

# MASCARAMENTO: UM *ESPELHAMENTO DE FORÇAS*

**Melissa dos Santos Lopes**

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

## RESUMO

O presente texto pretende abordar a noção de mascaramento apoiando-se na ideia de *espelhamento de forças*, conceito elaborado pelo filósofo português José Gil. Ao partir da ideia de que a máscara é um devir, entende-se que, ao vestir a máscara, o ator deixa de ser para estar em passagem. Quando colocada sobre o rosto, sua influência no corpo pressupõe uma série de composições gestuais. A geometria apontada pelo objeto-máscara desenha paisagens no espaço por meio do corpo e do jogo que o ator estabelece com outros atores durante o processo criativo. A primeira percepção é pessoal: observar a si mesmo. Num segundo momento, há o olhar do outro. O cruzamento entre essas duas percepções pode ser compreendido como um *espelhamento de forças*, que nada mais é do que a capacidade de emissão de intensidades que projeta forças de vida num outro corpo. Trata-se de agenciamentos microscópicos que, embora possam se processar a partir do *espelhamento de forças*, operam no nível das molecularidades e das pequenas percepções, ou seja, na fronteira entre a presença e o sentido. São esses princípios organizadores e suas forças de composição que atuam em esferas da percepção que parecem escapar do seu âmbito de reconhecimento na mesma medida em que lhes oferecem possíveis vetores de significação. A recepção e a troca afetiva que se dá nesse processo de propagar formas, sensações e vibrações é que podem tornar essa experiência cênica autônoma e singular.

**Palavras-chave:** Devir. Espelhamento de forças. Máscara. Processo de criação.

Máscaras neutras, máscaras expressivas, meias-máscaras expressivas... Treinamento intenso. Primeiro passo: deitados no chão, cada um dos atores/atrizes pode eleger diferentes animais que queiram experimentar em seus corpos – soma-se a isso as imagens deste corpo-animal, as respirações, as maneiras de andar e reagir diante do encontro com outros corpos-animais. Segundo passo: estudo analítico de algumas ações corpóreo-vocais, a partir desse novo corpo: acordar, comer, atacar, fugir, esconder, exibir e outras tantas ações. Terceiro passo: humanizar esse animal no corpo, mas mantendo alguns registros, ainda que microscópicos, deste corpo-animal. E, então, a exploração da amplitude do espaço, novas circunstâncias dadas, situações, novos argumentos dramáticos que se desenvolvem a partir das relações que nascem do jogo que se estabelece entre esses atores e atrizes, como uma possibilidade de ampliação dos estados de conexão entre esses corpos neste território de criação.

Para entrar na questão deste *território*,<sup>1</sup> empresto a definição dada pelo filósofo francês Gilles Deleuze em uma entrevista ao canal franco-alemão TV Arte. Na ocasião, o filósofo participou de uma entrevista em formato de Abecedário,<sup>2</sup> e, logo na letra A, quando indagado sobre o conceito de “animal”, Deleuze associou o termo à arte.<sup>3</sup> Segundo o filósofo, não basta ter um mundo para ser um animal. Há animais de território e animais sem território: os que são de território são prodigiosos porque conseguem constituir um território. Um animal marca seu território e delimita as suas fronteiras, e o que o faz intervir nessa marcação é uma série de posturas. Eles saem de seu território e retornam a este, ressignificando seu comportamento; nesse sentido, o território passa a ser o domínio do ter. Para o autor, esse “ter” significa “minha propriedade”, e sair desse lugar (território) é se aventurar.

No caso dos atores, esta propriedade da cena é lugar que se confunde. Lugar do ensaio, do instante, do contato de uma memória-lembrança-sensação recriada ou até mesmo imaginada. Lugar de interiores, exteriores e fronteiras, que pulsa e reverbera quando provocado por encontros. Que define posturas éticas, ações, escolhas estéticas e que se reinventa, movimenta-nos e nos permite sobreviver.

Um território que tem, como protagonista, o ator/a atriz como corpo coletivo, uma vez que sua capacidade de presença está, necessariamente, vinculada a algo ou alguém. Neste caso, o termo “presença” também deve ser entendido como um local possível para que as relações, de alguma forma, favoreçam este trabalho destes

---

1 O presente artigo foi apresentado em formato resumido no 56º ICA - Congresso Internacional de Americanistas, como parte da programação do Simpósio “Mascaramento Expandido, produção de conhecimento e emancipação humana”, realizado no período de 15 a 20 de julho de 2018, na Universidade de Salamanca (Espanha). O Simpósio foi coordenado por mim, Prof.ª Dra. Melissa dos Santos Lopes (UFRN), e pela Prof.ª Dra. Maria Beatriz Braga Mendonça (UFMG) e tinha como objetivo redimensionar o conceito de mascaramento em diversas formas estéticas e utilizações sob a discussão complexa e dialética entre o singular e o universal.

2 Abecedário de Gilles Deleuze disponível em L'Abécédaire... (2020).

3 Esta ideia foi posteriormente recolocada e mais bem desenvolvida no livro *O que é filosofia?* (1992).

mesmos atores ao gerar possibilidades e condições para que estes sujeitos possam não apenas se colocar, mas cultivar-se. Um território de alimento, e não de causa e efeito, um território em que se valoriza os percursos, e não somente os resultados.

Num trabalho artístico que tem como foco o mascaramento, o processo de criação por meio deste corpo-animal envolve a experimentação de diferentes maneiras de se estar em um determinado ambiente. Isso porque há diferentes tipos de animais, desde os domésticos aos animais selvagens. Alguns rastejam, andam sobre as quatro patas, podem ser grandes, pequenos, com pelos, escamas, couro, penas, peçonhentos, cada qual com suas características e gestualidade própria.

Para desenvolver esse corpo-animal, o ator passa por um intenso trabalho corporal que tem como princípio a intensificação dos estados de consciência, via exercícios que produzem mais energia do que estamos habituados em nosso dia a dia. Estes, por sua vez, impulsionam elementos fundamentais para a utilização da máscara: dilatação do corpo, ritmo dinâmico, coluna fora do eixo, estudo de foco, dinâmicas de ação e reação, alterações de estados emocionais, equilíbrio-desequilíbrio, peso, estado de atenção.

Esse entendimento corpo-animal é essencial para compreender a ideia de um corpo não cotidiano, mas em decomposição, desnaturalizado e desconstruído. Um corpo que transita entre a ficção e a realidade. Sim, porque o objetivo é investigar o animal a ponto de aproximá-lo cada vez mais de um corpo humano. Ou seja, um corpo que se amalgama, pois segue mais seus instintos do que a razão.

Tecnicamente, em termos de desenho da cena, e para criar esse ambiente não cotidiano, os atores não ficam um ao lado do outro, como se estivessem em linha, mas sim em diagonal: quem está com a ação vai para frente, e o outro, que está atrás, reage a partir das ações do ator que está na frente e comenta com o público (triangulação). Quando esses atores se olham, automaticamente os dois trocam de posição, e a cena se desenvolve passo a passo por meio desta intensa troca de afetos. Suely Rolnik (2011, p. 57), psicanalista e professora da PUC-SP, define: “A própria palavra ‘afetar’ designa o efeito da ação de um corpo sobre o outro, em seu encontro [...]”.

No campo das artes cênicas, o afeto coloca o ator num espaço onde ele necessita de um contato poroso, onde, da mesma forma que ele afeta, ele pode ser afetado. Mais que isso: onde o que ele propõe também precisa afetá-lo.

A capacidade dos atravessamentos que se inscrevem no corpo de cada ator evidencia os traços presentes no corpo e, paralelamente, provoca as emoções para que essas encontrem seu caminho de expressão. Para o filósofo português José Gil, estamos sempre emitindo linhas de devir, porque, o tempo todo, nosso corpo está sendo habitado por outros. Trata-se de emissões de partículas virtuais (Deleuze), ou seja, emissões tão breves que são rápidas demais para o curto período que a consciência tem para absorver. Isso só acontece porque estamos em um *fluxo* constante.

Estas linhas de devir a que se refere o filósofo apresentam um direcionamento, visível e invisível, a certas prioridades afetivas. Esses fatores, que não acontecem

linearmente, geram, no instante da experiência, uma relação mais dinâmica, pois interagem e influenciam reciprocamente a ação ao revelar novas facetas desse ator.

Digamos que as pequenas percepções se repartem em dois grandes tipos: no primeiro, são inconscientes porque ínfimas, situando-se aquém do limiar da consciência. [...] São, como diz Leibniz, insensíveis e imperceptíveis, mas não deixam de nos afectar através das forças que drenam. O segundo tipo de pequenas percepções interessa-nos mais. [...] Qualquer coisa, um “não sei quê” surgiu no rosto do amigo que vejo todos os dias. O “não sei quê”, indefinido porque microscópico, não é nada que se veja, é o intervalo entre a percepção macroscópica habitual do rosto do meu amigo, e sua percepção actual. A pequena percepção é intervalar: tem, no entanto uma forma, uma espécie de contorno do “silêncio” ou “contorno da ausência”. A forma não descreve uma figura, pois o intervalo é percebido enquanto forma de forças que emanam do conjunto das pequenas percepções. Nada se vê, nada se ouve, “sentem-se qualquer coisa indeterminada, ilocalizável, que se confunde com o sentir do corpo inteiro (que é um não sentir”, mas que anuncia um sentido. (Gil, 2009, p. 6).

Nesse sentido, é importante que o ator se coloque em estado de receptividade, ou melhor, o corpo como lugar de ação e recepção. Renato Ferracini, ator e pesquisador, em sua publicação *Ensaio de Atuação* (2013), aborda essa zona de recepção como uma aglutinação dos termos “receptividade” e “atividade”. Segundo o ator-pesquisador, a derivação “receptivo” sugere duas ações que são realizadas ao mesmo tempo e que não atuam em uma relação de causa e efeito, mas, ao contrário, em um cruzamento que se reelabora criativamente. A receptividade está em um pensamento do corpo, em uma consciência do corpo, pois não é sintetizada pela consciência, ou seja, vive no limite entre consciência-inconsciência. Corresponde a uma zona de fluxos e intensidades que vive no limite pré-consciente, porém completamente imanente ao corpo. O inconsciente atua como uma composição das intensificações da própria atualidade singular do corpo, enquanto a consciência é a porta de entrada para a zona de virtualidades.

Como *virtualidades*, entende-se o conjunto de informações afetivas que ajudará na composição do corpo cênico, mas que se encontra em potência, ainda no campo da memória e das sensações. Este campo é altamente dinâmico – está permanentemente sendo alimentado pelas experiências presentes e se atualiza pelo fluxo da criação, seja ele vivenciado em ambiente laboratorial ou não. Memória como recriação.

Em relação à ação que o ator executa ao vestir a máscara, quando colocada sobre o rosto, o objeto exerce uma influência no corpo do ator, pois suas linhas, traços, cores pressupõem uma série de composições gestuais. Ou seja, o que faz uma máscara dar a impressão de que suas linhas se movem e com isso alteram sua expressão, seu estado, é a junção do rosto/corpo.

A geometria apontada pelo objeto-máscara desenha paisagens no espaço por meio do corpo e do jogo que o ator estabelece com outros atores durante o processo criativo. A primeira percepção é pessoal: observar a si mesmo. Ao partir da ideia de que a máscara é um devir, entende-se que, ao vestir a máscara, o ator deixa de ser para estar em passagem.

Nas palavras da filósofa portuguesa Ana Godinho (2013, p. 14):

Podemos, então, nestes espaços singulares ou nestes novos corpos, adivinhar e antecipar pensamentos, sentimentos e intenções dos outros. Estas percepções vitais estão, sem dúvida, num outro plano e viajam noutros corpos que não são os corpos habituais, como elas não são percepções vulgares. Entram a cada instante num devir. Devir, que não é imitação nem identificação, nem mimetismo, nem conjugalidade, mas captura dupla de forças, duplas capturas que nos lançam para lugares dos quais não sabemos nada, porque já não sabemos quem somos nem o quê. Sem eu, só matéria viva no tempo e no espaço. Os corpos não se modificaram, não se transformaram, não mudaram simplesmente de escala. São só outros corpos.

Compreende-se, aqui, *devir* como troca de intensidades, em que já não se sabe mais quem é quem. O corpo empírico processa, mas a consciência racional demora mais para compreender o que está se passando.

As contínuas transformações e reestruturações que se formam nesse curto período provocam um processo de desdobramentos que orientam o ator, não em um sentido predestinado, mas na concretude das situações vividas por cada um. Esses fatores, que não acontecem linearmente, geram, no instante da experiência, uma relação mais dinâmica, pois interagem e influenciam reciprocamente a ação ao revelarem novas facetas desse ator, além de proporcionarem uma compreensão maior da ação no presente que redimensiona esse corpo-máscara no tempo e espaço.

No trabalho dos atores, ao desenvolver as ações, as falas, as intenções, os gestos, os estados emocionais da personagem, é como se houvesse uma espécie de eco ou sombra que os acompanha quando estão a representar. Não é uma consciência clara do que está acontecendo, mas é como se isso acontecesse paralelamente, como que incrustado na própria máscara (Gil, 2012).

Essa impressão se dá principalmente porque, ao provocar movimentos com o corpo, pode-se perceber melhor o desenho que os ossos e a musculatura adquirem a cada pequeno deslocamento. Mas, para isso, é importante conhecer a estrutura óssea, cada uma das articulações e seus respectivos vetores: metatarso, calcâneo, joelhos, púbis, sacro, escápulas, sétima vértebra cervical, cotovelos e metacarpo. Entender cada uma delas separadamente permite ao ator uma maior consciência de que, ao engajar cada uma dessas partes, as outras por consequência respondem e criam algumas linhas de oposição necessárias para manter o corpo em equilíbrio.

A musculatura responde à movimentação da estrutura óssea, de modo a contrair e expandir o corpo como um todo.

Esse engajamento corporal provoca diversas sensações, e, por meio delas, o imaginário desencadeia uma série de novas associações por meio do fluxo de pensamento. O corpo como um todo fala e ouve ao mesmo tempo, pensa, age e sente simultaneamente.

Quando ativados os ossos e as musculaturas, estes podem expandir e recriar as ações físicas e os estados, tanto em sua forma quanto em sua organicidade e vida.

O conceito de organicidade interfere, diretamente, em nosso modo de fazer e serve de “alavanca” para redimensionar a ação da repetição, não como uma ação mecânica e sem vida, mas como memória re-criadora que gera os dispositivos necessários para pluralizar os estados de presença cênicos.

O que pode ser pensado no trabalho do ator com a máscara é que todo devir do ator relacionado à construção de uma figura implica a transformação do corpo atual (ator), pelo viés do corpo virtual (máscara) que se sobrepõe.

O corpo pode intensificar as forças que o afetam, as forças imperceptíveis que dele se apropriam ou das quais ele se apropria. Esse apropriar-se de uma força para torná-la sua é o que favorece a variação contínua desse corpo em devir (Godinho, 2013).

O ator não tem controle sobre tudo o que lhe acontece, e é justamente em alguns destes momentos que saltam os poros, que ultrapassam a pele e confundem a respiração, que é possível perceber que algo além dele (o ator) está em perfeito diálogo com algo que nem sempre é possível de ver e identificar.

Deste modo, ao olhar para uma máscara, o ator não deve procurar explicar o que vê, mas tentar se abrir aos impulsos gerados pelo encontro que se dá entre os olhos e o objeto máscara. Observar, neste caso, não é uma atitude dos olhos, mas, sim, uma atitude do corpo inteiro, pois os olhos apenas apresentarão a imagem que está diante de todo seu corpo. Quem reage ao que vê é o corpo. Receber essas informações é se deixar levar por elas e responder com a coluna, com a velocidade que o objeto máscara sugere, com o tamanho que a coluna responde enquanto se desloca no espaço.

Tiche Vianna,<sup>4</sup> diretora e pesquisadora da máscara, diz que é preciso construir o corpo da máscara não apenas com os olhos. Quem vê a máscara é o corpo, ou melhor, a coluna vertebral, o quadril e os pés em contato com o chão (Vianna, 2017).

A máscara permite que o ator/a atriz interprete algo que não ele(a) mesmo(a). *Não interpretam a “si” mesmos, interpretam “consigo” mesmos. Eis aí toda a ambiguidade do trabalho do ator* (Lecoq, 2010, p. 101).

Destarte, o que Jacques Lecoq, diretor e pedagogo francês, apresenta não é a máscara como objeto de identificação, ao contrário, a relação entre a máscara e o

---

4 Tiche Vianna é atualmente uma das grandes referências artísticas e pedagógicas do trabalho com a máscara no Brasil. É diretora, pedagoga e uma das fundadoras do Barracão Teatro, coletivo teatral que tem sua sede em Campinas, interior de São Paulo.

ator passa por outro nível de percepções que compromete o corpo inteiro e o estado que ela propõe para que o ator possa colocá-la em movimento, dar-lhe vida. No primeiro momento, o esforço é animá-la, isto é, fazer com que a máscara seja vista como ser vivo, e não como um objeto colocado sobre um rosto para encobri-lo.

Ao observar as linhas, as sombras, as cores, as elevações que estão contidas na máscara, o artista precisa desenvolver, a partir destas informações, uma série de composições que dê ao espectador a sensação de que o objeto que cobre o rosto está em movimento, ainda que a primeira impressão sejam os traços fixos que foram definidos em sua confecção.

O primeiro passo antes de usar a máscara é olhar para ela e reconhecer nela possibilidades de movimentos. Essa elaboração não acontece apenas exteriormente, ao contrário, é preciso extravasar as informações que ela emite e, por meio delas, acionar camadas internas. Os movimentos têm início dentro do corpo do ator, por meio dos impulsos. Estes precedem qualquer ação ou gesto externo (Grotowski *apud* Richards, 1997).

Ao vestir a máscara, os atores precisam encontrar o fundo da máscara, aquilo que, no íntimo, ela ressoa. Só depois deste contato mais profundo é que é possível interpretá-la, vindo de dentro (Lecoq, 2010).

Essa ideia fundamenta mais uma vez que o trabalho com a máscara não se constitui na reprodução de uma imitação da realidade, mas, sim, em uma nova concepção corporal sensível que se presentifica na cena sob novas formas de expressão gestuais e que permitem a leitura de novas percepções extracotidianas na cena teatral. Independentemente de qual direcionamento irá conduzi-la, a máscara, de imediato, rompe com a ilustração do cotidiano na cena.

É por isso que muitas vezes os primeiros contatos com a máscara em sala de trabalho colocam o ator/a atriz ante um abismo. Não há nenhuma indicação psicológica para a criação de determinada máscara ou tipo social, isso no que se refere à *commedia dell'arte*.<sup>5</sup> Não há uma gênese da personagem, uma dramaturgia fechada com falas preestabelecidas: o que existe é um roteiro de ações (canovaccio). Toda a elaboração das máscaras depende das informações que integram o enredo de uma determinada história e/ou como as máscaras entram em cena e qual o seu desfecho ao final da trama. As intenções são transmitidas aos atores por meio das ações físicas que eles precisam executar e pelas situações que aquelas máscaras vivenciam em uma determinada história.

A respeito disso, a pesquisadora francesa Josette Féral comenta a respeito da utilização da máscara nos estágios do Théâtre du Soleil, coordenados pela encenadora Ariane Mnouchkine:

---

5 A *Commedia dell'arte*, comédia improvisada, comédia de máscaras, de linguagem popular, surgiu em meados do século XVI na Itália. Durante três séculos de existência passou por diversas modificações, a fim de adaptar-se a diferentes realidades nas quais foi inserida. Há três características que integram a história deste gênero: a institucionalização da profissão do ator, a utilização da meia-máscara expressiva e a improvisação. Há tipos sociais da *Commedia dell'Arte* que até hoje são estudados, como Arlequim, Pantalone, Dottore, Zanni, Briguella, Scapino e Enamorados.



É verdade que o uso da máscara impõe uma certa forma de interpretação que outras formas teatrais não impõem, por serem menos formais, porém é óbvio que as regras do teatro que aí se aplicam são válidas em todos os lugares, e é modo de formação em que o ator só pode entrar nu. (Féral, 2010).

Esse “nu” a que se refere a autora pode ser entendido como um corpo que assume uma postura comprometida e que pode sentir verdadeiramente os estados, a exatidão de algum gesto, a vivacidade de alguma reação, o mergulho em situações instáveis, desequilíbrios e descontroles físico e emocional. Quando o ator/a atriz, se permite adentrar nesse espaço sem pré-julgamentos e colocar seu corpo em estado de atenção, ele supre a distância entre os impulsos interiores e as reações exteriores. *Um espaço corpo, corpo tornado espaço* (Gil, 2001) necessário para que o ator/a atriz possa se manifestar para além de si mesmo.

Para desestabilizar uma postura natural, é preciso criar condições e qualidades que tenham como princípio a compreensão dos meios e dos caminhos, em que as microações e microtensões, que acontecem internamente a todo instante, redirecionem o ator para este momento temporal que é o presente.

Assim sendo, o corpo do ator/da atriz é o local onde se processam impressões: associações, sensações e imagens que extrapolam e alimentam o seu fazer, em um fluxo contínuo de atravessamentos. E assim esse corpo vai ganhando uma concreitude que se expande no espaço, *um novo corpo poético – reciado, sempre* (Lecoq, 2010). Corpo como local onde estão inscritas todas as experiências.

O corpo é o centro das intensidades: ele pode intensificar as forças que o afetam, as forças imperceptíveis que dele se apropriam ou das quais ele se apropria. Não há como mensurar a fricção que acontece no corpo, mas o fato é que esses “acontecimentos” que vivenciamos, seja na sala de ensaio, na cena, na apresentação, nos apresentam um universo infinito de encontros.

Num segundo momento, há o olhar do outro. O cruzamento entre essas duas percepções, pessoal e em relação, pode ser compreendido como um *espelhamento de forças* (Gil, 2012, p. 6) que nada mais é do que a capacidade de emissão de intensidades que projeta forças de vida num outro corpo. Uma propriedade do corpo que emite “[...] *partículas intensivas que um corpo recebe e acolhe de qualquer corpo, pois recebe e incorpora, pelo menos parcialmente, suas forças envolvidas por um outro corpo*” (Gil, 2012, p. 6). Assim sendo, as forças emitidas por um corpo são espelhadas por um outro corpo.

O encontro com outros corpos desperta estados singulares que provocam muitas vezes no ator uma antecipação de pensamentos, ações e intenções dos outros. Isso acontece porque o corpo do ator não se finda nele mesmo e, por este motivo, não pode se reduzir a uma intensificação de afetos que se conclua apenas em seu corpo individual. Esse procedimento que se dá por meio do contato intensamente qualitativo com outros corpos é que desencadeia as relações afetivas.



O corpo empírico processa, mas a consciência racional demora mais para compreender o que está se passando. Outro tipo de consciência-corpo toma forma. O ator, nesse estado de receptividade ao encontro, lugar da ação e da recepção, que acontecem ao mesmo tempo, amplia as reações de modo que estas se reelaborem criativamente.

[...] constatamos que a ação deve sempre preceder a reação. Quanto maior for o tempo entre a ação e a reação, maior será a intensidade dramática; se o ator sustentar esse nível, maior será a interpretação teatral. A força dramática será proporcional ao tempo da reação. (Lecoq, 2010, p. 67).

O ator, quando assume uma postura de receptividade ao que está acontecendo com ele no presente, ou seja, quando coloca seu corpo frente a uma realidade que afeta e é afetada reciprocamente, de alguma forma, gera novas oportunidades para que o processo criativo também se manifeste não como apresentação de soluções, mas como indicação para outras possíveis relações: quem é você neste momento? E quem é o outro na sua perspectiva?

É no observar o que o outro está fazendo que as ações que estão sendo realizadas pelos atores vão ganhando força e intensidade, aumentam ou diminuem no espaço. Muitas vezes o caráter de uma máscara vai se definindo de acordo com a situação, que aquelas máscaras em jogo precisam resolver (agir/reagir) durante a cena que estão construindo juntas. É a situação que justifica as ações e, por fim, são estas que desencadeiam a intensidade com que estas máscaras respondem a cada elemento novo que surge no exercício do aqui-agora.

O contato entre os atores é partilhado também por meio dos encontros externos que, em cena, são redimensionados pela coparticipação da troca de olhares. “*O olhar não se limita a ver, interroga e espera respostas, escruta, penetra e desposa as coisas e seus movimentos. [...] todo olhar é olhar de um olhar*” (Gil, 2005).

A troca de olhares se complementa na recepção e emissão de estímulos. Cabe ao artista aprender a distinguir e eleger certos encontros e extrair destes o que convém e o que não serve, o que aumenta sua força de existir, o que diminui, o que amplia sua capacidade de agir e o que reduz. Esta seleção é um aprendizado e auxilia no processo de composição como criação (Perbert, 2011).

A respeito disto, vemos, na prática, que os afetos também podem ser modificados ao longo da experiência. As experiências podem ser modificadas segundo as condições que lhe são apresentadas no presente. Ou seja, trata-se de composições afetivas porque é do agenciamento destes afetos promovidos no instante do aqui-agora que são gerados os acontecimentos na cena.

Este fator é muito importante para compreender que a ação do *espelhamento de forças* não corresponde a um reflexo da imagem no espelho. É por isso que o corpo-espelho de forças é um conceito, uma propriedade de espelhar e de fazer o

outro corpo espelhar, mas que necessariamente se mistura com outras forças corporais, mudando de ritmo e intensidade. Porque concede, *a priori*, uma vida ao outro corpo ou ao objeto inanimado.

O espelhamento de forças cria a singularidade da força refletida porque a primeira projeção é incorporada no outro corpo ou objeto dando-lhe vida, quer dizer, uma vida autônoma e singular. (Gil, 2012, p. 7).

Quando os elementos que compõem a cena (atores, iluminação, sonoplastia, público, texto, figurino, objetos de cena, espaço, tempo) se deixam misturar uns aos outros, de forma a acolher estas forças, cria-se um fluxo de espelhamentos entre os corpos envolvidos. Estas singularidades, como bem coloca o filósofo, se reconhecem e, a partir de suas diferenças, se amalgamam, se abrem e ampliam a troca.

A recepção afetiva das qualidades do outro em mim é propagada por minhas sensações e vibrações, e é esta especificidade que pode tornar uma experiência cênica ímpar, ao se deparar com as sensações do outro e ao lhe dar formas de movimento. É do contágio entre os corpos que surge uma intensificação de afetar e ser afetado como ampliação de receptividade do corpo e uma capacidade de atualização das ações físicas no tempo e na conformidade com as forças virtuais que são necessárias para que elas aconteçam.

No entanto, como se abrir para o afeto? Esta simbiose entre os corpos se dá na maioria das vezes com estes corpos em jogo.<sup>6</sup> O estado de jogo cria oportunidade para que corpos se tornem comprometidos com esse trabalho e possam perceber o movimento, a precisão de um gesto, o desvio, a hesitação, a relação entre os corpos e o espaço, a criação, a repetição/recriação e o que tangencia a realidade e a ficção. Isso acontece porque o corpo do ator não se finda nele mesmo e, por este motivo, não pode se reduzir a uma intensificação de afetos que se conclua apenas em seu corpo individual. Esse procedimento que se dá por meio do contato intensivamente qualitativo com outros corpos é que desencadeia relações afetivas: um contato que, por meio do jogo, se torna fluido e que diminui as fronteiras entre um e outro, deixando-se invadir uns pelos outros, criando singularidades que, nesse processo constante, já não se sabe mais quem é quem.

Os afetos, proporcionados pelos mais variados encontros, possuem em sua variação de intensidades – seja a qualidade, o aumento ou a diminuição de frequências – a potência de agir. Isto é, o corpo, para poder existir, coloca-nos, necessariamente, em constante movimento.

---

6 Plataforma em processo constante capaz de gerar solturas, flexões, torções, reconfigurando e transformando os humores, as forças, as atitudes. O jogo como uma possibilidade de ampliação dos estados de conexão entre os participantes – jogadores, dirigentes, torcedores e comentaristas. Jogos sem ganhadores e perdedores (Rabelo, 2014).

[...] a ideia que temos do nosso corpo não nos vem dele, e sim da imagem que os outros corpos dele possuem e nos enviam como num espelho. Ao mesmo tempo, a vivência que temos dos outros corpos também não nos vem diretamente deles, mas de suas imagens formadas por nosso corpo. Isto significa que, dependendo das condições de nosso corpo, ele buscará outros. (Chauí, 2011, p. 92).

Neste ponto, mencionado por Marilena Chauí, o afeto atua por agenciamentos porque tanto as forças emitidas quanto as que se refletem se confundem. A força refletida ao entrar no espelho, no corpo-espelho, mistura-se necessariamente com outras forças corporais, mudando de ritmo e de intensidade. Já não há uma força do mesmo indivíduo que ressurgem espelhada por outro corpo, que aparece como uma força que emana de um outro e lhe pertence (Gil, 2012, p. 7).

Trata-se de uma zona de abertura e de jogo que envolve todos os aspectos que foram mencionados, mas em muitos outros níveis de afetação que potencializam a construção deste corpo-máscara. Corpo este que, ao vestir a máscara, já se encontra em estado completamente alterado do padrão de um corpo cotidiano e que se coloca aberto aos encontros em um tempo-espaço intensivo, “entre” as ações, os estados, o espaço, o público. E que faz com que essas relações sejam redimensionadas por meio da intervenção dos afetos que se dão por meio de uma força que emana de um outro e que agora passa a lhe pertencer. Para que esse processo de espelhamento se desencadeie, é necessária uma comunicação de inconscientes de afetos (Gil, 2012, p. 10) que, ao emitir vibrações, o corpo-espelho de forças anima o devir corpo.

Essa via de acesso permanece e se reconfigura no corpo do ator. No momento da experiência, todos esses materiais estarão disponíveis e poderão ser acessados, uma vez que o corpo rememora.

Os elementos estão incorporados em nós, atores, a partir de nossas diversas experiências e também pelo que é captado por nossos sentidos. Todo esse material é apreendido pelo corpo, inclusive dentro do que pode ser enquadrado como dimensão abstrata, mas que está presente em nós e também nos preenche de espaços, luzes, sons etc. Ou seja, aquilo que o ator via retratado no objeto-máscara agora o compõe integralmente. Não há mais separação entre o objeto e o corpo. Ambos tornam-se um só.

Essas referências permanecem em nosso corpo e, de algum modo, como definiu José Gil, preenchem um reservatório de experiências (Gil, 2005), de onde surgem novos impulsos e outros desejos para a criação. Quem é responsável por manusear esse acervo pessoal é o próprio ator, que pode encontrar, por meio dele, diferentes aberturas para a recriação da vida cênica.

O corpo é o limite que presentifica. A memória relacionada ao ato de criação apresenta combinações para possíveis soluções às necessidades do presente. E, em se tratando da linguagem da máscara, essas combinações se dão por meio das improvisações, do equilíbrio entre ação e reação e de quais caminhos as máscaras vão

escolher mediante uma determinada situação e, principalmente, da relação que vai se dar entre elas frente ao conceito de *espelhamento de forças*.

## Referências

L'ABÉCÉDAIRE de GILLES DELEUZE: A comme Animal (HD). [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (22 min). Publicado pelo canal SUB-TIL productions. Disponível em: <https://youtu.be/SINYVnCUvVg>.

CHAUÍ, Marilena. *Desejo, paixão e ação na ética de Espinosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FÉRAL, Josette. *Encontros com Ariane Mnouchkine: erguendo um monumento ao efêmero*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2010.

FERRACINI, Renato. *Ensaio de Atuação*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.

GIL, José. *A Imagem-Nua a as Pequenas Percepções: Estética e Metafenomenologia*. Lisboa: Relógio D'Água, 2005.

GIL, José. Transcrição Palestra José Gil. *Ilinx*, Campinas: LUME – UNICAMP, n. 1, 2012.

GODINHO, Ana. *Posse dos Encontros*. Ilinx, Campinas: LUME – UNICAMP, n. 3, 2012.

LECOQ, Jacques. *O Corpo Poético: uma pedagogia da criação teatral*. Trad. Marcelo Gomes. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2010.

LOPES, Melissa dos Santos. *Território Cênico de Encontros Íntimos*. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2014.

PELBART, Peter Pál. Elementos para uma cartografia da grupalidade. *Próximo Ato*, 2006. Disponível em: [http://www.itaucultural.org.br/proximoato/pdfs/teatro%20coletivo%20e%20teatro%20politico/peter\\_pal\\_pelbart.pdf](http://www.itaucultural.org.br/proximoato/pdfs/teatro%20coletivo%20e%20teatro%20politico/peter_pal_pelbart.pdf).

RABELO, Antonio Flávio. *Cartografia do Invisível: paradoxos do corpo-em-arte*. Orientador: Renato Ferracini. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

RICHARDS, Thomaz. *Al lavoro con Grotowski sulle Azioni Fisiche*. Milano: Ubulibri, 1997.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2011.

VIANNA, Tiche. *Para além da commedia dell'arte: a máscara e sua pedagogia*. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2017.