAS-CHAVE: Máscara: Mascaramento: Presença: Ausência: Atuação.

ABSTRACT: Acts of Presence, Acts of Absence: another way of thinking about the masking discusses issues related to expanding the understanding of the mask and masking. Despite the close and secular relationship between both, can be find in the contemporary scene the masking effect disconnected from a device, operating modalities of performativity and theatricality in different styles and aesthetics, particularly with regard to questions of stage presence. It is proposed here to observe the scenic presence by another way, as an emergent state of possibilities, which occurs in the limit of the absence, that is, in the perception of unpredictable and unplanned empty during the execution of an action. This approach is based on practices that act as a kind of masking, that engage the body of the performer and which results to attract and hold the attention of viewers.

KEYWORDS: Mask: Masking: Presence: Absence: Acting.

Como parte das discussões apresentadas na mesa temática *Investigações Acerca do Mascaramento nas Artes da Cena*¹, juntamente com os pesquisadores Ismael Scheffler e Renata Kamla, esse estudo, longe de ser definitivo e encerrar as reflexões sobre o assunto, propõe um olhar para os efeitos do mascaramento

no âmbito da atuação cênica, ao se prescindir da necessidade do uso do objeto máscara. Essa jornada investigativa se inicia pela constatação, desde o início do século passado, da experimentação de diferentes artefatos como forma de mascaramento: a máscara – ou o ator mascarado – tornou-se para toda uma geração de artistas europeus da primeira metade do século XX um recurso expressivo de reiterada importância.

De Gordon Craig, Oskar Schlemmer e de Jacques Copeau, passando pelas experimentações dos futuristas, dadaístas e surrealistas, percebemos a exploração de um incremento na expressividade física por intermédio da conjugação de elementos plásticos ao corpo, muitas vezes de formatos abstratos, como forma de mascaramento. A busca por um teatro de cunho mais abstrato e simbólico, de caráter mais físico e expressivo, que questionava os excessos historicistas e o decorativismo ilusionista da cenografia Realista/Naturalista, veio a incorporar a máscara ao treinamento do intérprete.

Ao se desdobrar e ampliar o seu uso por inúmeras manifestações cênicas subsequentes, cada vez mais a máscara cênica foi se desvinculando da obrigatoriedade da representação de um personagem ou de um ser ficcional, assim como foi perdendo a necessidade de estar vinculada à concretude de um objeto plástico projetado para se moldar à face do intérprete. Uma das consequências desse processo foi a ampliação do conceito de mascaramento: sempre associado ao efeito ou ato provocado pelo uso da máscara, ele deixou de ser entendido apenas como o jogo de esconder ou revelar a identidade do sujeito, para também vir a ser encarado como um ato transformativo do corpo.

Finalmente, desvinculados da necessidade de estarem atrelados um ao outro, máscara e mascaramento acabam por apresentar vias diferentes de se abordar o aparato psicofísico do atuante: para àquela, o jogo teatral proposto direciona ao redor os estímulos, impulsos e ações do atuante, ou seja, a máscara acaba por condicionar o ator a uma percepção de si e do espaço mediada pelo olhar externo do espectador. Mesmo que a esfera do mascaramento também compreenda a relação do olhar e ser olhado, de trânsito entre si mesmo e o outro,

seu enfoque está na ação, na intensificação de estados corporais, que se dão também na vida, quando nos servimos das máscaras sociais, de personas, experiências liminares etc.

Como nos diz José A. Sánchez, “a teatralidade é o território da máscara. A performatividade é o do mascaramento”² (SÁNCHEZ, 2011, p. 28):

A teatralidade é caracterizada por uma acentuação da observação, pela consciência da observação e, portanto, da representação e sua construção [...] Neste modelo as mudanças são pré-estabelecidas e em qualquer caso elas não afetam a própria estrutura [...] As mudanças existem, constituem a essência do drama, mas estão definidas pelos limites da teatralidade. A performatividade, por outro lado, enfatiza a ação, o dinamismo e, portanto, foge da representação em busca da manifestação de um mundo em permanente mudança [...] Não há fechamento, ou pelo menos não há maneira de visualizar esse fechamento. As fronteiras entre realidade e ficção são móveis e dependem de acordos permanentes e das transformações experimentadas na situação³ (SÁNCHEZ, 2011, p. 25).

O objeto a ser dado à observação do espectador pelo mascaramento não será uma personagem ou um contexto ficcional, mas sim um processo constituído de “ações que se mostram”, que se dão em espetáculo, o que em essência significa a existência de um alto grau de performatividade. Para além de representar a ilusão cênica, jogo estabelecido aqui é com a ambiguidade entre ficção e realidade, quando o ator apresenta a si mesmo – uma personalidade não mediada por um personagem (máscara) – e realiza ações que levam o espectador a se concentrar mais na execução do que na mimese do gesto, isto é, na “performatividade em ação” (FÉRAL, 2008, p. 202). O mascaramento pode vir então a ser pensado como um campo de afetos, como ação no aqui e agora, como uma possibilidade de experimentar estados corporais intensos, que tem como uma das suas consequências o incremento da presença cênica entre o palco e a plateia.

Mascaramento e Presença.

Na pesquisa de doutorado *Mascaramento Espacial: um processo criativo envolvendo a espacialidade corporal do ator*⁴ (SILVA, 2015), um dos objetivos principais era o de se alcançar uma qualidade de presença cênica para o ator

motivada por uma “atitude atencional” sustentada pelo mascaramento, deixando invisível ao olhar do espectador a concretude física da máscara. Na ausência de um objeto que funcionasse como máscara, foi preciso lançar mão de algo que realizasse a ancoragem externa da totalidade psicofísica do atuante, algo que lhe desse um foco concreto, que evitasse a submersão do ator no mar inconstante da sua interioridade.

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. O importante é que qualquer um desses caminhos promovesse o desdobramento do corpo numa espacialidade cujo aspecto constitucional mais característico é que ela fosse o resultado “de uma espécie de secreção ou reversão (...) do espaço interior do corpo em direção ao exterior. Reversão que transforma o espaço objetivo proporcionando-lhe uma textura própria da do espaço interno” (GIL, 2005, p. 49).

Fig. 1 - Apresentação de *(Um) Hamlet – Experimento nº 2* (2013).

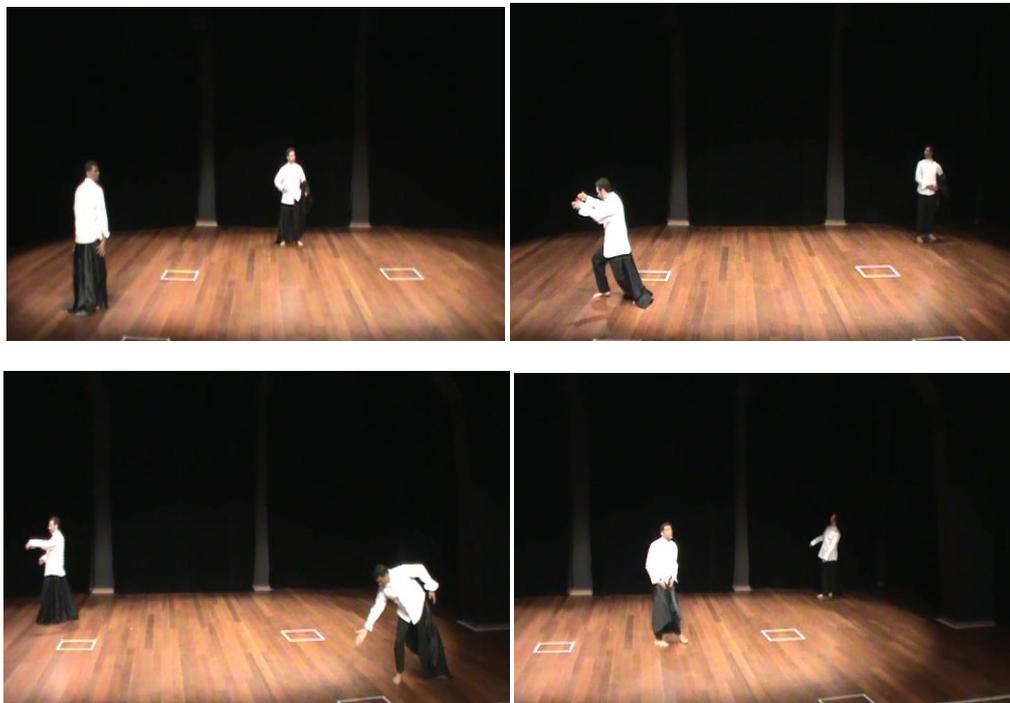


Foto: Ipojucan Pereira.

Por meio de ações objetivas e diretas – fixadas como marcos que orientam, mas que não definem o caminho –, e trabalhos de atenção e ampliação da presença, investigamos um processo de criação de uma corporalidade que procurava investir na geração de um campo imanente, conformador de uma persona, que auxilia o atuante a agir cenicamente de modo mais pleno (ver Figura 1). Estabelecer por meio do mascaramento um estado no qual a espacialidade corporal do ator estivesse sempre se reafirmando no aqui-e-agora, se voltando para a concretude tangível dos impulsos, fluxos e relações, configurando dessa maneira um tempo e espaço imanentes na atuação cênica.

Foram justamente os estados provocados pelo mascaramento que tornaram o atuante hábil o suficiente para executar as operações cênicas em tempo presente, a vista do espectador, tornando esse cúmplice das transformações provocadas na cena. Contudo, o ser humano não consegue estar absolutamente presente no aqui e agora, pois, segundo Heidegger (2005), o seu modo de ser tende ao distanciamento e não ao momento. Pela sua própria condição de historicidade, por estar comprimido entre o passado e o futuro, a experiência de uma presença absoluta seria dessa maneira inacessível à condição humana.

E quando nos referimos ao termo presença nas artes cênicas estamos lidando com um fenômeno complexo, de significados e entendimentos que nem sempre resultam em ideias correlatas. Apesar disso, há sempre nessas acepções uma referência a uma intensidade e qualidade no trabalho do atuante capaz de atrair e manter a atenção do espectador, sendo um dos fatores que provocaria a comunhão entre a cena e o público.

Todavia, a um objeto pode ser cabível a ideia de presença, de estar fora do fluxo do tempo num presente eternizado. Se a presença pura é uma qualidade dos objetos, quando o intérprete se serve de algum dispositivo que atue como mascaramento, esse interage com os estados corporais do atuante, ativando um entremeado de forças psicofísicas que são direcionadas para a concretude do artefato. O ator passa a lidar com a dimensão da realidade física e material da

máscara, isto é, o seu espaço geométrico, com suas linhas, dimensões, concavidades e reentrâncias:

O espaço geométrico se refere a dimensões mensuráveis tangíveis, contínuas; o espaço geométrico é apenas o invólucro de um espaço biológico individual. Em compensação, o espaço orgânico é resultado de uma superposição rítmica descontínua, tendo um caráter de continuidade em seu conjunto. Assim, cada evento, cada função humana, por mais complicada que seja, possui um espaço orgânico. Uma relação espacial orgânica estabelece vibrações vitais e aceita metamorfoses. (BELEKHIAN, 1972 apud SCHEFFLER, 2013, p. 338).

Na cena, estamos sempre buscando provocar no espaço orgânico do corpo o aparecimento de situações nas quais a temporalidade possa ser suspensa, na qual apenas o presente, o que está acontecendo no aqui e agora é o que importa. A percepção e operação de determinadas qualidades do espaço geométrico pelo atuante, isto é, a sustentação performativa da “dramaticidade da imanência” do material – a busca pelas irregularidades da superfície da máscara, suas reentrâncias e imprecisões, as mudanças da incidência de luz sobre o objeto ao longo do tempo – ancora o espaço orgânico do ator ao geométrico da máscara (mascaramento), provocando, dentre outras coisas, a emergência da presença cênica.

O atuante é convidado a se conscientizar da sua própria corporalidade, quando estabelece a diferenciação entre a máscara e si mesmo, quando percebe essa alteridade. O resultado disso é a instauração um estado físico de prontidão, o apenas ser em cena, o ponto zero, o momento de energização e de escuta que antecede a ação, a pausa antes de agir. Tal condição vem a ser um instrumento importante para potencializar a percepção interna e externa na vivência do momento presente. Uma prontidão para sentir e perceber os estímulos do ambiente e esboçar reações em consequência disso.

Estados de Presença: processos psicofísicos de percepção, permissão e ausência

A pesquisadora Erika Fischer-Lichte (2012) estrutura conceitualmente a presença cênica em três diferentes modulações. A primeira é a presença fraca, entendida como o fenômeno puro e simples do atuante estar no mesmo ambiente

que a audiência, ambos coabitando o mesmo espaço. A segunda, a presença forte, seria a habilidade do intérprete de conduzir o espaço da cena e capturar a atenção do público pela intensidade energética da atuação, que pressupõe a consciência do ator em toda a ação executada.

Por fim, o conceito de presença radical, na qual “por meio da presença do artista, o espectador experimenta a si mesmo e o artista como mente corporificada em um processo constante de vir a ser”⁵ (FISCHER-LICHTE, 2012, p. 115). Essa experiência implica na percepção do outro e de si mesmo como mente e corpo únicos, por intermédio da energia circulante que se irradia como energia vital transformadora.

A partir das considerações de Fischer-Lichte, outro importante pesquisador da cena, Phillip Zarrilli (2012), observa que, no lugar do artista se questionar como ter presença, ele deveria se perguntar: como se produz presença forte ou radical? Ao investigar em seus processos de criação efeitos semelhantes aos descritos por Fischer-Lichte, Zarrilli observa que, do ponto de vista do ator, a presença como qualidade ou intensidade energética ampliada é resultado de processos psicofísicos de corporificação, sintonização, consciência e percepção que geram um campo de afetos que engaja o corpo do intérprete na ação, atraindo e sustentando a atenção dos espectadores.

Nisso reside uma dificuldade, pois é mais provável que o ator perceba esse tipo de presença como algo que emerge quando ele se encontra num estado de prontidão, no qual a execução das ações ocorre no limite da ausência, isto é, de um vazio a ser preenchido, um estado emergente de possibilidades que tem a característica de ser imprevisível e não planejado. Isso não quer dizer que o intérprete não esteja pronto para atingir esse estado, porém a sua preparação requer a suspensão do desejo de controle, ele necessita aprender a deixar que as coisas aconteçam.

Poderíamos dizer que a presença cênica pressupõe a composição de um estado corporal a partir da relação entre ausência/presença, que busca dar relevo a algo que atrai a atenção do espectador. Zarrilli argumenta que o ator não deve

se esforçar para atingir a presença; se esta for percebida pelo público, é devido ao fato de ela ter emergido no vórtice do momento performativo. A tarefa do ator é manter o foco em algo concreto que direcione a sua energia e consciência para o trabalho específico a ser feito em cada momento da atuação (não podemos deixar de observar aqui a semelhança com o tipo de ancoragem psicofísica causada pelo mascaramento no trabalho de atuação).

Um exemplo é o espetáculo *Told by the Wind* (ver Figura 2), criado por Zarrilli e apresentado pela primeira vez em 2010. Nesse, um homem e uma mulher ocupam o palco, juntamente com um par de cadeiras, uma pequena mesa e uma janela abaixada. As duas figuras compartilham o espaço da cena, mas não interagem, falam ou mesmo olham um para o outro. Parecem habitar diferentes dimensões da existência, um tempo fora do tempo. À medida que um vento outonal sopra de maneira contínua e suave, os movimentos dos dois se misturam e se justapõem. Ambos parecem estar vagamente conscientes da existência um do outro, como se o véu que separa os seus diferentes espaços-tempos às vezes se diluísse. Sem diálogos ou ações reconhecíveis, a performance convida o público a entrar em um espaço de possibilidades, e alcançar uma compreensão mais contemplativa do espetáculo.

Fig. 2 - Jo Shapland e Phillip Zarrilli em *Told By The Wind* (2010).



Em <https://kaiteoreilly.com/work/2010/1/29/told-by-the-wind>

A atmosfera que se instaura entre os atores e entre o palco e a plateia, não está nem dentro nem fora das pessoas, mas na relação entre as coisas (ambiente) e os seres. E não é possível programar ou produzir previamente essa relação, ela pode apenas se fazer e se estabelecer. Mas é necessário estar aberto para que isso aconteça, isto é, estar em um “permitir-se”. Uma vez que na vida diária, já somos muito treinados para o controle, é necessário treinarmos a permissão, uma espécie de “passividade ativa”, uma serenidade que possibilite estarmos prontos para a ação e para deixar acontecer.

Ao se criar essa disponibilidade, que pode ser associada a um esvaziamento de qualquer pré-disposição para a ação, o corpo se torna bastante reativo aos impulsos. Há um envolvimento do ator na prontidão com a qual ele é tomado pelas sensações provocadas pelo entorno, disponibilidade total para a ação, sem que a mente se pré-ocupe de absolutamente nada, e de precisão sobre a medida exata da energia a ser empregada para agir. Podemos considerar nesse exemplo que o princípio do mascaramento está na maneira de se alcançar uma condição que propicie tanto ações de “aparecimento” e de “desaparecimento”, de “visibilidade” e de “invisibilidade”, ou seja, atos de presença e atos de ausência.

Do ponto de vista do mascaramento, ausência e presença são apenas expoentes de uma modulação da energia do atuante durante a sua atividade na cena. Ocorre uma tomada de consciência dos impulsos que levam o corpo a se conectar com o espaço a sua volta e a se relacionar com os fluxos do ambiente que o atravessam. O ator busca encurtar o tempo entre o pensar e o agir, se concentrando o máximo possível na exata medida dos movimentos necessários entre a percepção e a concretização da ação. Um estado no qual o foco na dinâmica da ação constrói um discurso cênico preciso e enxuto.

Últimas (mas não definitivas) considerações...

Dada à impossibilidade da presença absoluta, o artista busca estratégias para alcançá-la de distintas formas. Nos casos aqui discutidos esses mecanismos se dão a partir do mascaramento, no qual a ausência se manifesta pela

“presença”. Visto que não é possível nos colocarmos fora do tempo e atender ao desejo de um presente puro, essa seria a solução para o ator: viver a sua historicidade de forma intensa. O tempo, nesse tipo de experiência não se anularia. Na discussão aqui apresentada, o meio de se desprender da sensação de passado e futuro, não seria pela suspensão e paralisação do tempo, e sim pela intensificação da temporalidade por meio do mascaramento.

Com a possibilidade de o ator modular a sua condição energética, tem-se como resultado, na verdade, a instauração da presença no corpo do espectador. Ocorre uma inversão de papéis: a plateia se presentifica, se mostra cada vez mais ativa, sendo capaz de transformar a dramaturgia da cena. O resultado dessa proposta coloca o espectador em movimento, e o faz se interrogar sobre a relação instaurada por ele e a obra.

Há aqui uma mudança na qualidade de presença por parte do espectador que está envolvido com a cena, já que esse se torna parte integrante da experiência proposta pelo artista. Se o espectador está cada vez mais presente, o intérprete tem buscado na ausência a sua forma de atuação, usando o mascaramento como uma possibilidade performativa para si mesmo. Assim, conforme afirma Phillip Zarrilli, diríamos que há “um estado emergente de possibilidades” (ZARRILLI, 2012, P. 121), no qual o artista e o espectador podem experimentar diversos modos de presença e ausência.

Referências Bibliográficas

FÉRAL, Josette. Por uma Poética da Performatividade: o teatro performativo.

Revista Sala Preta, São Paulo: ECA-USP, n. 8, 2008, p. 197-210.

FISCHER-LICHTE. Erika. Appearing as embodied mind – defining a weak, a strong and a radical concept of presence. In: Giannachi, Gabriela; Kaye, Nick and Shanks, Michel (ed.). **Archaeologies of Presence**. New York, 2012, p. 103 – 118.

GIL, José. **Movimento Total**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Rio de Janeiro, Vozes, 2005.

SÁNCHEZ, José A. Dramaturgia en el campo expandido. In BELLISCO, Manuel; CIFUENTES, Maria José. **Repensar la dramaturgia: errancia y transformación / Rethinking dramaturgo: errancy and transformation**. Murcia: CENDEAC-Centro Párraga, 2011.

SHEFFLER, Ismael. **O Laboratório de Estudo do Movimento e o Percurso de Formação de Jacques Lecoq**. Tese de Doutorado, Florianópolis, Centro de Artes, UDESC, 2013.

SILVA, Ipojuca Pereira. **Mascarmento Espacial: um processo criativo envolvendo a espacialidade corporal do ator**. Tese de Doutorado, São Paulo, ECA-USP, 2015.

ZARRILLI, Phillip. '...presence...' as a question and emergent possibility. A case study from the performer's perspective. In: Giannachi, Gabriela; Kaye, Nick and Shanks, Michel (ed.). **Archaeologies of Presence**. New York, 2012, p. 119 – 152.

¹ Trabalho apresentado no X Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE (2018).

² Tradução Nossa: “La teatralidad es el territorio de la máscara. La performatividad lo es del enmascaramiento”

³ Tradução Nossa: “La teatralidad se caracteriza por una acentuación de la observación, de la consciencia de la observación, y por tanto de la representación y su construcción [...] En este modelo los cambios están preestablecidos y en cualquier caso no afectan a la estructura [...] El cambio existe, constituye la esencia de lo dramático, pero queda clausurado por los límites de la teatralidad. La performatividad en cambio enfatiza la acción, el dinamismo, y por tanto huye de la representación en busca de la manifestación de un mundo permanentemente cambiante [...] No existe clausura, o al menos no existe modo de visualizar esa clausura. Los límites entre realidad y ficción son móviles y dependen de acuerdos permanentes y de las transformaciones que la situación experimenta”.

⁴ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

⁵ Tradução Nossa: “Through the performer's presence, the spectator experiences the performer and himself as embodied mind in a constant process of becoming” (FISCHER-LICHTE, Erika. Appearing as Embodied Mind – defining a weak, a strong and a radical concept of presence. In: Giannachi, Gabriela; Kaye, Nick and Shanks, Michel (ed.) **Archaeologies of Presence**. New York, 2012, p. 103-118).