ELISA DE ALMEIDA ROSSIN

O campo poético das máscaras

atravessamentos
atemporais
ensaiados
na pele e na forma

São Paulo
2019

ELISA DE ALMEIDA ROSSIN

O campo poético das máscaras

atravessamentos
atemporais
ensaiados
na pele e na forma

Tese apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas

Área de concentração: Teoria e Prática do Teatro
Linha de Pesquisa: Texto e Cena.

Orientador: Prof. Dr. Felisberto Sabino da Costa

São Paulo
2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Rossin, Elisa de Almeida
O campo poético das máscaras: Atravessamentos atemporais ensaiados na pele e na forma / Elisa de Almeida Rossin ; orientador, Felisberto Sabino da Costa. -- São Paulo, 2019.
190 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. máscara 2. confecção 3. atuação 4. arte contemporânea I. Sabino da Costa, Felisberto II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Nome: Elisa de Almeida Rossin
Título: O campo poético das máscaras: atravessamentos temporais ensaiados na pele e na forma.

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de doutora em Artes Cênicas.

Banca Examinadora

_____

_____

_____

_____

Aprovada em: ____/____/____.

Dedico essa tese com muito amor à minha família querida:
Cesar, Levi, Oscar, Maria Tereza, Juliana, Paulo e Carlos.
Meu território firme e macio, base sólida de afetos.

AGRADEÇO COM MUITO CARINHO

À Escola de Comunicações e Artes, por conceder a oportunidade de realizar a pesquisa.

Ao Professor Dr. Felisberto Sabino da Costa, pela dedicação e parceria.

A Paulo Panzeri, que me ajudou e incentivou a colocar no papel o projeto das primeiras ideias.

Aos amigos e amigas que me acompanham nessa vida: Erika Coracini, Isabel Silveira, Ana Caldas, Melissa Panzutti, Rebeca Braia, Melissa Lopes, Tatiana Quadrado, Beto de Souza (irmão de coração!), Marcelo Kahn, Livia Sabag, Juliana Demarchi e Juliana Pfeifer.

A Paula Carrara, que sempre me faz rir e desviar da seriedade, seja lá onde for.

A Aline Grisa, Gabriel Bodstein, Joana Barbosa e Andrea Macera, por compartilharem comigo a mesma paixão pelas máscaras e não desistirem dos encontros e das trocas.

A Livia Figueira (Tejas) e Wladia Beatriz, que forneceram alguns suportes essenciais para essa escrita.

A Rafael Rios, Eliseu Ribeiro, Ésio Magalhães, Tiche Viana, Vinicius Torres Machado, Hajo Schüler, Michael Vogel, Donato Sartori, Cristina Freire, Sumaya Mattar, Fernando Martins, Heloisa Cardoso, Artur Ribeiro, André Curti, Gustavo Miranda, inspirações artísticas e profissionais que muito iluminam minha trajetória.

A todos os meus alunos, parceiros de trocas e experiências.

A Nilton Rui Dias e sua prontidão nas questões materiais.

A Mauricio Flores, por seus devaneios e colagens que tanto me inspiram e que são aqui também compartilhados.

A Renan Marcondes, por seu olhar plástico e por aceitar vir comigo no último segundo do último tempo.

A Tarcila Lucena, pela revisão minimalista e cautelosa.

A Fabiana Menezes, minha anja protetora no cotidiano do lar.

A Sonia Terezinha, minha terceira mãe.

A minha mãe e meu pai, que sempre insistem e não me deixam nunca desistir dos sonhos.

A Levi Rossin Gouvea, minha luz, farol especial que se acende sempre que perco o rumo, me mostrando que é preciso ser leve e simples, no aqui e agora.

A Cesar Gouvea, meu amor dessa vida, que me apoiou em todas as etapas, em todos os sentidos e sentimentos! Sem ele, essas páginas não existiriam!

RESUMO

A presente tese surge do desejo e da necessidade de ampliação dos estudos voltados à poética da máscara. Seus agenciamentos abarcam a multiplicidade de aspectos que atravessam minha relação com o objeto: na pele, quando o utilizo sobre meu rosto ou quando o modelo com as minhas mãos; na forma, quando o relaciono às materialidades cênicas, ao espaço e aos planos da visualidade. A discussão concentra-se sobre a união entre corporeidade e materialidade, a interação dos elementos orgânicos e inorgânicos e os campos abstratos e imaginários de criação e apreciação estética. Os temas também são postos em discussão por meio de compartilhamentos de práticas e obras artísticas contemporâneas, possibilitando a abertura das fronteiras entre as linguagens, bem como a amplificação dos alcances da pesquisa.

Palavras-chave: máscara, corpo, confecção, escultura, arte contemporânea.

ABSTRACT

The present thesis arises from the desire and the need to expand studies focused on the poetics of the mask. Its many agencies encompass the multiplicity of aspects which traverse my relationship with the object: on the skin, when I use it on my face or when I model it with my hands; in form, when I relate it to scenic materialities, space, and visual planes. The discussion focuses on the bond between corporeality and materiality, the interaction between organic and inorganic elements, and the abstract and imaginary fields of creation and aesthetic appreciation. The themes are also put into discussion through sharing of practices and contemporary art works, allowing the opening of the borders between languages, as well as the amplification of the scope of this research.

Keywords: mask, body, making, sculpture, contemporary art.

SUMÁRIO

Abertura *p. 17*

Parte 1 *escutar-habitar-transformar* *p. 32*

ENSAIO 1
Dinâmicas imaginativas. Demorar-se...! *p. 35*

ENSAIO 2
Entre(vista) de um processo de criação *p. 53*

ENSAIO 3
Lygia Clark - concavidades convexas, um pensamento contemporâneo *p. 75*

Parte 2 *Questão de materialidade; objetos e afetos* *p. 94*

ENSAIO 4
Uma entrega ao verbo plasmar um pequeno diário-delírio das mãos *p. 97*

ENSAIO 5
Subjetivo congelado versus subjetivo ativo: campo sensível das imagens internas *p. 123*

ENSAIO 6
Cartografias da face. Expressividades fisionômicas das paixões *p. 138*

ENSAIO 7
Encenação escultórica sobre a aproximação da escultura com o teatral *p. 154*

Parte 3 *E agora?* *p. 168*

Breve síntese conclusiva *p. 170*

Respostas viram perguntas *p. 173*

É preciso finalizar! *p. 180*

Referências *p. 182*

Escrever pode ser, ou é, a necessidade de tocar a realidade que é a única segurança de nosso estar no mundo - o existir. É difícil, se não impossível, precisar quando as coisas começam dentro de nós.

Iberê Camargo

ABERTURA

PRIMEIRAS MEMÓRIAS

Vejo-me imóvel e concentrada descobrindo contornos de desenhos, formação de figuras e imagens abstratas ao meu redor. Objetos, COISAS, sombras e substâncias, assim como texturas, cores e formas despertam meu olhar: os vincos da porta de madeira do banheiro, as roupas emaranhadas sobre o mancebo do quarto, o conjunto das folhas pelo chão, as misturas dos galhos sobre as árvores, enfim, em tantos outros lugares onde o jogo de luz e sombra transforma a real aparência das coisas. Formas essas que, em poucos segundos, ganham vida e se movimentam em meu reino imaginário, tornam-se um homem com um nariz grande, um esquilo obeso, uma moça segurando uma sombrinha de ponta cabeça, um par de olhos a me observar e tantas outras criaturas e imagens fantásticas e abstratas.

Há entre esses registros um momento especial. Vejo-me com um rolinho de durex nas mãos a recortar pequenas tiras e meu pai sentado a meu lado. Paciente, ele me deixa brincar com seu rosto. Com essas fitas transparentes, puxo suas pálpebras para os lados e o lábio inferior para baixo. O nariz também sofre metamorfoses, é tensionado para cima, deixando suas narinas mais largas. Dentro das bochechas coloco tufos de algodão e peço para não os engolir, como cautela. Sua face se transforma, aos poucos, em um velho japonês bochechudo e mal-humorado. Peço, por fim, que meu pai se movimente e que tente falar com essa nova fisionomia. Damos gargalhadas em frente ao espelho.

Posso afirmar que o rosto de meu pai foi a primeira máscara que modelei.

A BRINCADEIRA CONTINUA NA VIDA ADULTA ...

No primeiro ano da graduação em Artes Cênicas na Universidade de São Paulo (2000), tive meu primeiro contato as máscaras teatrais. Além de atuar com esse objeto, também logo descobri o prazer de brincar com o barro (argila) e, a partir dessa sensação em minhas mãos, inventar novos rostos, explorando o jogo de volumes e dos contrastes entre os planos.

Durante quase dez anos de estudos e práticas, que se seguiram junto com Cia. Troada, criei as máscaras e também atuei com elas em quatro espetáculos distintos. Logo no início desse trajeto, me descobri pesquisadora dessa linguagem, pelo meu corpo que respondia a seus estímulos com uma energia pulsante e demasiadamente feliz e pela admiração que esses objetos causavam a meus olhos. Eram como se fossem portais que me transportavam para outras esferas imaginárias, apresentando-me universos imagéticos e me convidando a adentrar em seu interior. Como adorava ser transportada para esses mundos imagéticos desconhecidos, para a confecção das máscaras; buscava, de maneira mais intuitiva do que metodológica, referências iconográficas inspiradoras que ajudassem a definir visualmente esses universos, fosse ele mais grotesco, como no caso

do espetáculo *Espera*, em 2003, inspirado nas obras de Pieter Brueguel, ou a exploração do lado humano mais obscuro relacionado às pinturas de Francis Bacon, para *A metamorfose*, em 2014, ou o surrealismo de Magritte, para a montagem de *A porta*, em 2009. Não que os resultados finais expressassem fielmente as imagens que eu tinha em mente, mas tais experiências me levaram a reconhecer meu fascínio pelo aspecto plástico desse objeto, conduzindo o estabelecimento de nossas relações, desde nossos primeiros encontros, com outros campos artísticos, como a pintura, o desenho, a escultura e a fotografia.

Como em uma via de mão dupla, os dois "fazeres" – atuação e confecção – são para mim inseparáveis e se constroem conjuntamente, desde o início dessa trajetória. Interesso-me sobre o processo de construção das máscaras por gostar de estar também por dentro delas, habitando suas formas e me metamorfoseando, dando-lhes vida e respiro. Aceitando essas duas paixões, lancei-me em duas experiências que impulsionaram um processo de transformação fundamental em minha trajetória artística. A primeira, um encontro com companhia Familie Flöz, na Alemanha[1] em 2008, e a outra a imersão no Seminário Internacional de Criação de Máscaras, coordenado por Donato Sartori[2] *no Centro Maschere e Estrutture Gestuali* em Abano Terme, na Itália em 2009. Se, por um lado, a imersão no Ateliê de Sartori proporcionou o conhecimento de técnicas básicas e o reconhecimento da importância do legado de pai e filho para a utilização de máscaras no desenvolvimento teatral no século XX, por outro, o contato com a companhia alemã e suas máscaras inteiras e silenciosas permitiu uma abertura para novas possibilidades de atuação, bem como gerou a descoberta de outra qualidade de presença cênica.

A somatória dessas duas imersões práticas me levou, posteriormente, a escrever uma dissertação de mestrado intitulada *A criação de máscaras: os desdobramentos das formas na cena*, em 2013, como um modo de organizar todas as experiências e refletir sobre o processo de confecção e seus desdobramentos no plano da atuação. Um processo dolorido, com muita dificuldade de encontrar no universo das palavras as relações com meu fazer artístico, mas também prazeroso e instigante, por ter revelado a importância do cruzamento dos estudos acadêmicos com o trabalho artístico.

---

1 Trata-se de uma companhia com grande reconhecimento internacional, cujas máscaras utilizadas são inteiras e maiores em proporção que um rosto humano. Seus traços cômicos e formas exageradas assemelham-se a caricaturas e solicitam, portanto, um processo diferenciado de interpretação.

2 Donato Sartori é herdeiro da tradição de criar máscaras de Commedia Dell`Arte, iniciada por seu pai, Amleto Sartori, após a segunda guerra. Sartori criou as máscaras para vários atores, diretores e encenadores, entre eles, Barrault, Eduardo de Filippo, Giorgio Strehler, Lecoq, Dario Fo, Ferrucio Soleri, Enrico Bonavera e Peter Oskarson, para os atores do Teatro Kyogen do Japão, entre outros.

A primeira nota sobre o saber da experiência sublinha, então, sua qualidade existencial, isto é, sua relação com a existência, com a vida singular e concreta de um existente singular e concreto. A experiência e o saber que dela deriva são o que nos permite apropriar-nos de nossa própria vida.

(BONDÍA, 2002, p.27)

A maioria dos meus trabalhos profissionais está relacionada ao universo da máscara, quando atuo e dirijo espetáculos e mesmo quando sou responsável pela criação de figurinos ou pela direção de arte. Os princípios da linguagem sempre me acompanham, pelo olhar voltado para o jogo das formas e composições visuais, bem como do corpo e da gestualidade dos atores. Os saberes construídos graças a essas experiências impulsionam meu pensar e me colocam, constantemente, em movimento em direção a novas descobertas. Assim, posso afirmar que todos os trabalhos realizados nessa minha trajetória influenciaram, de certo modo, o desenvolvimento do presente estudo, pois sempre apontam novos desafios, fazem-me rever os conhecimentos e explorar novas referências. Escrevo a seguir, especialmente, sobre três deles, a partir dos quais consigo, com maior clareza, recortar e descrever as questões que tiveram seus desdobramentos no território de investigação desta pesquisa.

VISUALIZAÇÃO DOS ESPETÁCULOS

A Porta: https://www.youtube.com/watch?v=Y70lKjz_hVs
A Rainha procura: https://www.youtube.com/watch?v=aMDnWvDiDbM
O Maestrino: https://www.youtube.com/watch?v=jaCFiowaGLo

O ESPETÁCULO A PORTA (2009)

Essa montagem representou um marco crucial na trajetória. Junto com a Cia. Troada, demos um avanço significativo em termos da concepção e do estilo das máscaras. O primeiro espetáculo com máscaras inteiras e sem falas, uma poesia visual sobre o universo kafkaniano. Criei as seis máscaras e atuei com três delas, um profundo estudo tanto sobre os aspectos da confecção, como na atuação com o objeto. Passava os dias criando e modelando as máscaras, as noites ensaiando com elas e nas madrugadas elas apareciam em meus sonhos. Toda a intensidade que eu vivia num momento pessoal muito delicado refletia naquelas expressões e cartografias faciais, **mostrando-me as impossíveis separações entre a vida e arte, a força das imagens internas como reflexos das experiências, catalisadores poéticos daquilo que vivemos.**

A RAINHA PROCURA[3] (2013)

Nesse espetáculo infantil da Cia. do Quintal, realizei a concepção dos figurinos, o cenário e a direção de arte. O palco consiste em um grande tabuleiro de xadrez e os personagens, a Rainha e o Peão, representam as peças do jogo. Ambos vestem trajes em formato de cone, feitos com um tecido plastificado, relativamente rígido e, como complemento da caracterização, usam maquiagem e uma coroa sobre a cabeça. Já havia criado figurinos para outros espetáculos, mas foi graças a essa montagem que reconheci e realmente senti na prática que a roupagem também é um convite para se entrar na forma. Meu conhecimento sobre os materiais interferiu sobre o processo de atuação, que, apesar da ausência do objeto máscara sobre o rosto, exigiu uma escuta especial dos atores. Gerou significativas transformações nos corpos atuantes, como a precisão dos movimentos da cabeça, ombros e braços, o detalhamento gestual e uma movimentação mais lenta e codificada, respeitando as regras do jogo de xadrez, proporcionando um efeito que preenche o imaginário do tabuleiro.

Figurino também é algo modelável, uma forma a ser habitada capaz de transformar o corpo e as relações espaciais, e deve, portando, ser considerado um forte elemento cênico. Utilizei como referência para essa criação trabalhos do estilista/designer Jum Nakao e mais tarde fui pessoalmente estudar em seu ateliê sua metodologia de criação. Essa experiência me ensinou passos importantes na costura e na modelagem de roupas e resultou no lançamento de um olhar curioso sobre o universo da moda. Passei a reconhecer **o modo como alguns estilistas incorporam em seus desfiles intensos aspectos teatrais e espetaculares, por meio de processos criativos que, de certa forma, também se conectam com a poética da máscara.** Desde então, esse universo passou a ser também foco de pesquisa e de inspiração, revelando-se como território fértil no campo dos estudos sobre a visualidade espetacular.

O MAESTRINO (2015)

No ano de 2015, dediquei-me a criação do espetáculo infantil *O Maestrino*, concebido em parceria com meu companheiro, César Gouvea, diretor da Cia do Quintal. A peça revela uma noite de sonhos de um palhaço, transformando o palco em um picadeiro de sonhos. Por meio da linguagem da máscara, com figuras cômicas e poéticas, procuramos explorar o universo do circo, como a orquestra de músicos, a bailarina, o mágico e a sua assistente e um casal de pássaros inusitados...

Representou uma experiência intensa, na qual, além de atuar, realizei a criação das máscaras e dos figurinos, a concepção de cenário e a direção de arte. **Foi a primeira vez que minha preocupação se voltou**

3 O espetáculo ganhou os seguintes prêmios: Melhor Crítica da Folha, APCA e FEMSA 2014. Nesse último, fui indicada entre os três finalistas ao prêmio de melhor figurino.

(Fotos de Marcelo Kahn)

plenamente aos aspectos visuais de um espetáculo como um todo, levando-me a uma imersão no universo das formas, dos objetos, das cores, bem como a sua articulação com a dramaturgia e a encenação. Foi como pintar um grande quadro e, em seguida, ajudá-lo a pôr-se em movimento. Um grande prazer e um enorme desafio, pois representou também uma tentativa de integrar a linguagem da máscara com a do palhaço. Apesar dessa última ser considerada a menor máscara do mundo, sua diferença para as máscaras usadas no espetáculo, com um formato maior que o rosto e expressões caricaturescas, era muito grande. Mas, apesar das dificuldades, encontrei uma leveza nesse mundo circense. Nesse período descobri que esperava em meu ventre aquele que logo representou minha melhor criação, o pequeno Levi. **Nessa montagem, criei duas máscaras pássaros, pela primeira vez me deixei inspirar diretamente pelo mundo animal e um novo campo de investigação se abriu.**

Além disso, posto que não se pode antecipar o resultado, a experiência não é o caminho até um objetivo previsto, até uma meta que se conhece de antemão, mas é uma abertura para o desconhecido, para o que não se pode antecipar nem "pré-ver" nem "pré-dizer".

(Bondía, 2002, p.28)

Considerando todas as experiências relatadas nesse meu percurso e tantas outras que fizeram parte desse trajeto, mas que não foram aqui compartilhadas, surgiram o desejo e a necessidade de ampliação e sistematização dos estudos voltados a poética da máscara. Seus agenciamentos resultam, portanto, na pesquisa *O campo poético das máscaras: atravessamentos atemporais ensaiados na pele e na forma,* que abarca a multiplicidade de aspectos que atravessa a minha relação com o objeto: na *pele* quando o utilizo sobre meu rosto ou quando o modelo com as minhas mãos; na *forma*, quando o relaciono às materialidades cênicas, ao espaço e aos planos da visualidade. Concentra-se sobre a união entre corporeidade e materialidade, a investigação sobre a plasticidade da escritura cênica, a interação dos elementos orgânicos e inorgânicos e os campos abstratos e imaginários de criação e apreciação estética. Os temas que me atravessam são também destacados de uma visão particular e postos em discussão.

CARTOGRAFIA

Na disciplina Arte, Experiência e Educação, Cartografias de si: Percursos de Formação e Processos Criativos de Professores-Propositores, ministrada por Sumaya Mattar, cursada no segundo semestre de desenvolvimento da pesquisa, tracei minha cartografia, o estudo-roteiro da pesquisa. Ela se constrói a partir de uma pequena caixa de chá feita de madeira. Nela coloco, em cada quadradinho, em vez de saquinhos de chá, pedaços de diferentes materiais que representam meu trabalho. Um pedaço de argila "Barro", um pedaço de tecido, um vidrinho com água e uma fotografia minha quando bebê vestida de bailarina no colo de meu pai. Assim tento resumi-la: o barro, fonte criadora, mãos modeladoras de máscaras, das quais surgem as faces que me visitam em sonhos noturnos, o tecido, que veste corpos, maleabilidade, cor, e água que tudo dilui, e mistura as essências e torna-se um rio de possibilidades que não se fixa a um só estilo de máscara ou uma só linguagem. Representa minha multiplicidade. A fotografia? Eu em movimento! Uma representação, um recorte do instante. Um vir a ser futuro.

Essa mesma imagem da caixinha de chá pode ser reconhecida na maneira como se organiza o estudo, cada pequeno compartimento um espaço, um ensaio, uma matéria, infusões a serem apreciadas pelo pensamento. Mas, se na caixa os compartimentos são quadrados, a reflexão apresentada é circular, como quando lançamos uma pedra e vários círculos se formam ao seu redor, propagando-se sob sua superfície. Como nesse fluxo constante das águas, procuro escrever e, por mais que tente estabelecer uma linearidade para o raciocínio, o tema teima em se desenvolver de modo circular e espiralado. Lanço minhas pedras, algumas

quicam sobre a água mais de uma vez, provocando assim o encadeamento de novos círculos e reverberando assuntos que serão retomados em diferentes momentos.

> *Nunca se parte do meio das águas, mas sempre de alguma ponta. Não há centro na teia do imaginário. Todas as entradas desembocam na mesma altura da malha simbólica. Tudo é nó e conexão no tecido imaginal. Cada link, feito um porto, é ponto de chegada e de partida. Cada porto, como se sabe, é lugar de passagem, de encontro, de mestiçagem. Porto é porta e ponte, abertura e recepção. (SILVA, [200?])*

Os ensaios são, de certa forma, independentes, mas tornam-se complementares no conjunto total, a escrita e sua elaboração são construídas como em mim se deram as experiências, num entrelaçamento fértil entre os estudos teóricos e a práticas artísticas, bem como entre as influências tanto de autores, de outros artistas e obras de arte que me instigam e me tocam e que apareceram ao longo do desenvolvimento da pesquisa, e também nos próprios interesses da vida. Dividida entre o pensar, o fazer e o sentir, acordo constantemente em meu corpo, minhas memórias como atriz, professora e criadora de máscaras para poder refletir sobre as experiências e buscar, no universo das palavras e nos suportes teóricos, as conexões e, muitas vezes também, as traduções entre a escrita e a prática. Ao contrário de virtudes de linha reta, confiro a esse projeto uma trama emaranhada com vias circulares. Tudo vai em direção a obra e seu desenvolvimento, como nuvens se movimentando em cadeia contínua.

Diz-se, com razão, que há tantos ensaios como ensaístas, que o ensaio é, justamente, a forma não regulada da escrita e do pensamento, sua forma mais variada, mais protéica, mais subjetiva. Poder-se-ia dizer, talvez, que o ensaio é uma atitude existencial, um modo de lidar com a realidade, uma maneira de habitar o mundo, mais do que um gênero da escrita. Poder-se-ia dizer, talvez, que o ensaio é o escrito precipitado de uma atitude existencial que, obviamente, mostra enormes variações históricas, contextuais e, portanto, subjetivas. Poder-se-ia dizer, talvez, que o ensaio é uma determinada operação no pensamento, na escrita e na vida, que se realiza de diferentes modos em diferentes épocas, em diferentes contextos e por diferentes pessoas. Poder-se-ia dizer, talvez, que o ensaio é o modo experimental do pensamento, o modo experimental de uma escrita que ainda pretende ser uma escrita pensante, pensativa, que ainda se produz como uma escrita que dá o que pensar; e o modo experimental, por último, da vida, de uma forma de vida que não renuncia a uma constante reflexão sobre si mesma, a uma permanente metamorfose. Todos vocês conhecem a importância que tem.

(LARROSA, 2004, p.32)

SOBRE A ORDEM DOS ASSUNTOS

1

escutar - **habitar** - transformar

No campo da criação cênica, a máscara representa uma tentativa de aproximar as oposições entre matéria/espírito e objeto/sujeito, e o corpo é visto como uma unidade total na qual esses elementos se tornam complementares. Em estado de potência, é a plataforma que articula o mundo poético das forças materiais com suas pulsões físicas e psíquicas, escapando de si mesmo e de suas estruturas automáticas. A partir do jogo e da escuta das formas, a estrutura corporal se reelabora como uma nova imagem externa e se descontrói internamente, e a subjetividade, então, torna-se campo fértil para criação de novos campos sensíveis.

Essa primeira parte da pesquisa dedica-se, portanto, a poética da máscara, sob o enfoque do casamento entre corporeidade e materialidade; o corpo orgânico *versus* o corpo imagem, uma investigação sobre a imaginação abstrata e a provocação dos sentidos a partir da atuação das formas. A tríade **escutar-habitar-transforma**r perpassa os três ensaios, assim como o quadro de perguntas ao lado.

Como o corpo se reelabora e se reconstrói a partir do contato com os objetos? Como se deixa afetar pela plasticidade e a própria visualidade dos elementos materiais? Quais as ligações entre a fisicalidade e os processos psíquicos nos corpos habitados pelas formas?

DINÂMICAS IMAGINATIVAS...
DEMORAR-SE ...

Relatos íntimos são disparadores para se pensar os possíveis caminhos do encontro dialético com a matéria e as alterações da presença na construção de um corpo-máscara. Por meio dos diálogos com Gaston Bachelard, destaca-se a potencialidade de eclosão de afecções a partir da experiência tátil e sensorial. Todo o campo do imaginário e os quatro elementos da natureza são vistos como realidades orgânicas primordiais a evocar imagens primitivas e a substanciar o que há de material e dinâmico no mundo, traduzindo, por fim, temperamentos artísticos e poéticos.

.....ENTRE(VISTA) DE UM PROCESSO DE CRIAÇÃO

Através da apresentação de uma entrevista com os fundadores da Cia. dos à Deux e do compartilhamento dos princípios de trabalho vivenciados por mim durante a oficina "O ator e a Marionte", a viagem metafísica da máscara ganha um pouco mais de concretude nas palavras dos artistas. A prática se torna matéria bruta inspiratória para se pensar sobre o corpo atuante, fundido ao universo das formas e imerso na plasticidade cênica. Ao final, o esboço da criação de um possível espetáculo solo, a partir de todas as vivências, aponta uma paixão artística despertada nesse encontro com André Curto e Artur Ribeiro, que se desdobra também em apontamentos sobre a experiência.

LYGIA CLARK
CONCAVIDADES CONVEXAS.....
.....UM PENSAMENTO CONTEMPORÂNEO

Já na imersão no universo e nos propósitos de Lygia Clark, as barreiras entre as linguagens são aos poucos diluídas: teatro, pintura, escultura... Não há mais molduras! "O que desabre o ser é ver e ver-se" (BARROS, 2017, p. 23). A essência da máscara, ou o objeto digerido pelo corpo, conecta-se então com a ideia da fantasmática e ao seu poder de cura.

2

Questão de materialidade; objetos e afetos

O meu pensamento modela os gestos, assim como o polegar do escultor modela as formas: o corpo esculpido do interior distende-se, e eu sou ao mesmo tempo escultor e estátua. (DECROUX, 2013, p.9)

Nessa segunda parte da pesquisa, a escrita começa pelo barro. Explico: Ao mesmo tempo que modelo uma máscara, descrevo e discorro livremente sobre esse processo de confecção. Deixo que os impulsos derivados desse encontro das mãos com o barro modelem as formas e também as palavras, a princípio sem interromper o fluxo livre dos pensamentos. Posteriormente, os temas que surgiram durante esse processo são aprofundados em outros três ensaios. Nesse percurso, do íntimo para a forma e também no sentido contrário, da forma para aspectos mais subjetivos da existência humana, a máscara se identifica com o retrato, com os devires do rosto e com a escultura. Por fim, a discussão sobre o poder das formas se afasta da esfera teatral e se articula com a arte contemporânea.

Quais as relações da matéria imaginada com a matéria real?

Quais são os limites da forma?

Tensão dramática
x
Elementos objetuais

UMA ENTREGA AO VERBO PLASMAR
UM PEQUENO DIÁRIO-DELÍRIO DAS MÃOS

Pensamentos líquidos permitem o livre fluxo nesse momento mais pessoal da pesquisa. Entre imagens, textos, colagens e lembranças (cadernos de anotações pessoais antigos e diários desde a adolescência) compartilho questões que surgem durante um processo de confecção de uma máscara. A mão se movimenta na terceira dimensão.

SUBJETIVO CONGELADO VERSUS SUBJETIVO ATIVO:
O CAMPO SENSÍVEL DAS IMAGENS INTERNAS

A partir de um texto de Peter Brook, proponho uma discussão sobre as imagens internas e a arte da confecção de máscaras e apresento um esquema para ilustrar as diferentes etapas desse processo, desde seu germe inicial, no caso uma imagem interna, até as ações para torná-la concreta. Destaca-se aqui a fantasia subjetiva; a ambivalência material.

CARTOGRAFIAS DA FACE
EXPRESSIVIDADES FISIONÔMICAS DAS PAIXÕES

Nesse ensaio, a FISIOGNOMONIA, campo de estudo das cartografias da face, transpassa os tempos e é vista como material iconográfico que inspira a arte da confecção. Os registros de Charles Le Brun e Giambattista della Porta estabelecem relações entre as geometrias faciais e suas possíveis dramaturgias pessoais. Nesse território, o homem também se aproxima dos animais, emprestando deles suas características e essências primordiais.

Aqui a poética da máscara é transferida para o termo mascaramento. Linhas invisíveis partem da relação corpo-objeto e levam a análise de campos poéticos além do teatral. Por meio de exemplos de artistas contemporâneos, encontramos ações performativas que transformam as relações do corpo, entre o estático e o inerte; sobressai aquilo que é vivo no caso das encenações escultóricas.

3
E agora?

Nesse terceiro, breve e último capítulo, os desdobramentos reflexivos conclusivos procuram um fim, mas a profundidade da poética da máscara se estende sobre o horizonte, reverberando na seguinte pergunta: qual o agora da máscara?

Após essa introdução sobre os caminhos que levaram a pesquisa e uma breve explicação sobre o modo como ela foi elaborada, convido o leitor a me acompanhar nessa tentativa de descrever a poética das máscaras. Como afirma o escultor Donato Sartori (2013, p.159), "o jogo da máscara não é uma ciência exata, mas uma arte exata. Um discurso profundo sobre esse tema não pode não ser poético (lá onde as palavras disparatam). A parte não dita é a maior, como em todas as artes". Assim, procuro equilibrar o discurso entre o poético e o racional. As palavras são acompanhadas por materiais visuais, pois a máscara evoca a imagem, sendo impossível falar sobre esse campo sem utilizá-las.

Para acompanhar sua entrada, caro leitor, gostaria de lhe oferecer um pedaço de bolo e um chá quente suave, como eu mesma gosto de começar as minhas leituras. Mas infelizmente a ação é impossível pela distância que nos separa, fica então como uma sugestão!

Entro e Saio

Dentro
é só ensaio

Paulo Leminski

PARTE 1

"Quantos seres sou eu para buscar sempre do outro ser que me habita as realidades das contradições? Quantas alegrias e dores meu corpo se abrindo como uma gigantesca couve-flor ofereceu ao outro ser que está secreto dentro de meu eu? Dentro de minha barriga mora um pássaro, dentro do meu peito, um leão. Este passeia pra lá e pra cá incessantemente. A ave grasna, esperneia e é sacrificada. O ovo continua a envolvê-la, como mortalha, mas já é o começo do outro pássaro que nasce imediatamente após a morte. Nem chega a haver intervalo. É o festim da vida e da morte entrelaçadas."

(CLARK apud ROLNIK, s.d, p.1)

Pensando nas infinitas possibilidades de mascaramentos do corpo, o intérprete (ator, bailarino ou performer) desenha e constrói seus movimentos a partir do aspecto "invisível" expresso na plasticidade e na potência do objeto e das materialidades que o revestem. Na dinâmica instaurada entre sujeito e objeto, universo interior e exterior, o jogo torna-se infinito mergulho num mar profundo de possibilidades. Os desdobramentos das formas e o contato com o "material-máscara" propiciam a comunicação com os diversos "eus" que existem em nós e que somos capazes de evocá-los para a brincadeira cênica. Podemos, então, ser diversos, capazes de descobrir seres desconhecidos que nos habitam.

No vestir-se máscara, as alterações do estado de presença nascidas do casamento entre corporeidade e materialidade se tornam meu território de pesquisa. Conecto a ideia da presença ao campo da arte relacional, como afirma Fabião (2010, p.323), a "capacidade do atuante de criar sistemas relacionais fluidos", ressaltando essa fluidez principalmente no trânsito entre objeto, corpo, espectador. As possíveis metamorfoses do corpo atuante são vistas como um processo atravessado por linhas invisíveis a costurar a tríade **escutar-habitar-transformar**, somado a um demorar-se nas dinâmicas imaginativas provocadas pela matéria.

Desse encontro entre sujeito-objeto, a construção do corpo-orgânico e de um corpo-imagem, assim como toda a esfera sensorial entorno de tais combinações, tornam-se a plataforma para a investigação da atuação das formas apresentada a seguir em três ensaios independentes.

ENSAIO 1

DINÂMICAS IMAGINATIVAS
DEMORAR-SE ...

Quero emprestar do mundo (visível) apenas forças – não formas, mas material para fazer formas.

Não a história – Não os cenários – Mas o sentimento da própria matéria, rocha, ar águas, matéria vegetal – e suas virtudes elementares.

E os atos e as fases – não os indivíduos e suas memórias.

(VALÉRY, 1997, p.119)

Os gregos tinham como verdade que o olhar gera luz, que é do olho que emerge a iluminação clareadora do objeto visto. Graças à Teoria do Raio Visual, afirmavam que as pupilas projetam luz própria e pessoal sobre o objeto e as coisas, de modo particular e único, "tinham a ver com o modo de ver de cada um, tanto que não se podia assegurar que duas pessoas olhando para a mesma coisa vissem cenas idênticas. O olho de cada um influenciaria, pelo menos em parte, a imagem vista" (BUCCI, 2010, s.p.).

Assim como os gregos, também acredito que o olhar é a instância que se projeta sobre o "espetáculo mundo" e, nesse processo de utilização de máscara, é o olhar que, inicialmente, impulsiona a criação e projeta sua luminosidade única sobre ela. O intérprete faz um reconhecimento do objeto, observa as composições materiais que o revestem, investiga suas expressões, as linhas e o jogo de volumes que serão projetados sobre o corpo atuante. Durante esse estudo visual, o olhar influencia os demais sentidos e, num curso constante, projeta-se para o interior do corpo, transformando-se em respiração e mobilidade. Como na descrição de José Gil (1996, p.52), o olho não apenas vê, ele digere, absorve e transforma a imagem vista:

> *Olhar não é ver unicamente – é fazer irromper movimentos imperceptíveis entre as coisas, juntá-las em unidades quase discretas, amontoados, aglomerados, tufos, abrindo na paisagem brechas imediatamente colmatadas pelas pequenas percepções que compõem as articulações sensíveis (olhar é entrar na atmosfera das pequenas percepções) [...]. Na atmosfera nada de preciso é ainda nada, há apenas turbilhões, direções caóticas, movimentos sem finalidade aparente. Contudo, a atmosfera anuncia – ou pré-anuncia, faz pressentir a forma por vir que nela se desenhará. A atmosfera muda, então, se torna clima, define-se, assume determinações e formas visíveis.*

Aos poucos, nessa atmosfera muda e caótica criada a partir das percepções atravessadas pela retina, a forma externa se integra com as sensações internas e a arquitetura corporal começa a assumir novos contornos e formatos; a pele que recobre o tronco e os membros passa a ser uma extensão do objeto colocado sobre o rosto. A profundidade da matéria invade e transforma a presença do corpo! Essa outra existência física se transforma em uma construção imagética e simbólica, reveladora de universos únicos; é preciso, então, ser esse novo SER que nasce.

Por trás da máscara o espírito da forma é evocado, o olhar se transforma em escuta e, num sopro vital, dá-se início ao processo de metamorfoses: desfazer-se para recriar-se, reinventar-se. Fazer surgir um outro ser! Materializar significa então garantir permanência, dar estabilidade às imagens poéticas que surgem nesse estado. Além dos limites entre o fora e o dentro, a escuta se torna relação e doação para as eclosões do "sendo". Um mundo próprio se constrói, provocado pelo poder das formas e sua capacidade de gerar afetos a partir das possíveis combinações entre o concreto e o abstrato, entre o real o irreal. Um caminho íntimo e singular,

demasiadamente vasto e enigmático, para além da definição de métodos e regras, como nos mostra o depoimento de Mary Wigman (apud FREIXE, 2010, p.72), após dançar com uma máscara pela primeira vez:

> Eu sinto que eu danço, lá onde danço. Essa é a maior e mais forte experiência que eu tive dançando. Eu sinto tão forte no meu sangue, meus membros, minha respiração a dança a qual eu me sacrifício. Ela produz um efeito de embriaguez frenética que escurece os sentidos e me libera do mundo exterior.

O caráter pessoal e revelador das palavras da dançarina impulsionou minha curiosidade de registrar, durante todos os anos de desenvolvimento da pesquisa, diferentes relatos sobre os encontros íntimos entre sujeito-objeto a partir do contato com a máscara. Depoimentos de alunos, atores e parceiros de trabalho que compartilharam comigo, por meio da escrita, suas experiências pessoais. A noção de experiência se articula aqui com o pensamento de Jorge Larrosa Bondía (2002, p.24):

> *A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço.*

As declarações sobre esse algo que aconteceu com essas pessoas, num sentido mais íntimo e profundo, fora do automatismo e na própria delicadeza do encontro com o objeto, geram desdobramentos reflexivos e instigantes sobre a passagem da escuta das formas para a criação das atmosferas particulares do habitar-máscara.

Compartilho a seguir alguns desses relatos, preservando o anonimato de seus respectivos autores, e me aprofundo em seguida mais especificamente no depoimento do bailarino Mauricio Flores, no qual o artista escreve livremente sobre sua relação com o figurino-máscara em seu espetáculo solo *Um* (acessível em https://www.youtube.com/watch?v=11RjpBtlYDc&feature=youtu.be). O panorama reflexivo pode ser visto como um agenciamento de experiências diversas e é também um convite para se adentrar (e se demorar) na diversidade dos atravessamentos in(visíveis) causados pela matéria.

Eu desapareço ao vestir uma máscara, mas algo de mim reaparece camuflado. Algo talvez tímido que se oculta no tempo cotidiano. Algo inimaginável me visita, sou aquilo que desconheço provocado pela máscara. É preciso aceitar a entrega.

ela me permite chegar no limite do que sou e do que desejo me transformar

Ora, o Sistema Stanislavski é muito fundamentado nas ações e reações naturais. Então por que, quando interpretamos de acordo com o Sistema, demoramos tanto para abrir espaço às ações e reações naturais e, quando estamos de máscara, as ações surgem instintivamente?

de repente viro mulher, fico feliz, é uma máscara, não me confunda, parece doente, eu já vi ela num outro corpo, no meu é outra coisa, tento imitar o outro corpo, eu sou mais gordo, maior, outra mulher, pareço doente, não estou doente, estou apaixonada,

me mexo muito, me dizem para me mexer menos, mais devagar, tranquila, menos é mais, sinta, acredite, pense nos pés, não é só o rosto, é tudo, é você, entendo, faço, me sinto eu, tó assustada, feliz, ingênua

"A atividade que protege as pessoas umas das outras, permitindo, contudo, que possam estar juntas. Usar uma máscara é a essência da civilidade. As máscaras permitem a sociabilidade pura, distante das circunstâncias do poder, do mal estar e dos sentimentos privados das pessoas que as usam.

A civilidade tem como objetivo de proteger os outros de serem sobrecarregados com o nosso peso.

(Bauman, 2001, p.122)

É. Tô sentindo que às vezes é a máscara que me escolhe, como se ela fosse a pessoa e eu a máscara.

No final das contas, por traz da máscara tive que me haver comigo mesmo.

Tirar e pôr a máscara, tirar e pôr as máscaras. Tantas máscaras. Quais delas nos habitam? Todas? Nenhuma? Edificar, desconstruir, ter resistência, quebrar a resistência...tudo parte desse caminho. Tudo saudade de casa.

-Menina, o que te habita?

É como se a máscara fosse uma espécie de PROTEÇÃO positiva que permitia uma transparência da minha alma e um fazer/ser o que eu quisesse ou tivesse vontade. Eu estava distante da humanização que trava.

Como se escolhe uma máscara? Máscaras essas que são tão expressivas... existe um certo rosto para cada um de nós? Existe alguma máscara proibida para determinado ator? O ponto é que, escolher uma máscara pressupõe necessariamente "olhar" para ela. Se não, não seria escolha... E não basta apenas "olhar", mas também perguntar: "olá, quem é você?". E deixar a resposta que surja em sua mente conectá-lo com algum significado preexistente em você.

Meu corpo estava inteiro e presente e pela primeira vez sinto que consegui comunicar. O corpo contou história e criou dramaturgia.

ela cria uma zona indeterminada onde transitam lembranças, imagens, pensamentos, histórias, referências e gestos que se achavam esquecidos...

Sempre, pouco antes de entrar no palco para fazer UM, me olho no espelho, parece que eu Mauricio desapareci, mas ainda estou me sentindo, só perdi minha identidade visual, emprestei meu corpo para essa criatura andrógina estranha e indeterminada. Três horas demora a transformação total, o mascaramento para a performance que durará aproximadamente 46 minutos. Fico bastante tempo de olhos fechados enquanto trabalham minuciosamente a construção da máscara/maquiagem sobre a minha face e corpo. É como estar numa meditação sentindo delicadas batidas de esponja e pinceladas no meu rosto, cabeça, peito, ombros e costas. Ainda me percebo eu. Lentes de contato, cílios, cola permanente, tinta, palitos de picolé, fita crepe, micrósporo, penas pretas, talco, batom e um pirulito que deixara minha língua preta. A figura fica pronta, com os dedos tão cumpridos que fico incapaz de fazer qualquer tarefa manual que requeira delicadeza. De repente começo me sentir mais cumprido, parece que a coluna tem mais vida, o pescoço fica inquieto. Ainda estou presente, mas sinto uma mudança tremenda no encontro com os outros, parece que aquilo que estou me tornando só é possível nesse encontro, nesses cruzamentos de olhares, eles me julgam, se divertem, se assustam. O monstro UM, como eu chamo a essa criatura bizarra, é uma mistura de potencialidades infantis e sinistras que criam um jogo de revelação e ocultação, ele é subversivo, tem potência de metamorfoses e seduz os olhares e a percepção de quem assiste. Dessa mistura de corpo, máscara e música, surge um acontecimento, sinto como se eu tivesse emprestado meu corpo para algo que sozinho não conseguiria fazer. Essa transformação é vital porque

sem ela não conseguiria acessar a lugares potentes da expressividade humana, aqueles primitivos e ritualísticos que às vezes sinto que a dança contemporânea deixou de lado para se dedicar a construções cênicas mais intelectuais. A máscara me permite devir animal, homem, mulher, criança e fluxo, ela cria uma zona indeterminada onde transitam lembranças, imagens, pensamentos, historias, referências e gestos que se achavam esquecidos e ao mesmo tempo dão lugar para a novidade e a surpresa, ela liberta a sensualidade das formas, revela o mais profundo de mim e ao mesmo tempo me protege. Eu não saberia explicar certeiramente o que se passa dentro de tão poderosa presença, só consigo achar algumas palavras que fiquem perto de tão misteriosa experiencia, porque a sensação de dentro vira algo inominável. Duas coisas têm me acontecido com o uso da máscara, algumas vezes parece que ela fica presente pelos movimentos que faço, eu danço e de repente a presença emerge do interior do corpo, outras vezes, parece que a presença surge de algum outro lugar e entra no meu corpo, algo inexplicável que determina fortemente a performance. Tem sucedido também o contrário, da presença não emergir nem me possuir. Fico então só e exposto, os gestos ficam vazios e não se gera nenhum tipo de sentido. A máscara me permite veicular um transbordamento energético mágico e poderoso, ela liberta forças, é atrevida, flexível, suja, densa, clara e obscura. Sinto que ela é uma extensão sensível que permite um encontro profundamente sincero, ela me permite chegar no limite do que sou e do que desejo me transformar. Quando a peça termina, demoro alguns minutos para voltar ao estado normal e sempre com a sensação de algo próximo à vergonha, como se tivesse feito algo errado, que não podia ser mostrado por ser tão íntimo. As vezes a imagem do monstro UM aparece em

Nos contatos íntimos com a máscara, a atuação da matéria sobre o sistema corporal, os estímulos sobre a pele, nosso maior órgão cinestésico, provocam sensações inúmeras que, animadas pelo inconsciente, revelam imagens poéticas e despertam impulsos e afetos diversos. De dentro para fora as palavras de Flores descrevem suas sensações num fluxo imagem-corpo.

A máscara me permite um devir animal

Homem
Mulher **Fluxo**
Criança

zona indeterminada
do tráfego de
lembranças, imagens, pensamentos, histórias, referências

libertação da sensualidade das formas
revelação do mais profundo de mim

Trata-se de um processo de desconstrução física e racional, em que se misturam memórias, imagens internas e tantas outras provocações. Como diz o bailarino, a máscara é atrevida, flexível, suja, densa, clara e obscura e lhe permite a liberação de seus instintos mais puros. A força oculta do objeto, o ânimo da matéria liberta e protege, provoca metamorfoses e constrói uma zona indeterminada de devires.

Nesse transbordamento energético, libertador de forças, uma extensão sensível permite um encontro profundamente sincero. Externamente, a estrutura corpórea se reelabora na composição de uma nova imagem; internamente ela se descontrói, liberta-se de seus padrões automáticos e se abre para o jogo de subjetividades. Como aponta Costa (2005, p.28), "(in)vestir-se de uma máscara em cena é ocultar-se e, simultaneamente, dar-se a conhecer". Mais do que esconder o rosto de quem a veste, a máscara propõe uma experiência de abertura para fatores instintivos e arquétipos da personalidade. Nesse habitar máscara, o corpo, como uma unidade total em estado de potência, articula o mundo poético das forças materiais com suas pulsões físicas e psíquicas escapando de si mesmo.

Barthes (1990, p.32) afirmou ser a função capital da máscara a ilusão

trágica, e sua missão, a revelação da comunicação entre os deuses e o homem. Nessa comunhão com o sagrado, o corpo-máscara se torna então morada, na qual sentimos o prazer de ser e estar por inteiro. O que se vê e se veste tornam-se um efêmero existir. Aquilo que se percebe e se almeja concebem-se num não ser eu, ser corpo outro. O corpo veste uma forma sentença, veste-se pelo avesso. De fora para dentro, a forma atravessa o caminho Objeto ------> carne ------> espírito e propõe um novo habitat. Então, como afirmou Heidegger (2002, p.130), o "**Habitar** é bem mais um demorar-se junto às coisas"

TRANSFORMAR

Demorar-se junto às coisas é também deixar-se transformar por elas, pois toda máscara está vinculada ao despertar dos instintos de mudança. No trânsito dialético entre o real e o ficcional, toda máscara está associada ao verbo **transformar** e seus sinônimos:

modificar, comutar, transmutar, metamorfosear transfigurar, remodelar, deformar, transvestir, transverter, transubstanciar – tornar-se outra coisa!

Nos limites do EU, transformar é deixar-se atravessar pela atividade imaginante, compreendida como um princípio de multiplicação e intimidade das substâncias.

escutar habitar imaginar transformar

Pode-se dizer que a construção do corpo máscara é também a elaboração de uma corporeidade espetacular a partir das provocações do imaginário. O termo imaginário aqui utilizado não está associado meramente ao ato de fantasiar, ele carrega consigo um sentido mais amplo, reconhecido como um campo preenchido por forças ocultas, local em que se misturam e se mesclam memórias, experiências, sonhos, devaneios, referências de nossas culturas e sensações e apreensões diversas sobre o mundo. Como nas palavras de Silva ([200?], s.p.), é visto como uma rede etérea e movediça de valores e de sensações partilhadas:

> *Num sentido mais convencional, o imaginário opõe-se ao real, na medida em que, pela imaginação, representa esse real, distorcendo-o, idealizando-o, formatando-o simbolicamente. Numa acepção mais antropológica, o imaginário é uma introjeção do real, a aceitação inconsciente, ou quase, de um modo de ser partilhado com outros, com um antes, um durante e um depois (no qual se pode interferir em maior ou menor grau). O imaginário é uma língua. O indivíduo entra nele pela compreensão e aceitação das suas regras; participa dele pelos atos de fala imaginal (vivências) e altera-o por ser também um agente imaginal (ator social) em situação.*

Em seu livro *A Terra e os devaneios da vontade*, uma das principais bases teóricas e inspiratórias dessa pesquisa, Gaston Bachelard[1] tece um complexo ensaio em torno da dialética da matéria e da imaginação criadora, um estudo sobre as relações estabelecidas entre a percepção da intimidade das substâncias e o onirismo dos arquétipos das imagens a elas associadas. Para os estudos da arte do ator relacionados a utilização da máscara (e acredito também para qualquer modalidade artística), todo o pensamento desse autor acerca do imaginário parece, a meu ver, traduzir em palavras e conceitos aquilo que em nós, artistas, transborda de forma orgânica, por vezes até nebulosa, e que nos custa muito a transformar em escrita.

Para Bachelard (2001), o imaginário representa o encontro da natureza com o homem, um espaço imaterial que escapa da ordem da razão e da lógica, no qual os conceitos são contaminados pelo vivido, por isso também são voláteis, transformáveis e ambivalentes. O autor considera em sua obra, sobretudo, a imaginação literária, e nos ilustra com um belo exemplo de Virginia Woolf:

> *Apoiado ao tronco duro e estável do carvalho, Orlando sente o coração apaziguar-se; participa da virtude apaziguadora da árvore tranquila, da árvore que tranquiliza a paisagem. O carvalho não detém até a nuvem que está passando? "As pequenas folhas permanecem suspensas; o gamo parou; as pálidas nuvens estivais se imobilizaram; os membros de Orlando se tornaram pesados no chão, e ele permanecia deitado em tamanha quietude que, passo a passo, o gamo se foi aproximando, as gralhas giraram sobre a sua cabeça, as andorinhas baixaram em círculos, o vôo dos moscardos zumbiu, como se toda a fertilidade e a atividade amorosa de uma tarde de verão tecessem a sua teia em redor de seu corpo." (BACHELARD, 2001, p.57)*

Ao longo da narrativa, Woolf constrói na fantasia do leitor a imagem de como a árvore, o carvalho, apropria-se do corpo de Orlando e transforma a energia do personagem. Para além das imagens literárias, esse texto me leva a pensar nas reverberações da força da matéria em diferentes contextos. Identifico, por exemplo, a poesia do texto em imagens cotidianas, como a de meu filho e suas mãos pequeninas explorando tudo que o rodeia. Quando sente a dureza da parede de madeira de seu quarto, acerta sobre elas fortes batidas, enrijece seu corpo todo e ainda engrossa a voz para fazer um som mais grave. Ou quando se entrega ao relaxamento graças ao contato da água morna da banheira no momento do banho.

As relações com o universo simbólico dos elementos da natureza também há tempos são exploradas na linguagem da máscara. São inúmeros

1 Em suas obras, Bachelard propõe um profundo estudo sobre as quatro substâncias primordiais: o fogo, a água, o ar e a terra. De certo modo, tais referências se mesclam e se completam durante o desenvolvimento da tese.

os treinamentos de ator que se apropriam de suas diferentes qualidades energéticas para o trabalho de criação, como disparadores de afetos sobre o trabalho corporal. Na utilização da máscara neutra[2], na escola francesa de formação de atores fundada por Jacques Lecoq (1921-1999), a Viagem Elemental[3] pode ser considerada um mergulho nas forças da natureza. "Na verdade a natureza é a nossa primeira linguagem. E o corpo rememora." (LECOQ, 2010, p.81) Por meio de improvisações, os alunos devem identificar-se com a terra, o fogo, a água e o ar. Num primeiro momento, realizam individualmente uma travessia sobre os quatro elementos – uma viagem simbólica e um trabalho de pré-identificação na busca de um estado de equilíbrio e de calma.

Máscara neutra.

(SARTORI, 2005)

> *Ao nascer do dia, vocês saem do mar e descobrem, ao longe, uma floresta, para onde vão se dirigir. Vocês cruzam a areia da praia, e depois entram na floresta. Ali, em meio as árvores e outras plantas que, progressivamente, vão se tornando cada vez mais densas, vocês buscam a saída. De repente, uma surpresa: vocês saem da floresta e encontram uma montanha. Vocês "absorvem" a imagem dessa montanha, depois se põem a subi-la; os primeiros aclives, suaves, até os rochedos, chegando até a parede vertical, que é preciso escalar garimpando. No topo da montanha, descortina-se uma vasta paisagem: um rio que atravessa um vale, mais adiante a planície e, por fim, no fundo, o deserto. Vocês descem a montanha, atravessam a correnteza do rio, andam na planície, cruzam o deserto e, ao final, o sol se põe. (LECOQ, 2010, p.75)*

Nessa primeira experiência, os alunos imaginam os elementos da natureza e se deixam preencher pelas imagens sugeridas no encontro com elas; num segundo momento, dinâmicas e nuanças são experimentadas corporalmente, um processo de identificação e apropriação: "Eu estou diante do mar, eu o observo, eu o respiro. Minha respiração entra em harmonia com o movimento das ondas e, progressivamente, a imagem se inverte e eu mesmo me transformo no mar..." (LECOQ, 2010, p.77).

Antes de representá-los, como afirma Sachs (2010, p.2) "trata-se de procurar reconhecer elementos que fazem parte da vida em seu próprio corpo – como árvores, o ritmo do mar, cores, espaço das pessoas, tudo aquilo que é vivo, se move e é infinito". Além da observação e da apropriação dos elementos da natureza, também são feitos experimentos de identificações a partir de diferentes materiais e objetos, como papel,

---

2 Em 1948, Lecoq foi convidado a ministrar aulas de movimento na Universidade de Pádua, na Itália, onde teve início sua pesquisa sobre a máscara neutra. A partir da ideia de máscara nobre, Lecoq vislumbrou a neutralidade como um ponto de partida para o aperfeiçoamento do trabalho de ator, por meio da qual "movimenta-se na medida justa, na economia de gestos e ações" (LECOQ, 2010, p.71). Na minha dissertação de mestrado "A criação de máscaras: O desdobramento das formas na cena" esse tema foi amplamente discutido e pode ser utilizado para aqueles que quiserem maior aprofundamento.

3 A Viagem Elemental é uma das passagens de aprendizagem da metodologia com a máscara. Essa viagem pela natureza e todo o processo de Lecoq são aprofundados na obra O corpo poético (2010).

madeira, líquidos, metal, bem como animais e cores. O que está por trás desse processo é o despertar do corpo mímico, no qual as emoções dramáticas são transpassadas fisicamente e direcionam caminhos para uma criação poética e autoral. O ator se serve, portanto, das experiências (identificação/transposição) para atingir a profundidade na criação de personagens para além de parâmetros realistas.

A percepção da materialidade, a relação do toque, do contato da mão ou do corpo com o objeto, ativa àquilo que Bachelard chama de imaginação material; um modo de expressão do devaneio poético que propõe uma mediação do sujeito com as coisas. Não contemplativa, a imaginação material opera a partir do distanciamento da visão, afronta a resistência e as forças do concreto, num corpo-a-corpo com a materialidade do mundo, numa atitude dinâmica e transformadora.

> *Através da imaginação material e dinâmica, vivemos uma experiência em que a forma externa do nó suscita em nós uma força interna que deseja a vitória. Essa força interna, ao privilegiar vontades musculares, dá uma estrutura ao nosso ser íntimo. Assim a imaginação material nos envolve dinamicamente. Na ordem da matéria imaginada tudo ganha vida: a matéria não é inerte e a pantomima que a traduz não pode permanecer superficial. Quem ama as substâncias, ao designá-las já as trabalha. (BACHELARD, 2001, p. 43 e 44)*

Acompanhando o pensamento de Bachelard, o mundo sensível e o onirismo da matéria imaginada apontam caminhos de integração da vitalidade das forças da natureza com a profundidade dos dramas humanos. Transformar-se por meio de uma máscara é então deixar-se envolver pelos devaneios materiais e pelas vontades musculares. Coexiste uma potente força energética que o objeto exerce sobre o imaginário que transforma o corpo real em um corpo ficcional. A máscara é, portanto, matéria imaginável e é na sua expressividade formal que operam suas forças provocativas. O contato corpo-matéria produz uma substância que se relaciona com todas as modificações sintéticas do indivíduo, dando vida às qualidades adormecidas nas coisas e despertando os sonhos do imaginante. As qualidades da matéria conduzem dinâmicas imaginativas, provocam a transposição de inúmeras metáforas e estimulam a criação de imagens que revelam possibilidades de um habitar poético e sensorial.

Para Bachelard, esse espaço imaterial no qual passado, presente, fantasia, história, realidade e imaginação comungam se define como o fundo comum dos sonhos. "Ele integra um 'a priori onírico' que comporta elementos arcaicos da alma e está presente em cada ser humano (é inerente a ele), mas, também fora dele." (BRONDANI, 2012, p.76) Trata-se de uma tentativa de esquematizar um local nas vias do imaginário em que opera a inspiração orgânica e elementar, nas quais tudo parte do imaterial. Nesse fundo, também os quatro elementos – o fogo, o ar, a terra e a água –conectam-se à sentimentos humanos arcaicos e a temperamentos oníricos e são consideradas fontes criadoras inesgotáveis.

No campo de estudos com a máscara, Jacques Lecoq parece organizar as mesmas ideias dessa dimensão abstrata dos impulsos criativos como o fundo poético comum. Na sua pedagogia, tal conceito se concretiza por meio da transformação desse material sensível em impulsos concretos que, por fim, constituem-se como linguagem e comunicação. "É preciso então atingir esse fundo poético comum, para não ficar na vida tal qual ela é, ou tal qual ela surge." (LECOQ, 2010, p.82)

Do material para o imaterial, na de(formação) de imagens, na entrega da profundidade e no avesso do ser, a máscara e a energia que carrega em si despertam uma vontade de ser mais. Concordo com Bachelard (2010, p.28), quando afirma que "definitivamente, a imagem nos estimula, nos aumenta; nos dá o devir do aumento de si. É nesse devir do aumento de si que se projetam as imagens, os sonhos, as sombras, os delírios, as memórias. As dinâmicas imaginativas são acionadas, portanto, desde o primeiro contato com a máscara. Assim, tanto a ideia de fundo poético comum como a de fundo comum dos sonhos enriquecem a noção da apropriação das distintas qualidades dos elementos pelo sujeito nesse campo poético de criação. Vistos pelos dois pensadores como realidades orgânicas primordiais carregadoras de imagens primitivas, os elementos da natureza são capazes de substanciar o que há de material e dinâmico no mundo e traduzir temperamentos artísticos, poéticos e filosóficos. Como um poço de nuvens, algo profundo, projetado internamente, por onde transita aquilo que é passageiro, transitório, simbólico e realidade reinventada.

Se as forças da natureza atuam sobre o ser humano e fazem parte da nossa essência, a viagem metafísica com a máscara convida à suspensão do pensar perante elas para melhor senti-las e para que melhor possamos, como diz Manuel de Barros (2017, p.11) "apalpar as intimidades do mundo". Nesse sentido, colocados lado a lado no quadro a seguir, o resumo das ideias de Bachelard e a apropriação prática dos conceitos aplicados na metodologia de Lecoq, combinados com certos trechos retirados de O *Livro dos Símbolos* acerca da poética dos quatro elementos da natureza, inspiram o aprofundamento da questão.

AR

BACHELARD

O ar é reconhecido como o elemento convidativo a uma viagem criativa, com seus trajetos de profecias e utopias. Sua poética vai além do pensamento, transita entre imagens irreais, transformadoras e metafóricas. Os domínios imaginativos relacionados ao ar alteram a percepção, libertando-a das primeiras impressões e transformando substancialmente as formas vistas. Sua poética inaugura vôos psíquicos e impulsiona desejos de alteridade e de duplo sentido.

Chu, o deus egípcio que personifica o ar, cujos ombros de marfim apoiam a cabeça durante o sono.

(O LIVRO DOS SÍMBOLOS, 2012, p.55)

LECOQ

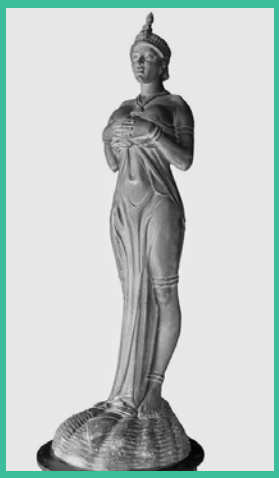
O ar é simplesmente o vento, percebido a partir de todos os objetos que põe em movimento: uma folha, uma placa metálica, um pano tremulando. São os ventos contrários, as correntes de ar, tudo aquilo que sopra, que eriça, que turbilhona.

(LECOQ, 2010, p.78)

ÁGUA

BACHELARD

A água é uma realidade poética completa, um elemento de misturas e transitório, ligado a um tipo de destino que se metamorfoseia incessantemente. Junto à terra, se transforma em massa a ser modelada. Traduz experiências de fluidez e maleabilidade. Tem caráter feminino e de maternidade. Mas também irrompe violentamente nas ondas do mar em seus constantes fluxos e refluxos. **"O ser ligado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente"**



A par da imagem de renascimento, está a travessia do rio, um antigo símbolo da passagem para a outra margem, a terra dos mortos. Morrer é "atravessar". Na mitologia grega, Caronte transporta os mortos através do rio Estige, no submundo. O rio é uma fronteira entre terras e entre os vivos e os mortos. A travessia é uma transição e uma metáfora da possibilidade de viajar entre duas margens da mente, a margem consciente e familiar e a margem inconsciente, mais longínqua.

(O LIVRO DOS SÍMBOLOS, 2012, p.42)

LECOQ

Para identificar-se com a água, eles interpretam o mar, e também os rios, os lagos, as poças, as gotas. Procuramos nos aproximar das dinâmicas da água, sob as formas, das mais suaves as mais violentas. Estou diante do mar, eu o observo, eu o respiro. Minha respiração entra em harmonia com o movimento das ondas e, progressivamente, a imagem se inverte e eu mesmo me transformo no mar...

(LECOQ, 2010, p. 77)

FOGO

BACHELARD

O fogo é um objeto imediato e as experiências relacionadas a ele são íntimas e afetivas. Ressalta seu valor fenomenológico ao atuar numa zona objetiva impura, onde intuições pessoais e experiências científicas são facilmente confundidas "[...] as condições antigas do devaneio não são eliminadas pela formação científica contemporânea"

LECOQ

Enfim, o fogo é fogo: o mais exigente dos elementos, porque só ele pode ser ele mesmo!

(LECOQ, 2010, p.77)

TERRA

BACHELARD

A terra, ao contrário dos outros elementos, tem como característica principal uma resistência, imediata e constante. Envolve o mundo das matérias resistentes e evoca a imaginação primitiva.

A lama fértil do pântano e a realidade intermédia da água opaca e do chão seco e insular são emblemáticos do que, para o antigos egípcios, a morte representava: um estado de escondido "devir", uma fonte de vida nova, purificação e constante renovação, <uma passagem de um tipo de tempo para outro, da vida de ontem para a vida de amanhã.>

(O LIVRO DOS SÍMBOLOS, 2012, p.120)

LECOQ

A terra é, ao mesmo tempo, aquela que se pode modelar, amassar, e também a árvore, que para mim é o elemento mais simbólico da terra. Ali, plantada. Para um ator, trabalhar a árvore é de maior importância. Ele tem de conseguir ficar verdadeirament plantado no solo, com o corpo em equilíbrio. Uma atriz que precise interpretar A gaivota, de Chekhov, não conseguirá planar, fazer uma deriva aérea, a não ser que conheça, antes, o que é estar enraizada.

(LECOQ, 2010, p.78)

As dinâmicas imaginativas provocam o guiar-se pelos devaneios e pela percepção sensorial, porém, nos processos de transformação e metamorfose com a máscara, existe também um momento em que tudo é digerido e elaborado em uma construção formal. A experiência é então formatada, e são dados os contornos a toda essa subjetividade a fim de transformá-la em comunicação. A imaginação se submete aos domínios da razão e do tempo. É preciso ter consciência e saber organizar o material produzido na escuta e no habitar das formas. Aqui dá-se início, então, a uma etapa do trabalho do intérprete de se organizar perante o mundo das imagens e dos signos.

O corpo-máscara pede um modo e um tempo únicos de ser e estar cenicamente. Constrói consigo uma realidade dilatada, fora dos padrões cotidianos. Trata-se de uma composição, um corpo estilizado que abarca esse estado de presença particular e, portanto, locomove-se com tempo e modo distintos. No controle da execução de suas ações e gestos, esse corpo-imagem possui uma dinâmica própria que se mobiliza também através de suspensões, pausas e variações rítmicas. De fora para dentro e de dentro para fora, o corpo se torna discurso e poesia visual, desenha no palco e convida o espectador a acompanhá-lo nessa narrativa.

Além de organizar sua própria corporeidade, existe também a preocupação com todas as materialidades cênicas, entre elas figurino, luz, cenário, sonoridades, para que tudo ajude a instaurar os sentidos e as intenções desse discurso visual. São muitos e íntimos os caminhos possíveis para essa elaboração final, e todos são construídos do mesmo modo único e particular, a partir da relação entre sujeito e objeto, nas veias e no corpo do artista cuja pele foi tocada pela máscara. Não faria sentido definir os possíveis "como" dessa etapa da transformação. Portanto, nesse momento, convido o leitor a adentrar no segundo ensaio desta primeira parte da pesquisa: uma entrevista feita com a companhia de teatro Cia. Dos à Deux, que fomenta e articula a discussão sobre a elaboração da presença e o papel do ator nesse processo de transformação com e a partir das materialidades.

Novamente, o estudo se deixa atravessar pela prática artística, de modo a gerar novas aberturas e pensares. A reflexão é a própria imersão no universo de criação da companhia, que se integra ao estudo não como um anexo, mas como material substancial também incorporado e elaborado por mim, permitindo a revelação de outros desdobramentos reflexivos e provocativos.

ENSAIO 2

ENTRE(VISTA)
UM PROCESSO DE CRIAÇÃO

Como toda cultura mágica vertida por hieróglifos apropriados, também o verdadeiro teatro tem suas sombras; e, de todas as linguagens e de todas as artes, é a única a ainda ter sombras que romperam suas limitações. E pode-se dizer que desde a origem elas não suportavam limitações.

(ARTAUD, 1987, p.7)

Hoje detectamos diversos tipos de mascaramentos na cena contemporânea. Parece-me não fazer mais sentido usar o termo "teatro de máscara", pois a ele está atrelado um conjunto de padrões e estilos, principalmente no que se refere aos princípios de atuação. Cada vez mais nos distanciamos dessas limitações, o teatro expande suas barreiras e encontra em outras linguagens inspirações e provocações que lhe permitem dissolver-se, transformar-se e evoluir, tornando-se então um território hibrido. Ele deixa-se atravessar pelas artes visuais, pelo cinema, pela dança, entre outras linguagens, integrando nessas misturas sua particularidade única que é a existência de um corpo (ou corpos) em estado de presença cênica. Por sua vez, nessas novas possibilidades mais abstratas de criação espetacular, é preciso também abandonar alguns modelos tradicionais e descobrir esse novo corpo de atuação.

[...] seja como território de passagem, seja como lugar de chegada ou como espaço do acontecer, o sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se, porém, de uma passividade anterior à oposição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial.

(BONDÍA, 2002, p.24)

A entrevista com Artur Ribeiro e André Curti, os fundadores da Cia. Dos à Deux, tem então como objetivo trazer para a pesquisa um trabalho no qual identifico essa nova presença do ator integrado as materialidades da cena (ao universo das máscaras, dos bonecos, dos objetos, considerando também a musicalidade e toda a concepção estética). Durante sua trajetória, os dois artistas se entregam a busca de um teatro visual, gestual e essencial. Vão além do verbal ou do narrativo ao evocar a intensidade das presenças criadas na fusão de corpos e objetos, na construção de imagens autônomas, que nos tocam pelas sensações e não pelo intelecto. Capazes de pausar nossos pensamentos durante instantes e nos transportar para devaneios pessoais criados a partir delas. Como espectadora também encontro meus duplos e minhas sombras, vejo-me inteira e fragmentada. Toda a organização do espaço, visual, plástica e sonora, cria uma suspensão do tempo presente e nos transporta para uma viagem metafórica e sensorial.

Seguindo novamente a noção da experiência segundo Bondía, os dois artistas entrevistados são vistos aqui como sujeitos da experiência, e, a através do compartilhamento de suas palavras, mais do que criar modelos ou padrões, pretendo promover uma abertura para a compreensão e a investigação desse campo de criação.

EN·TRE·VER |Ê| -
Conjugar

verbo transitivo
1. Ver indistintamente.
2. Pressentir, prever.
verbo pronominal
3. Ter entrevista com alguém.
4. Ver-se reciprocamente.

(DICIONÁRIO Priberam da Língua Portuguesa [on-line], 2008-2013)

EN·TRE·VIS·TA

substantivo feminino
Conversa com uma pessoa para a interrogar sobre os seus actos, ideias e projectos, a fim de publicar ou difundir o seu conteúdo ou de a utilizar para fins de análise (inquérito de opinião).

(DICIONÁRIO Priberam da Língua Portuguesa [on-line], 2008-2013)

A ideia de entrevistar os dois artistas surgiu durante o curso "O ator marionete", de que tive a oportunidade de participar, ministrado por ambos em outubro de 2018, no Sesc Pompeia em São Paulo. Na realização da entrevista, as perguntas e as ideias possibilitaram e despertaram conexões tanto na aferição como no pensamento. Sua elaboração se deu da seguinte maneira: no primeiro eixo, recolhi as informações sobre o espetáculo *Gritos* (acessível em https://www.youtube.com/watch?v=D-m_3lyiiwGk); no segundo eixo, formulei as perguntas e as questões a serem discutidas, considerando, sobretudo, as relações entre Corpo memória sensação e Corpo imagem em trânsito, percorrendo os seguintes temas:

O papel do ator nesse território híbrido, sua relação com os objetos; o corpo como suporte para as correspondências das imagens e das construções poéticas-visuais.

A potencialidade plástica e seus aspectos subjetivos como motores para a criação.

O nascimento das primeiras ideias; o germe da criação.

O desenvolvimento do processo e a construção da dramaturgia; procedimentos e funcionamento da engrenagem do espetáculo como um todo.

Para além de um jogo de perguntas e respostas, o encontro com os artistas se deu em forma de conversa e troca. Por ter participado da oficina e convivido com a dupla por uma semana, sentia-me também imersa no território criado por eles, o que possibilitou a amplitude e o aprofundamento das questões. Além de conversarmos sobre a montagem do espetáculo *Gritos*, ao longo da entrevista, enveredamos por caminhos diversos, falamos de outros espetáculos do repertório e a própria conversa levou os atores a refletirem sobre certos princípios mobilizadores do trabalho do ator.

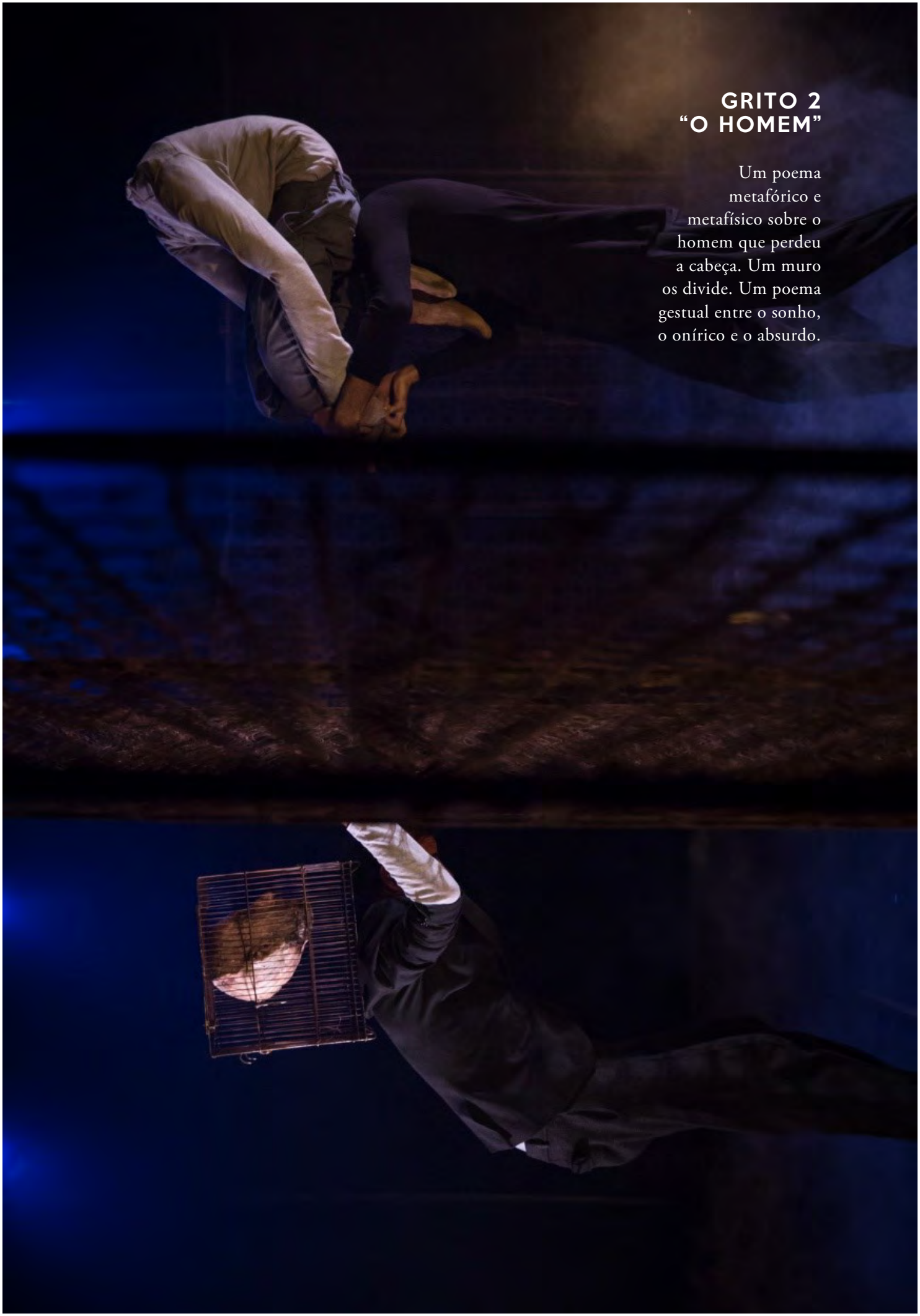
O terceiro eixo representou a inserção de meu olhar como pesquisadora sobre o material bruto da entrevista. Realizado em um momento posterior, ele se torna um jeito próprio de organizar as ideias, com inserção de imagens, referências teóricas e reflexões paralelas que vieram à tona durante sua assimilação.

Por fim, compartilho um relato pessoal de minha experiência durante a oficina ministrada pelos atores. Nesse texto, sou eu revelando como o trabalho me atravessou na prática; eu o sujeito da experiência, volúvel e aberta para novas descobertas. Como diria Bondía (2002, p.25), também exposta, atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-me à prova nele e buscando ali uma oportunidade, uma ocasião. O resultado desse encontro é apresentado a seguir, em um texto "integral" no qual as perguntas estão diluídas nas respostas e vice-versa, num fluxo contínuo

de discussão.

GRITO 1
LOUISE

Louise nasceu num corpo de homem que ela não quer, deseja ser invisível aos olhares dos outros, convivendo com um turbilhão de preconceitos. Cuidando de sua mãe, uma velha senhora doente, também invisível perante a sociedade, Louise busca o amor e a aceitação.



GRITO 2
"O HOMEM"

Um poema metafórico e metafísico sobre o homem que perdeu a cabeça. Um muro os divide. Um poema gestual entre o sonho, o onírico e o absurdo.

GRITO 3 “AMOR EM TEMPOS DE GUERRA”

Numa atmosfera surrealista, uma mulher vestida de negro surge revelando sua beleza e seus gestos lentos. Em meio a guerra, uma dança de amor misteriosa começa, revelando a trajetória e a luta de uma mulher do Extremo Oriente na sua existência.

EIXO 2 – A ENTREVISTA[4]
O ATOR E SEUS DUPLOS

Especificamente para *Gritos*, tendo esse duplo como um espelho seu, tínhamos já uma dramaturgia pré-determinada, algumas linhas de direção sobre a concepção do espetáculo. Mas quando nos deparamos com os nossos duplos (*marionetes idênticas aos atores*) teve **alguma coisa sensorial** que não sabíamos o que era. Isso nos parou para **um ímpeto**, alguma coisa que estava totalmente intelectual na nossa cabeça e percebemos que havia algo sensorial que não sabíamos o que era. De forma sábia, nós paramos e **escutamos o que o nosso corpo estava falando**: vocês não sabem para onde vocês vão, é uma outra coisa, esse **caminho vocês não conhecem**.

Se deparar com isso causou uma **apneia** e, ao mesmo tempo, com maturidade aceitamos isso, **esse tempo do vazio**, de que não seríamos motores de forma como teríamos feito antes. Nos deixamos levar por esse tempo que **durou, durou, durou...** Semanas se passaram sem que a gente pudesse interagir com esse duplo, e sabíamos que tinha alguma coisa, mas não sabíamos o que era. Até que em um dia, eu e o André em um ímpeto **decapitamos todos os bonecos**. Cortamos poeticamente todos os membros deles, como se a gente tivesse se abrindo. Foi um **ato** que a gente chama **catártico poético.** De uma certa forma, a gente realmente **abriu nossa carne**, para **tentar ver o que estava dentro** da gente. Como somos os nossos próprios diretores, somos também nossos próprios carrascos... Teve esse ato poético de nos abrir e tentar entender quem eram essas pessoas naquele momento e o que elas estavam prontas ou não para fazer.

O **espetáculo apareceu num lugar totalmente fora da nossa zona de conforto**, perdidos! Perdidos no sentido de nos deixar ir para esse lugar que era totalmente **inesperado**. Os personagens começaram a juntar e se criar desse ato, desses pedaços. O tema era o amor e gente se deu conta que, na verdade, **o amor, na sua forma mais metafórica, estava totalmente fragmentado**. A amorosidade não estava inteira, a humanidade estava em pedaços e **os personagens eram fruto disso tudo**. O espetáculo foi surgindo **de forma sensorial**, nada intelectual e os personagens foram surgindo de improvisações com esses **pedaços de gente**

---

4 A conversa gravada durante a entrevista foi transcrita e editada de modo a articular os sentidos para o estudo, mas procurei respeitar as expressões e os termos e utilizados pelos artistas sem muito interferir. Para a melhor compreensão da discussão, aconselho o leitor a assistir aos trechos dos espetáculos mencionados ao longo da entrevista, disponíveis em http://www.dosadeux.com/?lang=fr

que viraram personagens.

A **partir dessa fragmentação** veio uma palavra muito forte que é **deslocação**. Você não está deslocado de você porque você está se vendo, por ter um espelho seu, mas a partir do momento que você coloca essas partes do seu corpo fazendo parte do seu **corpo real** e esse **corpo fictício, você está deslocando seu corpo duplamente**. O trabalho energético, gestual e sensorial começa a aparecer daí. Primeiramente, porque a gente se tornou **cego diante da máscara** a nossa frente, não tínhamos mais uma visão global do espaço, segundo porque a gente tinha, não só como no trabalho de máscara que é habitar aquilo de uma forma exacerbada, mas tínhamos que **habitar** aquilo de forma **funicular**; ou seja, eu como manipulador estou sentindo aquelas emoções todas, mas eu estou transmitindo para aquele **boneco** aquilo que ele quer sentir. Ao **mesmo tempo**, eu sou **personagem**, estou deslocando duplamente, **interpretando duas pessoas** ao mesmo tempo. É quase um trabalho de boneco dentro de alguma coisa que a gente também não conhecia, por que até então eu estava de preto, manipulando um boneco, livre para expressar e **ser um canal**, ou **atrás de uma máscara**. Mas, a partir do momento que eu sou duplo, sou **persona e personagem**, meu jogo facial também tem que ser considerado. Começamos a ter a sensação muito larga da energia do que era esse **corpo novo de atuação**.

UM VEÍCULO MÍNIMO

Sobre a questão da imobilidade. Mesmo que antes já havíamos trabalhado sobre a imobilidade, dentro do primeiro instante da pesquisa, nos demos conta que, na verdade, a gente não tinha trabalhado a verdadeira imobilidade. A **verdadeira imobilidade que você se sente realmente como uma árvore que está enraizada** e livre nos seus galhos e folhas.

Diante do nosso duplo e na inercia do próprio **boneco (imóvel)**, ele só passa a existir a partir do momento em que você se conecta energeticamente com ele e então ele para de ser imóvel. **Tua conexão faz ele vibrar.** Eu sempre chamo de **multitarefas**, um **corpo conectado** que pode manipular ou **enviar vários comandos para várias ações ou para vários objetos**. Nesse trabalho, teve uma reverberação muito maior, porque a gente se deu conta que, para usar esse **corpo múltiplo** e para que ele pudesse ser **justo** em cada manipulação, existia uma **mobilidade interna muito sutil**. Isso só pode acontecer porque a gente teve muito tempo de trabalho até então. É como se num momento dado tudo criou sentido, como se tivesse uma vida inteira trabalhando com uma energia dinâmica, que emana, irradia do corpo todo, para depois reunir tudo isso e na verdade não fazer nada. Como se tivesse trabalhado nesses anos todos um **corpo centrado, enraizado para que tudo pudesse reverberar envolta de mim.**

Em *Fragmentos de desejo* [espetáculo criado em 2009], eu [Artur Ribeiro] trabalhava também com a **máscara inteira**, fazia um personagem, o velho que era paraplégico em uma cadeira de rodas. Já tinha a imobilidade ali, pois eu só tinha a cabeça e os braços para movimentar. Já tinha início esse caminhado sobre o **veículo mínimo e o essencial do gesto**.

Subjétil é uma expressão de Artaud citada por Derrida em* Enlouquecer o subjetil *e está relacionada com o trabalho do ator entre sujeito e objeto, como encontrar novos territórios não subjetivos, onde as coisas o atravessam.

(STELZER, 2017 p.2)

Essa imobilidade que hoje a gente sente é uma coisa é difícil de explicar, porque é **muito sensorial**. Às vezes eu tento transmitir e explicar o que seria isso, mas seria para mim uma definição sobre o meu trabalho de ator, que não está desligado do meu trabalho de pessoa. **Quanto mais eu trabalho minha existência humana mais o meu ator está enriquecido com isso, e vice-versa.** Cada passo que eu dou como ser humano, o ator está caminhando junto. Não tenho como separar essas duas pessoas, tem gente que separa, mas eu estou o tempo todo experimentando o meu ator na vida e vice-versa. Essa imobilidade tem a ver com essa sensação particular, **como se eu sentisse o tempo parar e fosse muito mais observador do real mundo, daquilo que está ao meu redor.**

[Um breve diálogo entre os dois atores] Como a gente associaria o trabalho que André faz com a Louise (personagem-máscara travesti) com o trabalho da máscara neutra?

São justamente essas **relações** que se aproximam do **trabalho com máscara neutra. Esse trabalho feito cegamente,** nesse poder, **nessa força do gesto essencial, do gesto mínimo, do desenhado no espaço**. Ao mesmo tempo, essa **duplicidade** em que **o ator não tenta ser mais forte do que aquilo que ele está manipulando**, onde entra a maneira como eu domino meu ego, que é meu cavalo, e passo a expressar por uma questão existencial. É **esse corpo que me anima, mas eu estou animando outro corpo**, então eu estou dividido, de uma certa forma. Tem um ato generoso de eu **não ser o protagonista, eu sou o antagonista dessa estória**, mas eu sou veículo também. É uma **divisão muito metafórica**, porque *Gritos* **colocou a gente na verdade como antagonista, mas também somos protagonistas**. Em termos de expressão, eu sou superexpressivo, **mas em um momento dado eu me neutralizo, para que só passe aquilo estritamente necessário**, pois **o veículo maior é a expressão do que eu estou animando.** Trata-se de um controle muito grande, não só de tudo

isso, mas também de toda a minha face, como se eu tivesse **mil fios me conduzindo** para eu não expressar nada, **para eu ser simplesmente e estar ali**. O **público** está vendo a máscara e está me vendo também, **ele é voyeur de mim**, ele pode em um momento dado esquecer e ver só a Louise, mas num momento dado eu estou a vista também e ele vai querer ver o que eu estou fazendo. Eu não atuo só para a Louise ser vista, mas para eu estar em cena também. **Esse vaivém é um trabalho abissal**. Não é entrar em cena com energia, realizar e pronto. É uma **conexão com o espaço**, com tudo, com o fato de não ver nada, **com o sensorial**, porque eu vou pegar isso e sem ver e tem a relação com o boneco, a geometria, enfim como se eu tivesse **uma lucidez dentro de um canal energético intenso! Porque tem que ser intenso**... não o que eu estou transmitindo, mas o veículo energético para chegar nisso.

DO RITUAL CÊNICO

Como **somos atores e diretores** tem **um grande trabalho do envelope do espetáculo**. Eu não chego aqui só para fazer meu trabalho, não sou um ator em turnê. Além do trabalho de ator, a gente tem um olho sobre todo o resto, que se multiplica: o trabalho com **a luz**, com **o som**, com **o cenário**, com **as matérias, a gente se autodirigindo permanentemente**, corrigindo coisas que não estão justas no espetáculo. Temos uma autonomia muito grande. É logico que a gente dirige um ao outro, mas é lógico que tem um olhar muito crítico em cima do que fazemos diariamente. Estamos permanentemente avançando um passo após o outro, para que o **trabalho** continue **vivo** e pulsando. **Nossa rotina é cuidar de tudo que está em volta do espetáculo para preparar o ator**. Se o envelope todo está perfeito, ao nosso olhar, isso nos faz estar preparados para fazer nosso trabalho, se o resto não está preparado, estaremos em cena como diretor tentando gerenciar os problemas que não estão bem resolvidos. **Nosso trabalho é de preparar o papel de presente, a embalagem, para que o presente tenha todo o seu brilho**. Se o papel de presente e a embalagem não estiverem condizentes, isso interfere no meu trabalho de ator. É um **trabalho cotidiano sobre papel de presente**, para que eu não me preocupe com nada. Acabamos desenvolvendo **um terceiro olho, além disso tudo!** Eu sei que se um refletor não apagou, se uma caixa de som está mais baixa... estamos atento a tudo que está acontecendo e isso tudo pode perturbar o ator. É preciso então deixar tudo preparado para que o espetáculo e os atores estejam suficientemente tranquilos e em segurança!

Normalmente, filmamos e gravamos os ensaios justamente com a preocupação com o desenho da coreografia, no desenho do gesto. Mas em *Gritos* **passávamos muito mais pela sensação do que pela forma** (forma coreográfica). Esse espetáculo passou **muito mais pela sensação do que pela imagem ou pela estética dos movimentos.** Porque os corpos já estavam preparados, e ele se desenhou automaticamente, dentro daquilo que a gente já imaginava que seria. Mesmo o segundo quadro "O Homem", que é muito coreográfico, passou por uma escuta de cada um de um lado do muro. De ir na proposta do outro e de estar no antagonis-

Caso seja permitido, ou simplesmente pertinente, descrever ou, na verdade, focalizar os efeitos estéticos de um ritual, não estaremos passando ao largo do essencial? Se nos deslocarmos, para avaliá-lo, sobre o plano da ficção, da beleza das cores ou das formas, daremos conta "como se deve" de uma cerimônia religiosa? Na descrição antropológica dos corpos vivos, como introduzir a dimensão estética? Até mesmo no teatro, a passagem do corpo real do ator para o corpo ficcional, imaginário, estético do personagem, permanece misteriosa ou irreconhecível. Quais fantasmas permitem essa passagem?

(PAVIS, 2010, p.6)

mo do movimento. Enfim, a gente conseguiu criar uma coisa **sem passar pela coreografia**, mas pela sensação mesmo. Nesse espetáculo, a gente tem o olhar para fora, também pelo fato de já estar há vinte anos criando, então as correções são muito mais internas que estéticas, eu já sei onde eu errei, onde eu derrapei, não estava justo, o timing não estava bom, enfim, já percebemos todas as sutilezas.

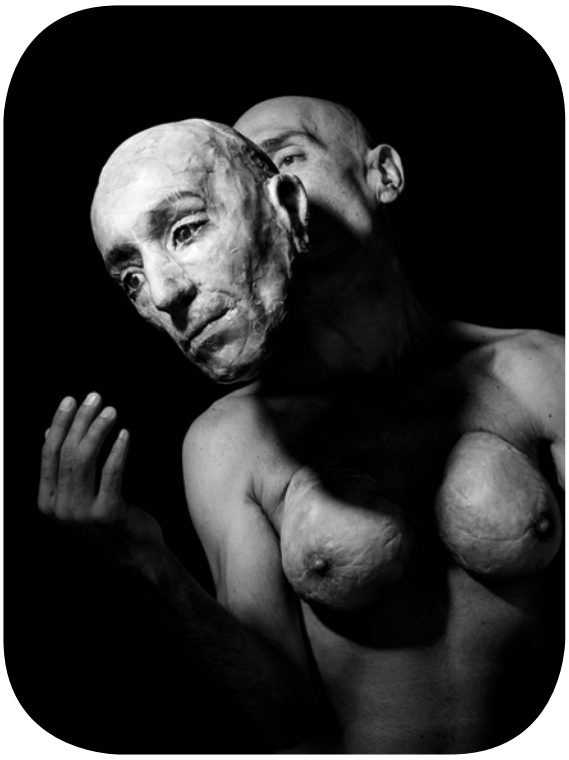
AS MÁSCARAS

As máscaras são feitas de termoplástico a partir do molde real do rosto dos atores e, em vez da pintura final sobre sua superfície, são colados pedaços de uma fotografia 3D da face do ator, em proporções humanas, contendo exatamente todas as proporções, cada detalhe do rosto. Essa máscara vista na imagem ao lado, Arthur a segura pela boca, usando uma prótese de dentadura, modelo feito por uma dentista numa pesquisa conjunta com os atores para que ajudasse a tornar mais confortável essa utilização.

As máscaras foram feitas por Natacha Belova e Bruno Dante (que foi seu aluno e que se tornou o assistente assinou o trabalho todo).

Natacha Belova é um artista autodidata, nascida na Rússia em 1969, formada em história. Ela vive e trabalha na Bélgica desde 1995 como figurinista, cenógrafa e marionetista. Trabalha com cerca de vinte diretores e com várias companhias de diferentes países. Em 2015, começou a trabalhar como diretora com a empresa Une Tribu. A artista também dá aulas e workshops em países distintos.

(NATACHA BELOVA, s.d.)



DO COLETIVO E DAS PARCERIAS

Normalmente partimos de uma encomenda: queremos duas marionetes do nosso tamanho e com as nossas caras. Para Natacha chegar nisso, nessa perfeição, ela tem o caminho dela, de pesquisa, de anatomia, pesos e articulações. O grande valor de seu trabalho é ser uma artista que

acompanha todo o processo e se adapta conosco, junto com as mudanças e os nossos desejos, trabalhando criativamente com a gente para que a coisa evolua. Quando cortamos as marionetes em *Gritos* (foi um ímpeto, cortamos!), ela foi suficientemente parceira para dizer "ok, é isso, vamos lá, cortaram, agora como vamos adaptar esse braço para que ele seja um braço cortado, mas que tenha uma funcionalidade interessante para o que vocês estão propondo". É realmente um trabalho de equipe, pois conforme vão surgindo novas coisas, ela vai se adaptando na prática. Só trabalhamos com pessoas que acompanham o trabalho diariamente. Em todas as nossas construções, não importa onde, figurinista, cenógrafo, aderecista, todos trabalham conosco em horário comercial que determinamos, não importa se é em Paris ou no Rio. Se precisamos, por exemplo, de um caderno que saia fogo, pedimos para o aderecista improvisar qualquer coisa na hora para podermos experimentar e, se a ideia funcionar, esse protótipo será usado aprimorado para o espetáculo. Existe um vaivém entre os nossos pedidos e tem o se desprender do ego de poder jogar fora. Porque é muita coisa, protótipos e ideias lançados que podem ser improvisados para serem experimentados e testados, para ver se funciona ou não, se desencanamos e vamos para outra coisa completamente diferente. Então, essa disponibilidade da equipe artística é muito importante para nós, afinal, se processo criativo evolui, então tudo evolui junto. Três semanas antes do espetáculo estrear, já tem que estar tudo pronto, não tem nada que vai chegar no último momento. Sempre foi assim, em todos os espetáculos.

OS DRAMAS DA MATÉRIA

"Tem alguma coisa invisível nisso tudo, que não é espiritual, é um lugar de entidade que cada um tem."

Saudade em terras d´água foi o primeiro espetáculo em que tivemos o primeiro contato com um boneco. Uma primeira conexão com essa forma inanimada de expressão, sendo também personagem, um primeiro contato para entrar nesse mundo, o que até então era um desejo. Esse boneco foi criado e ficou sentado por um tempo, sem ser usado. Só foi usado no dia que criamos a cena do parto, em que a mãe literalmente faz nascer o filho. Foi a partir desse dia que então ele nasceu e no outro dia

Muitas teorias sobre o ator desenvolvidas no início do século – e que ainda hoje são uma referência válida – reconhecem na marionete o modelo para o ator contemporâneo: desde Jarry, Maeterlinck, Craig, Meyerhold e Schlemmer aos futuristas, como Depero e Prampolini; dos dadaístas, como Schwitters, Haussmann, até Artaud e as experiências mais contemporâneas do teatro da morte de Tadeusz Kantor; do teatro imagem de Robert Wilson (o jogo com as dimensões e a voz gravada) à narratividade baseada nos gestos repetitivos do dança-teatro de Pina Baush, Maguy Marin ou Joseph Nadj e ao ator multiplicado ou segmentado pela manipulação tecnológica de Robert Lepage ou Giorgio Barberio Corsetti.

(ERULI, 2008, p. 14-5)

ele estava andando e interagindo com a gente de forma absolutamente inacreditável.

Em *Fragmentos do desejo*, existiu também um boneco que eu não conseguia chegar perto. Era a estória de um pai que tinha uma relação incestuosa com seu filho. Eu estava conectado com um personagem dentro da ação dele, que era ele estuprando o próprio filho, que era um boneco também. Esse boneco (do pai), mesmo na coxia, depois que o espetáculo estreou, ele permanecia ali, era um personagem que tinha uma energia própria... que nos causava uma repulsa sim.

CORPO IMAGENS E METÁFORAS

(Além do uso de bonecos e máscaras, o plano de construção metafóricas é feito também pela utilização de objetos e próteses de partes do corpo, que eu, particularmente, entendo como fragmentos poéticos de personagens.)

O primeiro quadro é bem específico, determinado com transposições oníricas, como a mãe representada só pela máscara, cadeira e as mãos. Ou mesmo, a Louise que tem a cabeça sustentada pela boca de Artur, as pernas com seu corpo. No terceiro quadro tem marionete da mãe grávida, que é a cabeça dela com o corpo do André, mas também manipulada pelos dois atores formando seu corpo, além da transposição do feto na barriga. Enfim, todas essas fusões são menos realistas.

Tiveram várias imagens completamente metafórica nesse espetáculo que não foram utilizadas. A pesquisa foi muito rica nesse sentido. No início tinha só um braço, uma mão carregando uma mala, enfim, fomos muito a fundo no metafórico e no momento de escolher o que queríamos dizer com isso tudo, filtramos o que era realmente essencial.

Nesse sentido, o segundo quadro é completamente onírico e metafórico e vai mais além nesse mergulho metafórico, escapando da leitura geral do espetáculo. Bem mais aberto do que o primeiro, que é bem específico, determinado com transposições oníricas também. De um lado do palco um corpo e do outro a cabeça dentro da gaiola. Na verdade, propomos uma abertura de leitura para o público que é realmente o homem que perdeu a cabeça. São imagens mais metafóricas. A cabeça que estar dentro da gaiola é uma representação do personagem do Arthur, que está do outro lado com o corpo sem a cabeça. Mas na verdade não é uma relação direta, não é a cabeça do Arthur, é a cabeça de um personagem.

Enfim, esse espetáculo abriu uma linguagem de uma metáfora pra gente que até então se dava pelo gesto e não pelo objeto. Essa exploração das marionetes e seus fragmentos nos levou para outro caminho de pesquisa.

ABERTURAS DO IMAGINÁRIO

Hoje em dia sentimos menos essa diferença do imaginário entre as culturas de diversos países onde apresentamos o espetáculo. Talvez seja pela evolução da nossa dramaturgia. Se eu faço um paralelo com os dois primeiros espetáculos, o primeiro que era inspirado em *Esperando Godot*, do Becket, que viajou pelo mundo inteiro, obviamente que, segundo as culturas, cada um se apropriava da sua maneira daquela estória. Saudade também, que fala de imigração, do mar que seca em cada país as pessoas se apropriavam daquilo, né? Aqui no Brasil esse espetáculo é completamente brasileiro, na Ásia ele é completamente da Ásia.

Coisa mais profundas, como *Aux Pieds dela Letre* (2001), espetáculo que foi criado num hospital psiquiátrico, em que a gente discute o confinamento. Na África, por exemplo, não tinha essa leitura, de confinamento, de hospital psiquiátrico, não; para eles a gente estava em cima de uma árvore e aquela era a nossa loucura, de estar ali isolados, cortados do mundo, mas não tinha essa conotação da psiquiatria, dos remédios. Enfim, então tem sim uma leitura. Mas é isso que eu acho interessante, de deixar essa abertura... o fato de não ter a palavra como suporte faz você criar sua estória. Em *Gritos*, já tive leituras lindíssimas, Coisas que são fantásticas, de leitura desse quadro mais metafórico de estabelecer relações com o primeiro e o segundo quadro, enfim coisa que na nossa criação não tem exatamente uma relação direta, mas que as pessoas estabelecem as relações e criam suas estórias e ainda bem. Nosso objetivo quando a gente cria um espetáculo é que o público esteja ali, também criando seus duplos.

PARA ENCERRAR A CONVERSA

A imersão no universo de criação de Artur Ribeiro e André Curti, traz para a pesquisa visões sobre um caminho relacionado à prática, ao próprio fazer artístico. Minha tentativa foi elaborar uma condução sobre todo o material coletado na entrevista, procurando interferir minimamente nas declarações dos artistas, deixando que suas próprias palavras e pensamentos pudessem fluir e preencher o território da investigação.

Gritos, os três poemas visuais sobre o amor, transforma-se em objeto de estudo. Um envelope intenso a abrigar metáforas e tragédias humanas; fragmentos de aberturas da carne de seus realizadores. Um canal de ímpetos e entrega ao tempo do vazio, a imobilidade e suas tantas camadas de criação. Nesse caminho de revelação do ator e seus duplos, o corpo de atuação se torna um veículo mínimo a favor dos dramas da matéria. Corpo real e corpo fictício se deslocam duplamente diante da máscara, num habitar funicular, como descrevem os atores. A escuta das formas

transforma o espetáculo em ritual cênico, integra as materialidades e envolve outras parcerias artísticas na formação de um coletivo afinado que constrói o campo poético e sensorial a tecer fissuras na realidade.

A OFICINA
UM RELATO PESSOAL ATRAVESSADO PELO DESPERTAR DE UMA PAIXÃO

> *Se a experiência é o que nos acontece, e se o sujeito da experiência é um território de passagem, então a experiência é uma paixão. Não se pode captar a experiência a partir de uma lógica da ação, a partir de uma reflexão do sujeito sobre si mesmo enquanto sujeito agente, a partir de uma teoria das condições de possibilidade da ação, mas a partir de uma lógica da paixão, uma reflexão do sujeito sobre si mesmo enquanto sujeito passional. E a palavra paixão pode referir-se a várias coisas. (BONDÍA, 2002, p.26)*

(Se sou eu aqui o sujeito da experiência, a propor uma reflexão sobre a prática conduzida por André Curti e Artur Ribeiro, sou eu também dividida entre a lógica e a paixão, a procurar as palavras para esse relato. Entre definições precisas e descrições de procedimentos, insiro-me intensamente para traduzir os atravessamentos experimentados.)

Toda a metodologia consolidada durante 24 anos de pesquisa está baseada nos seguintes aspectos: um intenso trabalho corporal, focado na dissociação das partes do corpo, nas repetições de coreografias inspiradas, principalmente, em danças asiáticas, nas quais trabalham-se as articulações, quadril, transferência de peso, enraizamento dos pés, suspensões, o olhar, o ritmo, entre outros fundamentos.

Um princípio muito explorado durante a oficina é o de "multitarefas", como definem os atores. Trata-se de jogos coletivos, feitos em roda, que solicitam a atenção dos participantes em diferentes focos, como jogar uma bola para quem está ao lado esquerdo, contar em voz alta, numa sequência de 1 a 25 no outro sentido, bater palma, lançamento de bastão e outros objetos, simultaneamente. O objetivo é ativar o cérebro com as múltiplas informações de ordens diferentes e deixar o corpo disponível exclusivamente para a realização de tais tarefas. Para dar conta da proposta deste alto nível de concentração, o olhar permanece focado no centro, porém, conectado com o todo, uma visão de 180º. Como não perder energia com o desnecessário? Como desprender a atenção com comentários e reações aos erros e acertos (os seus e dos outros) e com movimentos que dissipam energias não solicitadas para a realização das ações. Como afirma voz de Artur Ribeiro nessa condução "*Tudo é escuta: escuta do espaço, do outro, corpo, da voz, do olhar!*".

Outra maneira de ativar e preparar o corpo, são as coreografias de danças orientais conduzidas por Artur Ribeiro, com a utilização de músicas que ajudam na imersão. São várias sequências que repetimos diversas vezes atravessando a sala. Um trabalho de desconexão e a fragmentação das partes do corpo que exige muita concentração e disponibilidade física. A repetição das coreografias, dos gestos precisos e codificados me leva a um certo cansaço e também a uma transcendência. Apenas procuro estar presente, por inteira. Ser justa e precisa naquilo que realizo. Aos poucos, percebo acender uma energia muito particular. Ouso, então chamá-la "glândula de ativação" de meu trabalho como atriz que estava adormecida. Conecto-me com o espaço, com os outros parceiros que estão ali e, sobretudo, comigo mesma. Tarefa nada simples a construção dessa disponibilidade mental e física quando estou imersa em meus próprios desafios do dia a dia. Uma ativação do corpo físico me coloca nesse estado de atenção e entrega para realizar as tarefas, permitindo-me, aos poucos, a desconexão da vida pessoal. Essa tal glândula se acende aos poucos e facilmente também pode se apagar, é preciso muita energia para mantê-la pulsante.

Esforço-me.

Quando a dificuldade é superada, sinto prazer de deixar o corpo viver nesses movimentos e nas danças. Flutuo, então, nesse fluxo da entrega, com essa glândula ativada transformando meu estado de presença e equalizando os contrastes entre o meu eu ativo e o meu eu passivo, entre a ação e a inação.

Meu corpo pulsa.

Após essa primeira parte de exercícios mais técnicos, são realizadas propostas em duplas. Somos conectados com um fio de uma linha bem frágil amarrado no dedo do meio, das duas mãos. Mantemos o olho no olho e somente devemos agir quando necessário. O fio liga os corpos, manipulamos e somos manipulados, ao mesmo tempo. Somos bonecos, marionetes vivas dançando juntos. O tempo das ações é dilatado, desenhamos levemente no espaço as impressões de nossos corpos. Durante a realização da proposta, somos solicitados também a explorar a não ação, ou seja, as pausas e suspensões. Arthur utiliza um termo que instantaneamente me conecta a minha pesquisa. "*É preciso habitar a forma, a imagem que se molda com os corpos nesse jogo.*"

Já havia experimento tal proposta em outros contextos e, inclusive, ela é muito utilizada nos cursos em que ministro oficina de máscaras. No entanto, foi justamente essa indicação do ator que me fez percebê-la de modo distinto. Procuro habitar cada imagem construída e ver como realmente me sinto dentro dela e o que ela me suscita. Essa dinâmica com os fios delicados e a conexão dos corpos se torna uma plataforma, tanto para o trabalho com bonecos como para os atores que trabalham com máscaras. A relação material e sensorial com esse fio me coloca em trânsito, vejo-me de fora e pulso internamente, transito entre o corpo suspenso,

Princípio de multiplicidade: é somente quando o múltiplo é efetivamente tratado como substantivo, multiplicidade, que ele não tem mais nenhuma relação com o uno como sujeito ou como objeto, como realidade natural ou espiritual, como imagem e mundo. As multiplicidades são rizomáticas e denunciam as pseudomultiplicidades arborescentes. Inexistência, pois, de unidade que sirva de pivô no objeto ou que se divida no sujeito. Inexistência de unidade ainda que fosse para abortar no objeto e para "voltar" no sujeito. Uma multiplicidade não tem nem sujeito nem objeto, mas somente determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que mude de natureza (as leis de combinação crescem então com a multiplicidade).

(DELEUZE, 1995, p.23-4)

Os fios da marionete, considerados como rizoma ou multiplicidade, não remetem à vontade suposta una de um artista ou de um operador, mas à multiplicidade das fibras nervosas que formam por sua vez uma outra marionete seguindo outras dimensões conectadas às primeiras. "Os fios ou as hastes que movem as marionetes – chamemo-los a trama. Poder-se-ia objetar que sua multiplicidade reside na pessoa do ator que a projeta no texto. Seja, mas suas fibras nervosas formam por sua vez uma trama. E eles mergulham através de uma massa cinza, a grade, até o indiferenciado... O jogo se aproxima da pura atividade dos tecelões, a aqueles que os mitos atribuem às Parcas e às Norns.

(DELEUZE, 1995, p.23-4)

ativo, e o inerte, o técnico e o invisível. Tudo que vejo se transforma em material poético.

Em outro momento, realizamos a mesma proposta sem o fio de linha. Na verdade, o fio conecta os corpos, mas é invisível. Após um tempo de experimentação, temos que improvisar com uma cadeira o tema da espera. Em trios, um integrante é o manipulado e os outros dois o manipulam. Sem interrompermos o fluxo, pode-se trocar o papéis. Aos poucos, percebemos que todos somos extensões de uma imagem em movimento. O exercício flui e nos entregamos a essa espera. Os respiros, as pausas são fundamentais para a conexão dos três participantes. Uma das indicações importantes é para se tentar guardar em segredo a expressão facial. O rosto pode silenciar ou ocultar, mas nunca revelar tudo que se passa. Experimentar o neutro, ou expressões que não necessariamente estejam associadas aos gestos. Não se trata de representar personagens, mas de procurar uma presença construída pelos movimentos e pela gestualidade, organicamente.

No penúltimo dia da oficina, os atores propõem a realização de um exercício individual. Uma sequência coreográfica realizada com a utilização de uma cadeira:

> *Olho (olhar) se movimenta para a direita. O tronco se inclina para a esquerda. A cabeça vai para a direita, acompanha o olhar. A cabeça volta ao centro junto com os olhos. Em sequência de relaxamento: a cabeça, o pescoço, o tórax, a bacia e os olhos se fecham. Como num susto, o corpo se desperta num clique, uma intuição, algo aconteceu! Tudo retorna, os olhos se abrem, a bacia, o tórax, o pescoço, a cabeça e o corpo se levantam. São dados três passos para frente e o último é interrompido, como se houvesse uma desistência. São dados dois passos para trás até se sentar novamente. Quando o quadril vai encostar na cadeira, há uma breve suspensão (pelo tórax) e finalmente se senta novamente na cadeira. Em seguida, devemos experimentar diferentes quedas e formas de se levantar, mantendo a conexão com fios invisíveis, lentamente.*

Poderia ficar horas trabalhando e experimentando a sequência, pois existem muitas possibilidades a serem exploradas, como a utilização de dinâmicas distintas, mudanças de ritmo, de tempo de execução, entre outras. Além dos universos imagéticos derivados das sensações físicas.

No último dia, a proposta foi criar individualmente uma coreografia com a cadeira, com no máximo cinco minutos de duração, sobre o seguinte título: *Vou ficar aqui, esperando o vento entrar por aquela porta.* Deveríamos, nesse exercício, integrar e explorar todos os princípios trabalhados durante o curso.

Coloco-me sentada sobre a cadeira ao lado de duas janelas, uma a minha frente outra a meu lado direito. Vem-me a sensação da espera. Procuro ser precisa nos detalhes e não fazer movimentos grandes e largos. Exploro as sutilezas e a relação com a minha respiração. Meu olhar está sempre atento às janelas. A espera vem do tempo.

Após um tempo de experimentação, concluímos a coreografia. A turma se divide e assistimos aos colegas. É nítida a reverberação do trabalho

construído ao longo da oficina nos corpos presente. André apenas comenta sobre a dificuldade da imobilidade, que era muito interessante ver os corpos inertes, sob um estado de presença tão forte. Sim, concordo e reconheço essa dificuldade em mim. Saio refletindo sobre isso.

CAMINHOS PARA UM SOLO, DA BAGAGEM QUE LEVO DESSE ENCONTRO

Após alguns dias, em casa e sozinha, reproduzo a sequência usando uma das minhas máscaras, uma velha. Na experimentação (acessível em: https://youtu.be/jLpT1ISfSmU), detalhes são modificados de acordo com a necessidade dessa figura e com aquilo que ela me desperta. Registro e, no vídeo, posso me observar de fora. Nesse experimento, minha gata me surpreende e participa da cena. Juntas olhamos para a janela, na espera de alguém que partiu.

Não é a coreografia que importa, mas sim essa atenção sobre todo meu corpo e sobre minhas movimentações, e a escolha das pausas e de seus tempos. A identificação dos fios invisíveis. Detecto uma mudança no tempo da máscara que muito me agrada, a imagem nessa dilatação ganha uma força dramática, com grande intensidade. A escolha precisa da movimentação de cada parte do corpo gera uma limpeza na comunicação. A máscara se assemelha a um boneco. Agrada-me esse novo caminho que interrompe o tempo cotidiano, recolocando o corpo no espaço, mudando a percepção do espectador. Ele adentra em outra atmosfera, convidado a abandonar o real e mergulhar na ficção material apresentada diante dos olhos.

[...] a sensação, quando atinge o corpo através do organismo, reveste-se de um carácter excessivo e espasmódico, rompendo os limites da atividade orgânica. Em plena carne, ela é diretamente conduzida sobre a onda nervosa ou a emoção vital. [...] este não se localiza antes do corpo organizado, mas coexiste com ele. (GIL,1996, p.58)

Esse experimento me faz sonhar com a possibilidade de montar um solo, pois naturalmente minha gatinha não poderá estar sempre presente. Há algo ali que me inspira, nessa sensação de espera, de trabalhar com gestos essenciais e uma narrativa visual. Mas penso que a máscara utilizada até então é muito humana, e gostaria de trabalhar com uma figura que remetesse mais ao universo do boneco. Dedico-me então a confecção de uma nova máscara. Finalizo-a em poucos dias. Construo um figurino, com várias camadas, da cor da terra. Nele penduro objetos pessoais que me contam sua estória, como a chupeta de meu filho, uma chave de uma morada que me foi muito importante, entre outras coisas. Preciso também de uma janela que ficasse suspensa no ar. Penso em muitas malas! Na verdade, uma grande, de onde retiro outras, que são usadas como mesa, banco e janela. Na verdade, penso em muitas coisas e registro tudo em um caderno de ensaios e insights.

Penso na relação da espera com o tempo da vida corrente. Vêm-me fotografias, imagens de minha família, recordações impressas de pessoas que fizeram parte de mim, mas que talvez eu nem tenha conhecido, são meus fios invisíveis.

Essa senhora se encontra no entre, ela revive suas memórias e está prestes a partir.

Por fim, ao observar a fotografia dessa nova máscara, dou-me conta que ela expressa uma síntese conclusiva das reflexões e das ideias que surgiram na entrevista e na oficina com André Curti e Artur Ribeiro. Esse meu corpo atuante é atravessado por algumas passagens, imagens-palavras discutidas ao longo dos dois processos que levo na bagagem e que se configuram como um projeto para um próximo espetáculo.

AUTOBIOGRAFIA DRAMÁTICA

EU FICÇÃO EU MATÉRIA TRANSFORMADA
EU TEXTO VISUAL, SIMBOLOGIAS LANÇADAS
DESENHADAS NO ESPAÇO! TEXTURAS, CORES E FORMAS
O REAL IMORTALIZADO.
UMA ESTÓRIA, MINHAS MEMÓRIAS
A ACEITAÇÃO DO TEMPO EM MIM
FORMA DE RESISTIR A MORTALIDADE
FRAGMENTOS, MOMENTOS COMPARTILHADOS

nesse tempo do vazio
um
corpo novo de atuação:
fora da zona de
conforto
meu
corpo fictício
habita
persona
(pedaços
da gente que
viram
personagem)
uma árvore
enraizada
a observar
o mundo
uma geometria sensorial,
um canal energético intenso...
...por que tem que ser
intenso...!

ENSAIO 3

LYGIA CLARK

CONCAVIDADES CONVEXAS

UM PENSAMENTO CONTEMPORÂNEO

Como querem alguns buscar uma expressão para o espaço absoluto através de uma esquematização racional? Como querem saber o que é tempo se o esquema deles já é deturpado na base do tempo mecânico? Há outra linguagem, há outra realidade e não é a lógica que nos levará a ela, mas somente a vivência. Há o espírito. É a tragédia do homem. Ele vive de uma maneira e tem que aprender a se deslocar desta realidade em busca de uma expressão que ultrapasse toda esta mesma realidade.

(CLARK apud SILVA, 2008, p.144)

As ações de Lygia Clark lançam outra luz sobre as metamorfoses do corpo a partir do encontro com as materialidades. Ao deslocar a trajetória retiniana para a busca de uma potência vibrátil do objeto, a artista acredita que as formas exprimem mais do que sua presença física; assim, habitar uma forma é conectar-se com o espaço real e vivo.

Adentramos pelo portal da arte contemporânea e, por meio de relações sensoriais e orgânicas, a experiência com o objeto escapa de uma esquematização racional. A linguagem da máscara assume a dimensão de um ato de entrega total para o mundo das formas e suas potencialidades transcendentais. O diálogo aqui estabelecido com os propósitos criativos de Clark impulsiona um novo olhar para sua utilização, que passa a ser vista, então, como uma casa-corpo-esfera-penetrável, em que se articulam imagens que operam no inconsciente.

Ancorada nessas considerações, buscarei transitar por algumas obras de Lygia Clark, na tentativa de elaborar conexões e caminhos para a percepção sensorial como uma forma de provocação de mudanças de energias e estados de presença.

A MÁSCARA COMO UMA REALIDADE PENETRÁVEL

DIÁLOGOS COM LYGIA CLARK

> *"A matéria é o nosso espelho energético; é um espelho que focaliza nossas potências iluminando-as com alegrias imaginárias. O corpo duro que dispersa todos os golpes é o espelho convexo de nossa energia, ao passo que o corpo mole é seu espelho côncavo." (BACHELARD, 2001, p.20)*

A relação côncavo-convexo carrega uma imagem bastante fértil para o campo de estudos sobre máscaras teatrais, e se apresenta em diferentes contextos ao longo de minha trajetória como pesquisadora da área. O escultor italiano Donato Sartori[5] afirmava ser o encontro entre os planos côncavo e convexo o responsável pela mobilidade da máscara. Nesse encontro, articula-se um ponto de inflexão que se traduz em movimento. Seria nessa junção, aliada à composição dos ângulos, que as expressões faciais incrustadas na máscara adquirem variações e, conforme o movimento do rosto do ator, causam a impressão de ela estar "viva", podendo sorrir, revelar tristeza ou outros estados e sentimentos. O movimento requer que a noção de estado seja conjugada no gerúndio, dado que o "estar" instaurado pela máscara efetiva-se num "estando". Ao eclodir um estado, o atuante nele permanece como atravessamento, implicando os corpos mole e duro plasmados no objeto.

Em sua concepção de um corpo-máscara, a diretora francesa Ariane

---

5 Donato Sartori é herdeiro da tradição de criar máscaras de Commedia Dell'Arte, na Itália, iniciada por seu pai, Amleto Sartori, após a Segunda Guerra. Sartori criou as máscaras para vários atores e diretores, entre eles, Barrault, Eduardo de Filippo, Giorgio Strehler, Lecoq e Dario Fo.

Mnouchkine (apud FÉRAL, 2010, p.18) chama a atenção para a relação entre o côncavo e o convexo no trabalho do ator, concebendo-a como potência ativadora do corpo, colocando em jogo o fluxo dentro-fora responsável pela presença do atuante:

> *[...] O ator é um receptáculo ativo, e deve, ao mesmo tempo, ser côncavo e convexo. Côncavo para receber, convexo para projetar. Entrar para a cena significa entrar num lugar simbólico, onde tudo é musical e poético. De onde se conclui que a personagem é ela mesma algo de simbólico, musical e poético, pois somente isso justificaria a necessidade de o ator parar, verdadeiramente desenhando a cena.*

A máscara, no Soleil, escreve (expressa) e inscreve (potencializa) a partir do corpo, implicando a ação transitiva receber-projetar. Mesmo sem portá-la em cena, o ator traz em si os vestígios da prática com a máscara em seu corpo. Também o estilista, designer e figurinista brasileiro Jum Nakao (2017), ao explicar sua metodologia de modelagem, define ser o encontro entre o côncavo e o convexo das linhas de costura o ponto que torna a roupa uma forma a ser penetrada e habitada pelo indivíduo que a veste. Receber e projetar a vestimenta requer um diálogo com o corpo. Nesse sentido, as linhas de costura atuam como as linhas de uma máscara, conectando superfícies que se desdobram em movimentos, elaborando espécies de sinapses.

Conforme adentro o universo da artista Lygia Clark e investigo sua trajetória, mais ainda me aprofundo no binômio *côncavo-convexo* e na relação *dentro-fora*. Ao propor o ato estético como um campo da experiência, Clark acredita que a tessitura côncavo-convexo se projeta sobre a relação espectador-obra de arte. Segundo a artista, o espectador deve ser jogado dentro da obra, provocando assim uma participação imediata e ativa. Ação que pode ser vista também como um convite a "entrar na forma", perfazendo um ato transformador:

> *Eu sou o antes e o depois, sou o futuro no presente. Sou o dentro e o fora, o direito e o avesso. O que me toca na escultura "dentro-fora" é que ela transforma a percepção que tenho de mim mesma, do meu corpo. Ela me modifica, estou sem forma, elástica, sem fisionomia definida. Seus pulmões são os meus. É a introjeção do cosmo. E ao mesmo tempo é meu próprio eu cristalizado num objeto dentro do espaço. "Dentro-fora": um ser vivo aberto a todas as transformações. Seu espaço interior é um espaço afetivo. (CLARK, 1980, p.24)*

No campo das artes visuais, a artista rompe as fronteiras do plano (tela) e propõe, em *Casulos* (1959), o desabrochar da obra para a plenitude do espaço. A moldura deixa de ser o limite do quadro, este se expande e incorpora o mundo exterior, que se torna um novo suporte para a arte:

> *O plano é um conceito criado pelo homem com fins práticos: para satisfazer sua necessidade de equilíbrio. O quadrado, criação abstrata, é um produto plano. O plano, marcando arbitrariamente os limites do espaço, dá ao homem uma ideia inteiramente falsa e racional de sua própria realidade. Daí surgem os conceitos antagônicos como o alto e o baixo, o avesso e o direito, contribuindo para destruir no homem o sentimento de totalidade. É também a razão pela qual o homem projetou sua parte transcendente e lhe deu o nome de Deus. Assim colocou o problema de sua existência, inventando o espelho de sua própria espiritualidade. (CLARK, 1980, p.13)*

É possível, ao vestir uma máscara, alcançar o sentimento de totalidade, uma das ações mais nobres que pode existir para um ator em cena, com ou sem ela. Ao dizer totalidade, refiro-me ao estado no qual esquecemos as regras, e a realidade se rompe nos impulsionando a uma experiência transcendental. Nossa mobilidade física e nosso imaginário ganham extensões múltiplas e o corpo se reconstrói com novas possibilidades arquitetônicas. Romper o plano pode representar romper a si próprio, possibilitando uma abertura à experiência com as infinitas possibilidades de criação com que esse objeto nos convida. Vestir um novo rosto implica metamorfosear, transformar o corpo, os pensamentos e a respiração. O objeto-máscara funciona como um filtro, pois detém em si diferentes existências, poder ser outro mas continuar sendo si mesmo, poder ser si próprio com outra aparência. Vestir em si novos seres, ato que envolve escolhas:

> *Mascarar-se, maquiar-se, tatuar-se não é exatamente, como se poderia imaginar, adquirir outro corpo, simplesmente um pouco mais belo, melhor decorado, mais facilmente reconhecível [...]. Máscara, signo tatuado, pintura, depositam no corpo toda uma linguagem: toda uma linguagem enigmática, toda uma linguagem cifrada, secreta, sagrada, que evoca para este mesmo corpo a violência do deus, a potência surda do sagrado ou a vivacidade do desejo. (FOUCAULT, 2013, p.12)*

Se, como nos diz Foucault, a máscara nos endereça a uma linguagem sagrada e enigmática, para que seja possível tamanha entrega do indivíduo, a condução e os meios empregados nesse processo de criação necessitam ser delicados e provocativos. Estamos invocando uma experiência fortemente pessoal, na qual cada indivíduo brinca com as formas que veste de um jeito próprio e único. Trata-se de um jogo intenso de atravessamentos de memórias e de um mergulho na atuação das formas sobre o corpo, da provocação dos sentidos e da imaginação. A partir dessas premissas e do pensamento de Clark, a pergunta que emerge seria: como criar experiências com a máscara para atingir tal estado de potência no âmbito da criação? Como torná-la um convite à organicidade corpo/mente, um mergulho na intensidade da presença no aqui-agora?

A utilização da máscara neutra, no treinamento do ator, há tempos

ecoa como uma possível resposta a esse questionamento, como já discutido anteriormente com os apontamentos em relação a metodologia de Jacques Lecoq. Com ela, o ator trabalha corporalmente, sem as ferramentas "fáceis" do rosto e da voz e, nessa face-máscara, dita neutra, encontra-se um equilíbrio das expressões, que permite a entrega pessoal e a abertura para o imaginário que engendra todo o corpo.

Na busca em conceber uma máscara que possibilite, além da entrega pessoal, uma essencialidade e um pequeno silêncio para a imersão no objeto, criei uma máscara nominada embrionária[6]. Tal como a neutra, ela é utilizada como máscara de fundo e portal para o conhecimento da linguagem. Configurada numa superfície oval com uma bola no local do nariz, a embrionária é dotada de uma abertura mínima para o olhar e outra para a entrada e saída do ar. Portanto, quem a veste se encontra praticamente no escuro, sendo guiado pela respiração e pelos impulsos internos gerados por esse estado e pela relação sensorial com o espaço externo

Dialogando com o espaço afetivo proposto por Lygia Clark, a experiência com a máscara embrionária não foca, primordialmente, a atenção na qualidade do trabalho corporal ou na limpeza de gestos dos participantes. Ao contrário da técnica utilizada com as máscaras neutras, parece-me que, aqui, o sujeito encontra maior liberdade, pois a máscara embrionária é utilizada como um convite para adentrar em uma forma-embrião, regida pela organicidade corpo/mente e pela intensidade da presença no aqui-agora. Dessa forma, silenciar para suspender-se no tempo-espaço de si próprio, estar disponível para sentir a própria pulsação, seus próprios sons e deixar as ações partirem dos impulsos e não das ideias mentais são pressupostos que a constitui.

O jogo proporcionado por essa máscara abre-se ao imprevisível, as ações nascem da lógica do acaso, do inusitado e da intensificação do encontro presente. Lastreado em exercícios realizados em oficinas, posso afirmar que o resultado, geralmente, é catártico e revelador. Alguns atores choram e confessam ter entrado em contato com imagens pessoais fortes e profundas. Outros sentem-se tranquilos e plenos, guiados pela respiração e pelos instintos básicos resultantes de tal estado de presença.

A máscara embrionária possibilita a sensação de entrar em nossa própria concha, sendo essa o corpo-casa em todos os seus sentidos, trazendo memórias e percepções sutis. Assim, como em *Casulos*, de Lygia Clark, a moldura física da máscara aparente se rompe e seu plano côncavo invade o espaço interno de quem a veste. A experiência se torna circular, ativa, expandida e espiritual.

Máscara Embrionária

Atores em treinamento com a máscara embrionária

Fonte: Arquivo pessoal da autora

6 A máscara embrionária foi inspirada nas máscaras da companhia alemã Familie Flöz, durante um curso oferecido por ela em 2010, na Itália. Maiores informações sobre tais máscaras, podem ser consultadas na minha dissertação de mestrado "A criação de máscaras: O desdobramento das formas na cena".

> *Outro sonho: no interior que é o exterior, uma janela e eu. Através dessa janela eu vejo passar lá fora o que é para mim, o que está dentro. Quando acordo, a janela do quarto é a do sonho, o de dentro que eu procurava é o espaço de fora. Deste sonho nasceu o Bicho que denominei "dentro-fora". (CLARK, 1980, p.23)*

Elaboradas em metal em 1960, as esculturas *Bichos*, de Lygia Clark, buscam a tridimensionalidade do plano. Constituídas de placas articuladas por dobradiças, longe de serem apreciadas com os olhos, são esculturas mutáveis que incorporam experiências hápticas, estruturas móveis que convidam o espectador a uma relação tátil e motora, com o intuito de proporcionar a abertura para uma apreciação guiada pela sensibilidade. No meio dessa estrutura deformável, existe um vazio que, conforme a manipulação, dá a estrutura aspectos completamente novos e coloca o sujeito ativo em contato com sua própria precariedade.

Se os Casulos se conectam à ideia do embrião e às máscaras embrionárias, os Bichos parecem se associar às máscaras expressivas teatrais pelas articulações corporais que elas promovem. Conforme nos diz a artista:

Os bichos não têm avesso. Cada bicho é uma entidade orgânica que só se revela totalmente no seu tempo interior de expressão. Ele tem afinidade com a concha e os mariscos. É um organismo vivo, uma obra essencialmente ativa. Uma interação total, existencial, estabelecida entre ele e nós. É impossível entre nós e o Bicho uma atitude de passividade, nem de nossa parte, nem da parte dele. O que se produziu é uma espécie de corpo a corpo entre duas entidades vivas. (CLARK, 1980, p.17)

Figura 3. Bichos, 1960.

Fonte: BENINI, 2016.

Não são necessárias muitas explicações para a possível aproximação entre os *Bichos* e as máscaras expressivas. Para tanto, basta focarmos na própria definição da artista: "um organismo vivo, uma entidade orgânica, o corpo a corpo entre entidades vivas". Em uma visão talvez mais abstrata, conseguimos enxergar, para além do objeto em si, as infinitas possibilidades de articulações físicas provocadas pelo imaginário intrínseco a suas formas. Nesse sentido, reconhecemos as máscaras como dispositivos imagéticos, composições formais propulsoras de impulsos energéticos que alteram a arquitetura corporal e interferem na composição de gestos e ações. Ao contrário dos *Bichos* que, como afirma Clark, não possuem avesso, nas máscaras expressivas podemos pensar o avesso como o seu próprio espaço habitável, no qual pulsa a presença de quem ali respira.

Além da analogia entre *Bichos* e as máscaras expressivas no campo da exploração das possibilidades espaciais, emocionais e corporais, podemos pensar essa relação também no âmbito da escultura. Do mesmo modo que os *Bichos* são engrenagens que colocam em movimento os planos graças às dobradiças, construídas com uma técnica apurada, regidas pelo jogo de simetrias (planos que se deslocam, erguem-se, abaixam-se, distancia-se ou se aproximam), a máscara expressiva configura um jogo de superfícies que se articulam por meio de suas linhas, que funcionam como dobradiças ou simplesmente dobras. Nesse sentido, as expressivas, assim como os *Bichos,* compõem espaços regidos por leis matemáticas e cinéticas que paradoxalmente atuam sobre o plano subjetivo e circundante.

A partir de 1963, Lygia Clark desenvolve experiências utilizando os *Objetos Relacionais*, nas quais cria processos que mobilizam o corpo daqueles que se dispunham a vivê-los como condição de sua realização[7]. Entre eles, interessa-me, inicialmente, a concepção das *Máscaras Sensoriais* (1967) e da *Máscara Abismo* (1969). As primeiras, eram feitas de tecido com diferentes cores e texturas (verde, rosa, azul, púrpura, cereja, branco e preto) e cobriam toda a cabeça do participante que as vestiam. Os ouvidos e os olhos eram tapados por dispositivos que variam conforme a máscara, alterando a visão e a audição. Há, nelas, uma espécie de bico, no qual inserem-se substâncias que estimulam o olfato, por exemplo, ervas aromáticas. Entre elas havia uma que Clark destacava como sendo especial, pois, no local dos olhos, havia dois espelhinhos voltados para os olhos da pessoa que a usava. "Esta visão do próprio olhar provoca sensações de introversão e dissociação." (CLARK, 1980, p.38)

Figura 4. Máscara Sensorial (1967)

Fonte: DEMUNER, 2009.

A *Máscara-Abismo* era feita com um saco de rede sintética envolvendo um saco de ar, estrutura semelhante a uma tromba de um animal projetando o rosto para frente. Como define Carneiro (2005), nessa obra estética, o abismo ganhou uma máscara e tornou-se portátil. Ao ser utilizado por um participante, o objeto proporcionava a sensação de queda em um espaço oco, vazio. "*O vazio que se apodera de mim só pode ser entendido*

7 Tais preposições estão reunidas em séries: "Pedra e ar" (1966), "Nostalgia do corpo", "A casa é o corpo" (1967-1969), "O corpo é a casa" (18968-1970), "Corpo Coletivo", também chamado pela artista como "Fantasmática do corpo" (1972-1975) e "Estruturação do Self" (1976-1988).

Máscara Abismo (1969)

Fonte: MÁSCARA ABISMO, 2013.

sentindo e assim creio que sentindo posso entendê-lo, mas não resolvê-lo." (CLARK apud CARNEIRO, 2005, p.252)

Em ambas as máscaras criadas por Clark, assim como também na utilização das máscaras embrionárias, ao imergir nesse espaço repleto de estímulos sensoriais, o participante permanece em um estado de presença bem particular. Pode-se transitar entre as percepções externas e suas provocações internas, alterando entre o fora e o dentro, numa zona indeterminada de impulsos e percepções.

> *Ela desafiava seu ativador a sustentar-se no "vazio-pleno" da zona de alteridade que tais forças abriam em sua subjetividade: um vazio de sentido, inseparável de um pleno de sensações de tais movimentos de forças que conturbam o layout de si e do mundo, fazendo pressão para reinventá-lo. Era neste acontecimento que se realizava a obra propriamente dita. A aposta é que tal acontecimento teria reverberações no cotidiano daqueles que o vivenciassem, impregnando sua relação com as forças em jogo nos meios dos quais fosse se compondo suas existências. (FREIRE, 2015, p.90)*

O desafio é habitar esse vazio e transformar os impulsos derivados da experiência em mobilidade. "Viver a percepção, ser a percepção..." (CLARK, 1980, p.23) No caso das obras de Clark, o sujeito se abriga na subjetividade, nesse estado se percebe e nesse espaço se recria. Já com as máscaras embrionárias, existe também uma tentativa de transformar tudo que ali dentro é alimentado em material de comunicação; esse habitar a percepção se configura então como um abrigo poético para a criação.

De modo geral, revela-se até aqui claramente os propósitos do pensamento clarkiano na esfera da arte contemporânea, na qual, segundo a definição de Bourriaud (2009, p.18), as obras já não perseguem a meta de formar realidades imaginárias ou utópicas, mas procuram construir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente, qualquer que seja a escala escolhida pelo artista. A ideia da máscara se projeta nesse contexto, o deslocamento da força do objeto se introjeta no sujeito, no ato e na experiência. A linha delimitadora das formas se torna orgânica e o que interessa na percepção estética é uma duração a ser experimentada e sua discussão com aberturas sem limites.

A FANTASMÁTICA

Além de levar o indivíduo a revisitar sua fisicalidade, de fazê-lo rever seu corpo, seus gestos e sua mobilidade, todas as proposições derivadas do pensamento clarkiano, por meio da utilização dos objetos relacionais, podem ser traduzidas como tentativas para ajudar o homem a encontrar o fantástico dentro de si. Na fusão homem-objeto dá-se, então, um diálogo existencial, uma introjeção com o corpo capaz de fazê-lo recriar sua própria existência.

Ele cria formas cujas texturas e metamorfoses contínuas engendram ritmos corolários aos ritmos sensuais que experimentamos na vida. No momento em que o sujeito o manipula, criando relações de cheios e vazios, através de massas que fluem num processo incessante, a identidade com seu núcleo psicótico desencadeia-se na identidade processual do plasmar-se. (CLARK, 1980, p.49)

Ora, para que utilizamos as máscaras no teatro senão para acessar camadas outras da existência e encontrar refúgio e expressão na ficção e no imaginário? Para além de processos, técnicas e metodologias, a utilização da linguagem da máscara convoca a busca do fantástico, daquilo que não existe aparentemente e que criamos com e a partir do jogo das formas e dos símbolos e suas projeções. A própria visão de Dionísio, segundo define Walter F. Otto (2006, p.162), propõe sua associação à simbologia da máscara, como uma ruptura com a realidade e um portal para a criação de universos distintos:

Dionísio é o deus da aparição, de aspecto fantasmagórico e alucinante, cujo símbolo é a máscara, que em todos os povos do mundo significa a aparição imediata dos espíritos misteriosos. Ele mesmo é cultuado como máscara. Sua visão provoca vertigem e desfalecimento, pois borra todos os limites da existência ordenada. Delírio sobrevêm aos homens, tanto o delírio feliz que suscita inefável êxtase, que livra do terreno pesadume, que dança e canta, como o sinistro, dilacerante e mortífero. Quando ele irrompe com seu selvagem cortejo, volve o mundo primordial que desdenha todo limite e toda norma, pois lhe é anterior: mundo que não conhece hierarquia nem distinção dos sexos, pois sendo vida entrelaçada com a morte, envolve e reúne todos os seres, indiferentemente.

A máscara esteve presente nas origens mitológicas do drama, representava o elo entre as camadas mais profundas e enigmáticas da existência humana com o mundo dos deuses e o sobrenatural. Também carregava esse caráter de provocar catarses coletivas. Inevitável não pensar aqui nos estados alterados de consciência envolvidos nos rituais sagrados das culturas africanas, indígenas e orientais, entre outras. Quando tais povos vestem uma máscara, o impacto e a liberdade provocados pelo objeto, ou mesmo a proteção ali oferecida, promovem uma transgressão (ou uma ascensão?) das leis orgânicas e do comportamento social. É o conjunto de imagens que provoca o encadeamento das ações e da gestualidade corporal, colocando em jogo as relações e o aprofundamento dos elementos paradoxais: forma-corpo, objeto-carne. As dimensões múltiplas das formas se (des)materializam em ato e atuam sobre o fluxo interno, aquilo que também podemos chamar de alma, de espírito. E não mais existem divisões precisas entre arte-vida-espiritualidade.

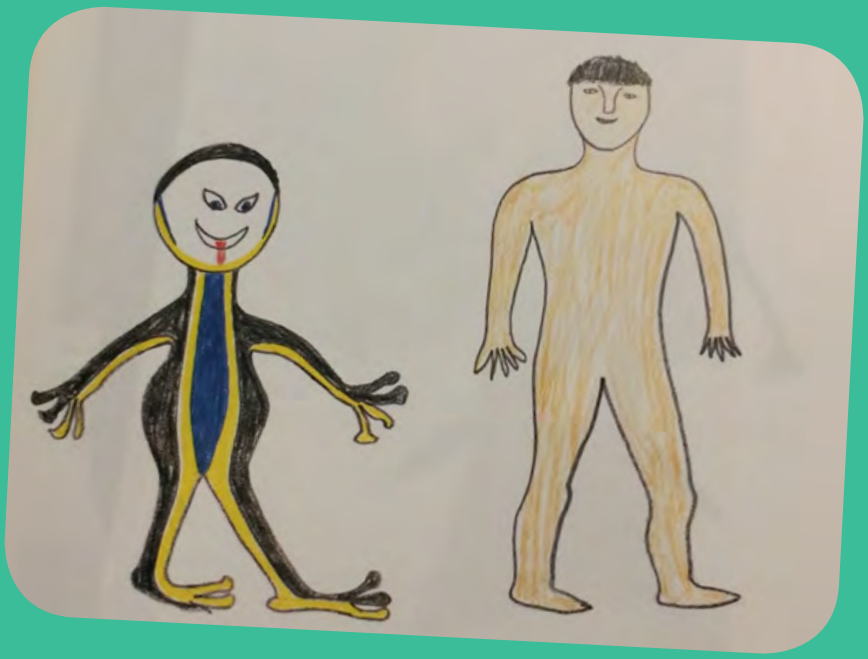
Em seu livro *Apapaatai: rituais de máscaras no Alto Xingu*, Barcelos Neto (2008, p.28-9) realiza um estudo etnográfico sobre as relações sociais que os Wauja estabelecem com os apapaatai: os seres-espíritos.

Entre as ideias centrais da ontologia xamânica wauja vigora aquela que afirma a existência de múltiplas entidades não humanas, basicamente seres mascarados em formas animais e monstruosas, dotados de intenções e de pontos de vista próprios. Essas entidades, denominas apapaatai, estão na origem da doença e também da cura. "Bicho" e "espírito" são as traduções em português que os Wauja dão para apapaatai. Eles encarnam alteridades prototípicas, cujo fundo ontológico é um contínuo de transformações que atinge desde artefatos até os próprios Wauja. As transformações são efeitos de ações muito específicas (e.g. comer cru, manipular determinadas substâncias, romper tabus, etc.), e não de fenômenos "naturais". O que nos interessa especificamente é que os apapaatai podem ser convertidos da posição de agentes patogênicos à posição de personagens (objetos) rituais. Porém, mais do que personagens rituais, esses objetos sujeitos são "máquinas" que retêm e propagam múltiplas personitudes.

Todo o estudo desse autor atinge uma complexidade que se estende para o campo das pesquisas etnográficas, contudo, o recorte aqui confere especial atenção aos modos em que se dão as transferências dos apapaatai do plano onírico e invisível para o plano das formas expressivas, e a participação sensível desses seres na vida social da comunidade. Consideradas expressões de vida e de morte, protótipos de alteridades, as máscaras, que na verdade não estão só, sempre acompanhadas de flautas e clarinetes e outros artefatos, como panelas, cestos, redes que acompanham as performances, "contam também uma estória visual, a da transformação de antigos seres antropomorfos em animais, monstros e espíritos, os quais se tornaram agentes (ou co-agentes) de doenças" (NETO, 2008, p.37).

Para os Wajua, a doença significa múltiplos e seguidos raptos de frações da alma do doente pelos apapaatai. Os rituais "mascarados" são então realizados para garantir que a alma do doente não seja "raptada" novamente, e são os parentes que apresentam ritualmente os apapaatai para a pessoa enferma. Essas figuras assumem identidades visuais próprias graças ao uso de formas, grafismos, pinturas e cores recobrindo todo o corpo. Elas atuam, então, como personagens, expressões das relações sujeito-objeto e também do híbrido entre o humano e o animal. As ações dos apapaatai são também revertidas em conhecimento (desenho, dança, procedimentos terapêuticos), pois elas introduzem a doença, mas também ensinam sobre sua cura. Os mesmos apapaatai que adoecem as pessoas oferecem proteção em troca de comida cozida; assim, eles também são vistos pelos Wajuas como mestres de conhecimento esotéricos.

Na tradição wajua, alma e corpo implicam-se mutuamente, como descreve Neto (2008, p.98), "resumidamente, a alma (upapitsi) humana pode ser definida como o duplo material-visual do corpo, passível de ser multiplicado como imagem e igualmente de ser subtraído do corpo como substância vital". Não havendo, portando, oposição entre corpo e alma, o que existe é uma composição multiplicada da consciência operando substratos de intencionalidades por trás do mundo real.



Esse desenho retrata o passeio-rapto de Aulahu com o Sapo que o raptou anos atrás causando-lhe uma grave doença; corresponde a uma lenta animalização da pessoa raptada. A reversão desse processo foi garantida pelos yakapá, os xamãs visionário-divinatórios wauja. Graças a intervenções xamânicas e rituais esse Sapo tornou-se kawoká ("espírito protetor") de Aulahu. (NETO, p.129)

Performance da grande dança na manhã de 28 de julho de 2000. (NETO, 2008)

Desse universo apresentado por Barcelos Neto, das complexas relações dos apapaatai com os seres humanos, tomo a liberdade de utilizar para o enriquecimento do estudo sobre a poética das máscaras, todo esse imaginário plástico dos Wajua e essa textura relacional inerente aos objetos, na qual os humanos pressupõem uma internalidade à forma. Talvez todos os princípios da vida dessa comunidade emergem dessa expressão material-formal que estabelece o entrelaçamento entre os domínios humano e não humano. Tais relações firmadas se conectam fortemente tanto com o sobrenatural (para fora) como com a sociabilidade (para dentro) e potencializam toda da produção artística e intelectual desse povo.

Não apenas na cultura Waujá, mas em geral nas culturas indígenas e em rituais xamânicos, além do uso de máscaras, certos objetos, pinturas, resíduos de partes do corpo humano, como cabelo, unhas etc., ou elementos retirados de animais (peles, dentes, ossos), representam também identidades substanciais que permitem o elo entre o mundo cotidiano e o sagrado. Podemos reconhecê-los como matrizes ativadoras que inserem no corpo diferentes energias, códigos carregados de presenças impulsionando a passagem para outros estágios de consciência. Em tais situações, o **corpo** se constitui, portanto, como o suporte das permutações e correspondências simbólicas, colocando todas essas forças em movimento.

As relações xamânicas próprias da máscara e seus sentidos de cura se aproximam da etapa final da carreira de Lygia Clark. Em *Estruturação do Self* (1976-1988), último gesto de sua obra, ela tocava o corpo de seus clientes com os objetos relacionais, em sessões realizadas em um cômodo de seu apartamento, como uma espécie de instalação. Eram diversas as opções de objetos e o modo de utilizá-los, escolhidos de acordo com a escuta do corpo de cada indivíduo, a cada instante do processo. O intuito da artista era ativar a percepção do sujeito por meio das sensações provocadas pelo contato com objetos:

> *[...] massagear, friccionar, esfregar, acariciar, roçar, apertar, pressionar, tocar de leve, soprar, arfar, aquecer, cobrir, embrulhar, emitir sonoridades, ou simplesmente deixá-los ali, em silêncio, a sós com o cliente e pousados sobre ele. Com a ajuda de seus objetos, Lygia ia preenchendo buracos, fechando fissuras, repondo partes ausentes, soldando articulações desconectadas, escorando pontos sem sustentação – fazendo enfim o que pedisse o corpo de seu cliente, a cada instante do processo. (ROLNIK, s.d., p.2)*

Nesse momento, Clark utiliza toda a sua experiência com os objetos relacionais desenvolvida até então no campo estético e relacional para se debruçar sobre a cura. Sua primeira sistematização de método terapêutico com os objetos relacionais. Assim como nos rituais dos apapaatai, os objetos e sua condução pelas mãos da artista estabelecem o elo com o invisível, aquilo que precisa ser "tratado", eliminado ou mesmo elaborado pelo sujeito para se libertar (traumas e travas).

"É a fantasmática do corpo que me interessa, não o corpo em si"

(CLARK; OITICICA, 1998, p.223). Para Clark, as fantasias são as narrativas corporais, as percepções do sujeito de seu próprio corpo, o diálogo íntimo com suas memórias, falas e travas, também muito relacionadas a suas próprias sessões de terapia, que tiveram enorme influência sobre seus trabalhos. "Simultaneamente, pois o objeto descostura (descompensa) e costura (compensa). O processo parte do núcleo psicótico para a periferia, criando a membrana num arremate final." (CLARK, 1980, p.50)

As ações com os objetos sobre o corpo mobilizavam a fantasmática do corpo, desbloqueando memórias ou também trazendo à tona seus traumas. Apesar de Clark assumir claramente a dimensão terapêutica em seu trabalho, ela afirmava nunca ter deixado de ser artista e virado psicanalista. Sua migração para o território clínico está mais próxima da permissividade de aprofundar seus métodos fora das preocupações predominantes no território institucional da arte. Assim, como um ato de liberdade, estética e clínica revelam-se como potências da experiência.

Louise Bourgeois, Cell XXVI, 2003 (detalhe)

Fonte: PETTY, 2016.

Assim como Clark, Louise Bourgeois, escultora francesa, também se interessou pelo instigante estudo do corpo humano e suas dissociações em termos plásticos, visuais e viscerais. "Para mim, a escultura é meu corpo. Meu corpo é minha escultura." (BOURGEOIS apud LOURES, 2015, p.63) Em suas esculturas, ela brinca com a desconstrução dos padrões físicos, cria corpos desarticulados, desmembrados, costurados e subvertidos. Suas obras nos possibilitam uma imersão num estranho

universo anatômico em que as partes e os membros se recriam e compõem diversos sentidos, evidenciando suas fantasmáticas. Uma poética na qual o jogo das formas cria mascaramentos esculturais, ressignificando a estrutura corporal, mostrando-se pelo avesso e inventando possibilidades de suas representações.

Praticamente no mesmo período em que Lygia Clark realiza as sessões com seus Objetos Relacionais em sua residência, Bourgeois cria a performance *The Banquet/A Fashion of Body Parts* [Um banquete/Um desfile de moda de partes do corpo] (1978). Como descreve Loures (2015, p.63), "a artista veste os 'pedaços de corpos', como se projetasse o interior de seu corpo na superfície de si. O limite entre dentro e fora se dissolve na inconsistência de um corpo fragmentado, desconexo e desordenado".

A análise da fantasmática do corpo nos propósitos de Clark e Bourgeois, sem dúvida, abre um curioso portal para se pensar as relações entre tais proposições artísticas e o universo da psicanálise. Porém, o que interessa nessa sua busca da fantasmática, e está relacionado com os sentidos da máscara, é a intensa circulação da memória em fluxo, a dinâmica do encontro do corpo com as coisas, a incorporação das substâncias, a expressão dos substratos vividos e, por fim, o engendramento dos devires, como bem descreve Rolnik (s.d., p.3):

> *Neste ir e vir, elementos constitutivos de um se incorporam à substância do outro, numa espécie de dinâmica osmótica através da qual se engendram devires de cada um – semelhantes àqueles materiais que a água vai arrastando nos fluxos e refluxos das ondas e cujos elementos acabam incorporando-se ao oceano. Do lado do corpo, em seu encontro com o mundo, um devir-areia do ventre ou um devir-nuvem de toda a massa corpórea. E do lado do mundo, em seu encontro com o corpo, a reverberação da pulsação vital nas bolinhas de isopor que preenchem uma pequena almofada de tecido, as quais por sua vez emitem fluxos e se tornam células vivas agitando-se pelo corpo inteiro.*

Desde a ruptura da tela, a evasão do espaço como obra de arte, como em todas as experiências com os objetos relacionais, em Clark detectamos uma relação profunda com a força das diversas materialidades e as questões existenciais e humanas. A experiência estética está associada ao permitir-se afetar pela força irradiada dos objetos e a estabilidade ou instabilidade das formas e suas percepções. As possíveis analogias traçadas neste ensaio permitem o reconhecimento da poética da máscara no campo das artes e seu lugar de potência, como uma experiência-acontecimento, um conjunto de ações sobre a realidade, instrumento que toca diferentes camadas sensíveis de subjetivação e da existência humana.

Na síntese do côncavo-convexo, do dentro-fora, será realmente possível definir os contornos e delimitações desses espaços? Parece-me ser justamente no território do entre, no trânsito e no fluxo constante entre esses dois polos, onde operam as forças da máscara. Ela olha para dentro e para fora, simultaneamente. Forma como que uma torção espiralada, intercalando essas duas noções e a relação com o espaço que se cria no

imaginário e na experiência. É então nesse território que se dão as mutações do encontro corpo-objeto-sujeito.

Imagens e palavras, objeto e corpo, jogo das formas e sua escuta revelam-se como dobradiças reflexivas, experiências múltiplas e realidades penetráveis que encontram potência e significado no território artístico. Concavidades convexas promovem ligações, a linha orgânica costura por dentro e por fora. A máscara, tradutora dos mundos dos seres invisíveis, uma casa corpo-esfera penetrável, articula imagens que operam no inconsciente e faz nascer personagens, personas, figuras, em suma, uma *poiesis* para a liberação do corpo-sujeito.

Procurei nessa primeira parte da pesquisa trançar reflexões sobre a poética da máscara, sob o enfoque do casamento entre corporeidade e materialidade. A tríade **escutar-habitar-transformar** perpassa os três ensaios. No primeiro, uma tentativa de organizar o processo de alterações da presença na construção de um corpo-máscara. Os relatos íntimos são disparadores para se pensar os possíveis caminhos do encontro dialético com a matéria e nos convidam a um demorar-se nesses processos. Todo o campo do imaginário e os quatro elementos da natureza são vistos como realidades orgânicas primordiais a evocar imagens primitivas e a substanciar o que há de material e dinâmico no mundo, traduzindo, por fim, temperamentos artísticos e poéticos.

Na entrevista e no relato da oficina com a Cia. Dos a Deux, a viagem metafísica da máscara ganha um pouco mais de concretude, pelas palavras dos artistas e pelo compartilhamento da prática. Tudo se torna matéria bruta inspiratória para se pensar esse corpo atuante que se funde ao universo das formas, imerso então na plasticidade cênica. O esboço da criação de um possível espetáculo solo a partir de todas as vivências aponta a paixão artística despertada nesse encontro com André Curto e Artur Ribeiro. Um caminho revisitado, de esperas e silêncios.

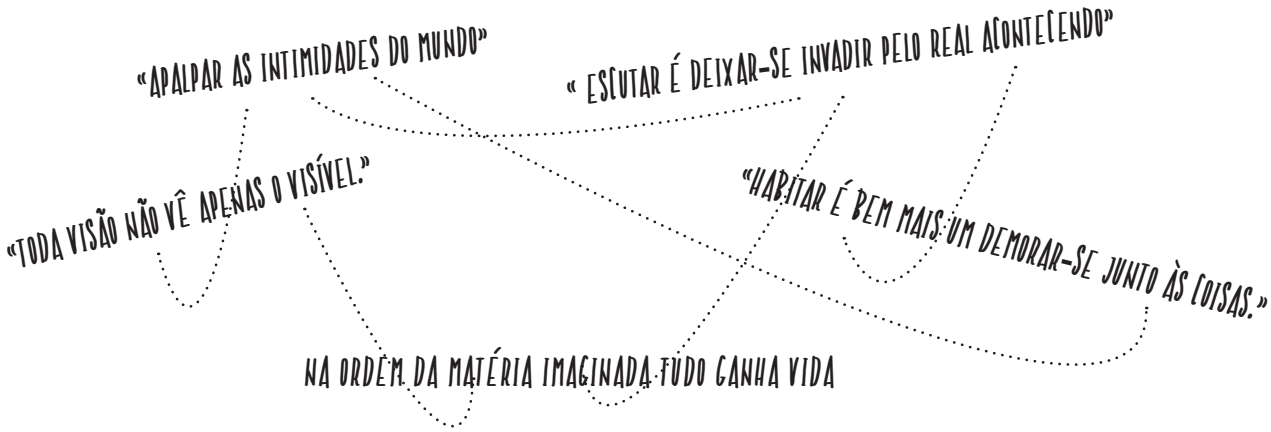
Já na imersão no universo e nos propósitos de Lygia Clark, as barreiras entre as linguagens são aos poucos diluídas: teatro, pintura, escultura... "O que desabre o ser é ver e ver-se." (BARROS, 1998a, p.23) A essência da máscara, ou do objeto digerido pelo corpo, conecta-se então a fantasmática e ao seu poder de cura.

A meu ver, a fantasmática do corpo, o fundo poético comum e o fundo comum dos sonhos têm um sentido parecido. Parecem-me tentativas de nomeações do invisível, das pulsões, das memórias afetivas, dos traumas e das alegrias que partem das relações do corpo com a matéria. Estão também associados a ideia de rituais, por se tratar de encontros íntimos que escapam de uma esquematização racional e despertam o corpo para um estado outro de presença. Também se relacionam com processos de cura e de mobilização das vias criativas, transformando o campo poético num ritual de invocações e transformações. Lugar em que a sensibilidade que se elabora pelo acesso da interioridade das formas, do objeto para a pele e da pele para dentro. Para uns, material para criação de arte, para outros, formas de encontrar a cura (se é que há distinção entre ambos...), mas, de um modo geral, um fundo no qual se toca nas essências, nas transcendências e na relação com o inominável.

Mesmo afirmando na primeira página deste ensaio ser o conjunto **escutar-habitar-transformar** costurado por uma linha invisível, reconheço, por fim, uma dificuldade tremenda de delimitar o que é escuta, o que é o olhar e o que é o habitar e o que é o transformar. Onde começa um e onde termina outro...? Sem me dar conta, quase escorrego na tentativa de definir padrões, o que após tantos anos de pesquisa sobre a linguagem da máscara acredito ser algo impossível, pois significaria reduzir toda uma amplitude de infinitas possibilidades criativas.

Assim sendo, reconheço que escutar uma forma é também habitá-la, e que toda visão é luz, clareira e transformação! O processo se configura,

então, como uma rede, um emaranhado de camadas envolvendo todas as etapas discutidas até aqui e mais algumas invisíveis e inomináveis, que operam na ordem do orgânico e do mistério, próprios do objeto e, consequentemente, fora do meu alcance!



> *O que encontramos, aqui, é um corpo que se abre às forças da vida que agita a matéria do mundo e as absorve como sensações, afim de que estas por sua vez nutram e redesenhem sua tessitura própria. Saber do mundo, nesse caso, é colocar-se à escuta desta sua reverberação corporal, impregnar-se de suas silenciosas forças, misturar-se com elas e, nesta fusão, reinventar o mundo e a si mesmo, tornar-se outro. Plano de conhecimento onde corpo e paisagem se formam e reformam ao sabor do movimento de uma conversa sem fim. (ROLNIK, s.d., p.3)*

Como propõe Bachelard (1994, p.5), os devaneios substituem os procedimentos da ciência, do mesmo modo que poemas são capazes de substituir teoremas. Iluminada por fim pelo autor, na tentativa de finalizar a reflexão sobre as possíveis elaborações da presença do corpo-máscara nesse contexto das subjetividades, encontro em um dicionário poético (CASTRO, s.d.) definições para as palavras: **presença e corpo**. Os significados propostos por Manuel Antônio de Castro dão sentido também a minhas ideias e me ajudam a organizar os devaneios dessa primeira parte da pesquisa. Contudo, num ato catártico poético, peço licença, faço alguns recortes e destaco palavras. Faço um mascaramento no texto, revelando para o leitor um teorema poético conclusivo.

"Há uma ligação profunda entre presença e PRESENTE. É que na presença o SER se faz TEMPO-PRESENTE e o PRESENTE é o SER vigorando enquanto TEMPO, é uma DOAÇÃO: o TEMPO dá-Se, torna-se PRESENTE."

Presença é o desvelamento do **sendo**. *É a verdade dando-se como presença e guardando-se como não verdade. Escutar é ver a verdade como presença. Por isso, presença é mais do que a visão de algo, embora esta esteja incluída na presença. Presença é o real se presenteando na densidade do* **corpo**, *onde tudo está contido: dança, música, poesia, pintura, escultura. Então corpo é linguagem, mundo e memória.*

Marcar presença, fazer-se presente, apresentar-se, dar presença, tudo isto diz o corpo em sua tensão manifestativa, sendo.

O presentificar-se é, portanto, tanto a escuta como a visão que se dá a ver. O corpo então é o lógos que a tudo põe, reúne e diz.

A PALAVRA portuguesa presença forma-se do latim: prae, que diz o que está antes e o que está à frente, mas no SENTIDO de ABERTURA, de LUGAR, O ENTRE em que se dá a TRAVESSIA destinal de cada SENDO. Por isso, o radical de presença, -sença, provém do latim sentia, que implica o VERBO latino esse, isto é, SER.

CORPO

É UMA QUESTÃO. E COMO QUESTÃO NÃO CABE NUMA DEFINIÇÃO QUE O CONFIGURE COMO ESSÊNCIA. QUALQUER RESPOSTA IMPLICA NECESSARIAMENTE UM MERGULHO NAS QUESTÕES EM QUE O CORPO SE TECE E ENTRETECE: O QUE É O SER? O QUE É O SER HUMANO? O QUE É A VERDADE? NÃO SÃO TRÊS QUESTÕES SUCESSIVAS, PORÉM, A REFERÊNCIA DE SER E ESSÊNCIA DO SER HUMANO ACONTECE NO DESVELAR-SE ENQUANTO VERDADE, SENTIDO, LINGUAGEM E MUNDO

(CASTRO, S.D)

PARTE 2

QUESTÃO DE MATERIALIDADE

Esse segundo capítulo nasce da vontade do barro que me escapa pelas mãos! Enquanto a mente se articula em reflexões espiraladas entorno da poética das máscaras, algumas delas circulam e sublinham a própria construção do objeto, questões relativas a sua configuração formal e material. Em minha trajetória, esse ato criativo está completamente atrelado à sensação do barro em minhas mãos e aos impulsos derivados desse encontro. Assim, para falar sobre esse tema, entreguei-me ao verbo plasmar, deixando que tal entrega movimentasse e articulasse o pensamento intelectual. Bogost definiria tal impulso como uma "carpintaria filosófica":

> *Sem descartar completamente a produção escrita, Bogost afirma que os acadêmicos precisam também "sujar suas mãos" (Ibid., p. 92), construindo artefatos que os coloquem em contato com a resistência do real, e que os façam entender como as coisas se relacionam em seu próprio mundo. Ao ato de construir artefatos como prática filosófica, ele dá o nome de carpintaria (carpintaria filosófica?). Os objetos produzidos por tal prática não seriam meros acidentes ou meios de se atingir outra finalidade como ocorre com os objetos técnicos, ao contrário, seriam autênticos registros do próprio discurso filosófico. (CAMARGO, 2016, s.p.)*

Carpintaria filosófica, como descrito acima, ou filosofia das mãos, como diria Bachelard, o fato é que, no primeiro ensaio, sujei as mãos e mergulhei nesse mundo de dar forma e vida a rostos e faces com a argila. Fui impulsionada por uma *intuição amorfa* e uma *miragem*, como elementos direcionadores do processo: "O artista, impulsionado a vencer o desafio, sai em busca da satisfação de sua necessidade. Ele é seduzido pela concretização desse desejo que, por ser operante, o leva à ação" (SALLES, 1998, p.28).

Simultaneamente, escrevi sobre esse processo, permitindo que a escrita, assim como o material de trabalho, se tornasse porosa, orgânica e modelável. Procurei traduzir as sensações da experiência em palavras, numa entrega corporal, tátil e sensorial, dando concretude e contornos aos registros de todas as reflexões que surgiram durante esse caminho, desde as descrições mais técnicas e metodológicas, os pensamentos "avulsos", até as transgressões que me atravessam.

A partir desse diálogo íntimo, busquei tornar visível meus devaneios amorfos, dei continuidade e aprofundei os pensamentos que brotaram nesse terreno fértil. Máscara e texto construíram, por fim, uma textura relacional, apontando conceitos e ideias essenciais sobre a poética da máscara que se tornam aberturas e inspirações para o desenvolvimento dos três ensaios seguintes.

De um modo geral, os temas se relacionam as extensões expressivas de uma visão plástica, preocupações que envolvem o jogo da tridimensionalidade e o poder das formas graças aos princípios paradoxais de mobilidade e imobilidade. A ideia inicial da máscara, como uma realidade mutável construída na fantasia, cria identificações com o devir do rosto, do retrato e com a caricatura. No último ensaio, o objeto se aproxima da

escultura e a discussão se estende para além do teatral. A arte contemporânea convida a um pensamento sobre mascaramento, em que se discute a articulação de elementos objetuais com a imagem do corpo e a produção de sentidos nesse território híbrido.

Por ora, convido o leitor a entrar nesse meu mundo íntimo de criação com o barro. Uma escrita que fala sobre o barro e apresenta também palavras e pensamentos líquidos, que permitem o livre fluxo desse momento mais pessoal da pesquisa. Entre imagens, textos, colagens, lembranças (cadernos de anotações pessoais, de ensaios e de aulas e diários desde a adolescência) revela-se meu pensamento, também matéria moldável, em constante transformação.

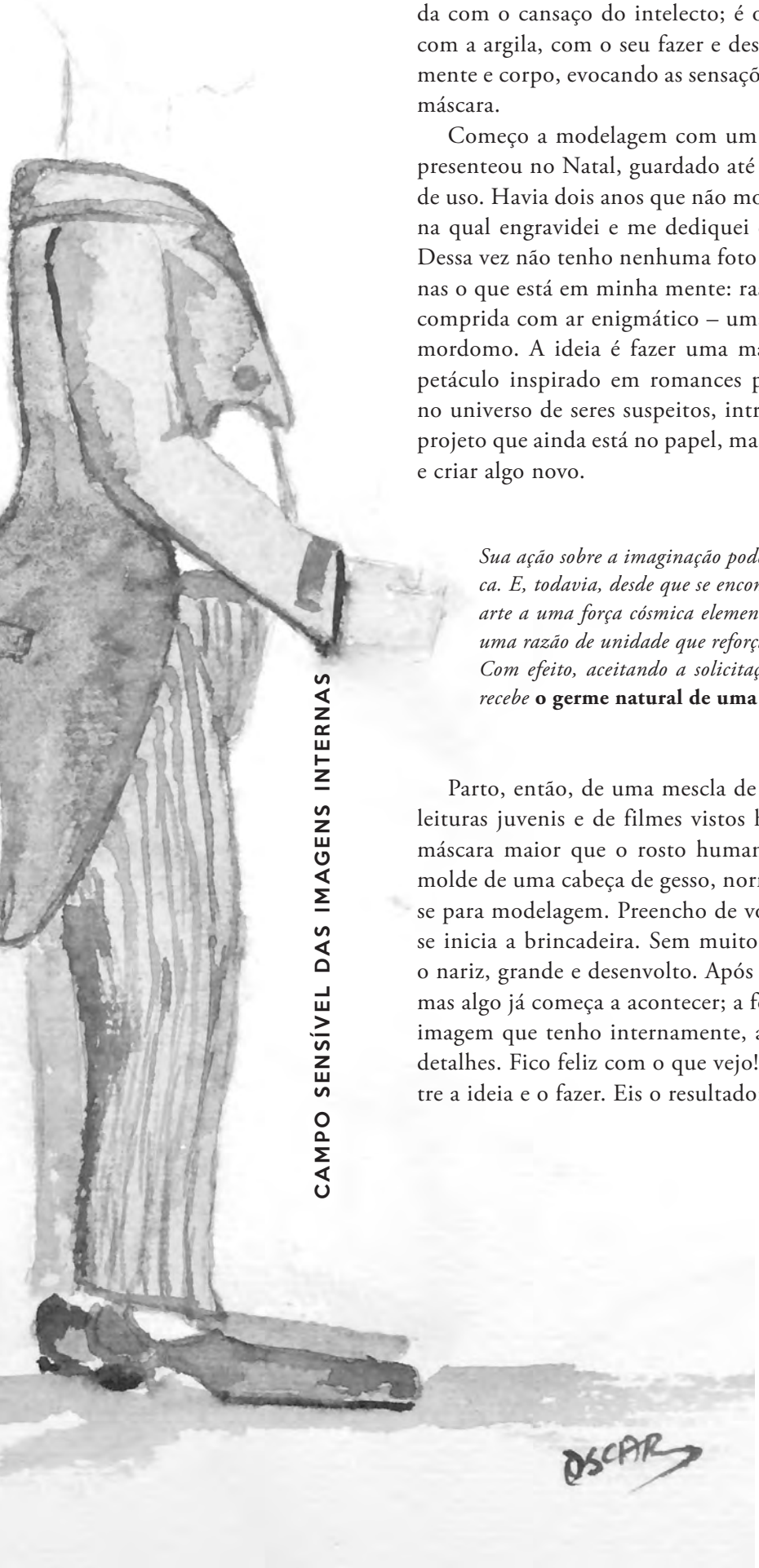
Escultura de meu pai Oscar Rossin Sobrinho

ENSAIO 4

UMA ENTREGA AO VERBO PLASMAR UM DIÁRIO-DELÍRIO DAS MÃOS

Se a poesia deve reanimar na alma as virtudes da criação, se deve nos ajudar a reviver, em toda a sua intensidade e em todas as suas funções, nossos sonhos naturais, precisamos compreender que a mão, assim como o olhar, tem seus devaneios e suas poesias. Deveremos, portanto descobrir os poemas do tato, os poemas da mão que amassa.

(BACHELARD, 2001, p.65)



PRIMEIRO DIA

Sinto uma coceira em minhas mãos. É a vontade do barro misturada com o cansaço do intelecto; é o desejo de deixar as mãos brincarem com a argila, com o seu fazer e desfazer-se, dissolvendo-me, conectando mente e corpo, evocando as sensações e as memórias desse fazer-construir máscara.

Começo a modelagem com um pedaço de barro que minha mãe me presenteou no Natal, guardado até então, esperando seu momento certo de uso. Havia dois anos que não modelava uma máscara, uma larga pausa na qual engravidei e me dediquei exclusivamente a meu pequeno Levi. Dessa vez não tenho nenhuma foto como referência para esse início, apenas o que está em minha mente: rastros de uma visão inicial, uma figura comprida com ar enigmático – uma imagem ainda embaçada, talvez um mordomo. A ideia é fazer uma máscara expressiva inteira para um espetáculo inspirado em romances policiais de Agatha Christie, baseado no universo de seres suspeitos, intrigas e um assassinato. No fundo, um projeto que ainda está no papel, mas representa a oportunidade de sonhar e criar algo novo.

> *Sua ação sobre a imaginação pode parecer longínqua, pode parecer metafórica. E, todavia, desde que se encontrou o justo pertencimento de uma obra de arte a uma força cósmica elementar, tem-se a impressão de que se descobriu uma razão de unidade que reforça a unidade das obras mais bem compostas. Com efeito, aceitando a solicitação da imaginação dos elementos, o pintor recebe* **o germe natural de uma criação.** *(BACHELARD, 1994, p.30)*

Parto, então, de uma mescla de registros e memórias bagunçadas das leituras juvenis e de filmes vistos há muito tempo. Pretendo fazer uma máscara maior que o rosto humano, assim, primeiramente aumento o molde de uma cabeça de gesso, normalmente utilizado como suporte-base para modelagem. Preencho de volume as laterais da face e aos poucos se inicia a brincadeira. Sem muito pensar, as mãos constroem primeiro o nariz, grande e desenvolto. Após uma hora de trabalho, o barro acaba, mas algo já começa a acontecer; a forma embrionária sintetiza e esboça a imagem que tenho internamente, ainda bem caricaturesca, com poucos detalhes. Fico feliz com o que vejo! É o início do caminho da junção entre a ideia e o fazer. Eis o resultado:

As coisas nos olham. O mundo visível é um excitante perpétuo: tudo desperta ou alimenta o instinto de se apropriar da figura ou do modelado da coisa que olha e constrói.
Ou então o desejo de formar mais minunciosamente a imagem esboçada na mente faz pegar o lápis, e eis que tem início uma estranha partida, às vezes furiosamente conduzida, na qual esse desejo, o acaso, as recordações, a ciência e as facilidades desiguais que se encontram na mão, na ideia e no instrumento se combinam, realizam trocas cujos traços, sombras, formas, aparência de seres e de lugares – a obra, enfim – são os efeitos mais ou menos felizes, mais ou menos previstos...

(VALÉRY, 2003, p.113)

O TRAÇO PERCORRE O HOMEM

O PAPEL PEDE COR

O SENTIDO PEDE

FORMA

A ALMA EXPLODE

E A BOCA

PEDE PALAVRAS

SEGUNDO DIA

Tenho pouco tempo. Retiro o saco plástico que protege minha pequena escultura. Com um olhar distanciado da ação e da empolgação do primeiro dia, me dou conta que há algo errado com as proporções faciais desse meu molde. Seu tamanho é demasiado pequeno e a máscara não entraria no rosto de qualquer ator. Começo então a preencher os volumes laterais com o novo barro que minha mãe me presenteou no final de semana. De repente paro e constato que o nariz parece ter encolhido. Claro, ele se escondeu entre as novas bochechas. Droga!! Perdi!! Perdi a máscara!! Mando uma mensagem para meu companheiro, que também se desespera, como assim??? Perdeu? Sim, perdi, respondo triste.

Antes de ir acudir meu filho que também chora ao acordar, olho para o rosto em processo e peço silenciosamente:

– Fale comigo! Me diga mais sobre você, por favor.

TERCEIRO DIA

Hoje acordei descansada e disposta a te encarar! Tenho mais tempo, é sábado! Após alguns minutos de trabalho algo acontece, enxergo uma nova possibilidade, pois seu olhar tenta se comunicar comigo. Mas logo te perco.

> *"A esponja, a estopa, o pincel podem ser armas na mão de um sonhador terrestre." (BACHELARD, 2001, p.62)*

No meu caso, foi a esteca (ferramenta que uso para trabalhar) a confundir o barro. Peter Brook diria com certeza que é uma máscara mentirosa, dessas vindas do subconsciente congelado, que não expressam mais do que as frustações do mascareiro que a concebe. Isso me deixa triste, pois realmente acredito na força dessa minha imagem interna, mas ainda me sinto distante dela. Nesse contínuo fazer e desfazer, criar e recriar as visões, é preciso se entregar no fluxo das formas que surgem, administrando com cautela as possibilidades reais e materiais que se desenham na superfície do molde. Um perder-se no tempo real, uma suspensão do cotidiano, um mergulho na geometria e um descanso para a rotina. Um respiro prolongado nas profundezas do imaginário.

Deixo queimar as panelas colocadas no fogão na cozinha. O almoço fica horrível, minhas mãos revoltadas não querem cozinhar, tudo fica sem gosto, elas querem mesmo voltar para o barro! E por fim, o tempo passa rapidamente sem ser tão bem aproveitado como eu esperava. Preciso focar na casa e no meu bebê. Não terei mais tempo nos próximos dias. Apago as luzes do ateliê e me despeço: – Fecha os olhos, criatura! Me espere...!

Ocorre que esse desenho de invenção inebrie o executante, torna-se uma ação furiosa que devora a si própria, alimenta-se, acelera-se, exaspera-se consigo mesma, um movimento de arrebatamento que se precipita para seu gozo, para a posse do que se quer ver.

(VALÉRY, 2003, p.113)

Assim, o modelador reconhece o sentido profundo das metamorfoses. Para um modelador, o ser intermediário é um ser completo. É preciso conservá-lo? É necessário destruí-lo? É preciso que o hoje seja a implacável negação do ontem? Ah! quantos ontens perdidos que se quereria reencontrar!

(BACHELARD, 1986, p.37)

QUARTO DIA

Aproveito o feriado e vou para casa de meus pais. Levo minha escultura comigo, acreditando que lá terei alguma brecha para poder trabalhar. Durante a viagem de carro, naturalmente, ela sofre pequenos ferimentos, alguns arranhões e uns esfolados, nada que alguns minutos de trabalho não possam consertar. Vamos lá! Te olho, te observo, te encaro, cara a cara. Sua imagem ainda nada me agrada, sinto muito. Quero olhar para você e dar risada, assim de imediato! Mas você não me sorri assim, eu não consigo te enxergar. Vejo algo sério demais, seu nariz é muito forte.

Lembro que durante o curso de Donato Sartori[1], em Abano Terme, na Itália, enquanto eu modelava o rosto de uma velha, após horas trabalhando sobre seu suntuoso nariz, o mestre se aproxima com sua ferramenta e tofffffffff toza seu nariz. Perco o chão, me desespero sem deixar que ele perceba, afinal ele é o mestre... Respiro fundo e procuro escutá-lo: "nenhum ator iria conseguir dar vida a essa máscara, ela está muito forte". Triste paro de trabalhar naquele dia.

Sinto mesmo que algumas de minhas máscaras são muito fortes, no sentido de suas formas evocarem uma existência própria logo ao primeiro olhar. Muitas vezes, durante a condução de cursos, vejo diferentes alunos reagindo do mesmo modo ao vestirem uma máscara que fora concebida para um personagem específico. Por exemplo, a máscara do Sam, confeccionada para o espetáculo A porta, em 2009. Uma figura cômica, folgada e desajeitada. Quase todos os alunos que já a vestiram trouxeram de imediato essas características para seus corpos e ações.

(SAM)

1 Donato Sartori é herdeiro da tradição de criar máscaras de Commedia Dell'Arte, iniciada por seu pai, Amleto Sartori, após a Segunda Guerra. Amleto criou as máscaras para vários atores, diretores e encenadores, entre eles, Barrault, Eduardo de Filippo, Giorgio Strehler, Lecoq, Dario Fo, Ferrucio Soleri, Enrico Bonavera e Peter Oskarson, para os atores do Teatro Kyogen do Japão, entre outros.

CAMPOS de SENSIBILIDADES

relação afetiva c/o que não
rodeia

- fusão materialidade e
imaginação num
espaço extra-cotidiano
lógica dos sentidos; Deleuze
paralidade (corpo que pode
ser atravessado)

O CORPO UTÓPICO - Focault 1966

necessidade de sair do corpo
↳ Alma

o corpo possui lugares
fantásticos; profundos

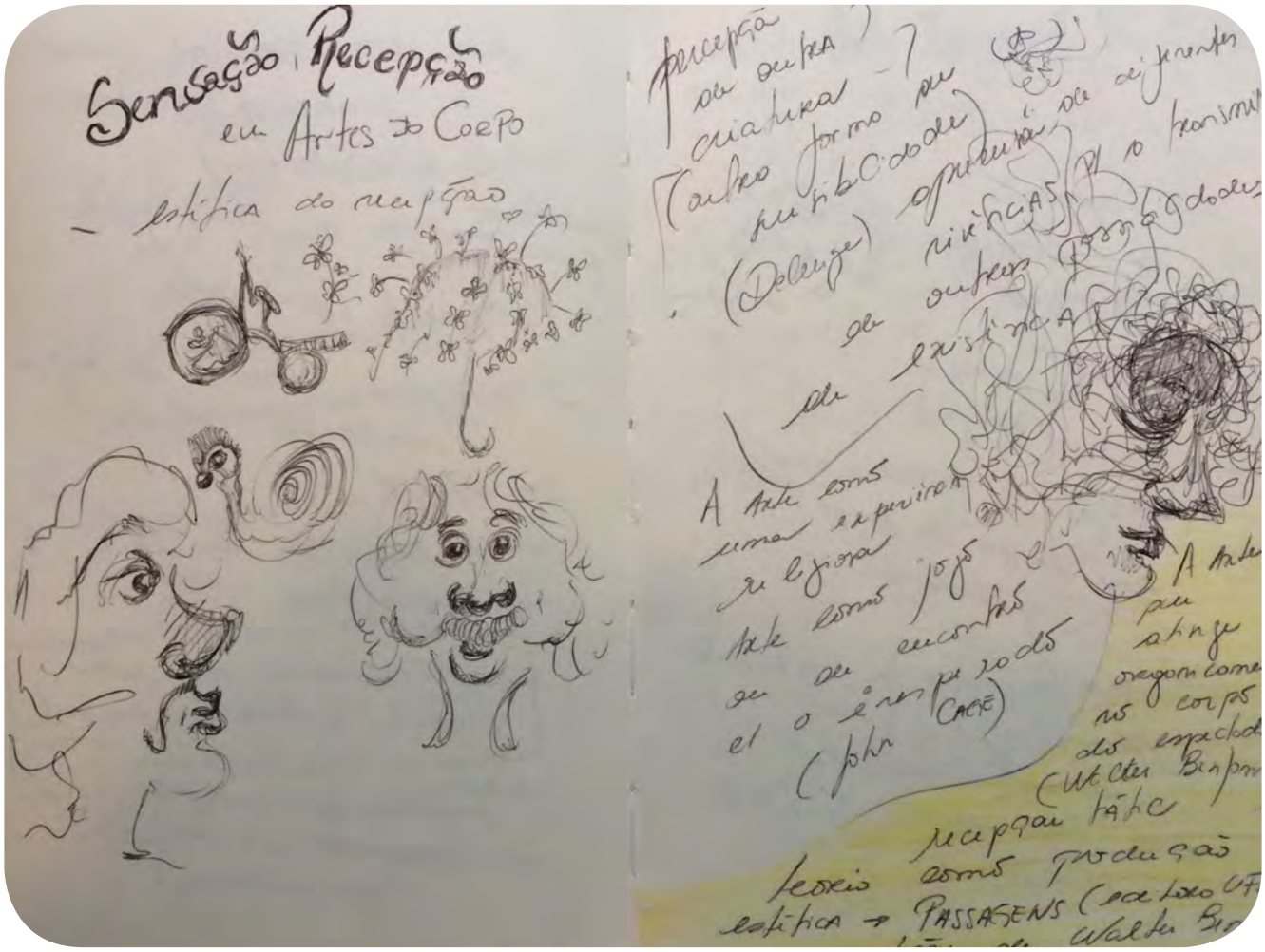
o olho - entrada das coisas
do mundo

As utopias nascem do próprio
corpo → produto de seus
próprios fantasmas

Seria essa então uma boa máscara? O que é uma máscara viva...? E não seria a busca por uma boa máscara o desejo de todo mascareiro?

Uma máscara boa é aquela que nos convida ao jogo, assim, de imediato, conectando ator e público. Para Jacques Lecoq, uma boa máscara é aquela que muda de expressão enquanto se move. "Se permanece igual, mesmo quando o ator muda de atitude, então é uma máscara morta." Uma máscara viva é, então, um objeto que promove uma imagem viva, que gera verdades, que apresenta possibilidades de movimentos. O ator, por dentro dela, encontra seu espaço de criação, delimitado por seu jogo formal e também espiritual. Um convite a transcendência dentro dos limites reais!

Mas, enfim, uma máscara muito forte, essa frase de Sartori ecoa em mim sempre que inicio um novo projeto...



VOLTANDO AO QUARTO DIA...

No primeiro momento, peço ajuda a meu pai. Ele entende de desenho, desde sempre! Adorava fazer caricaturas nossas quando éramos crianças (fazia caricaturas minhas, de minha irmã e de minha mãe). Eu sempre ria por fora, mas com certa tristeza por dentro, será que é assim que sou realmente vista, com esse nariz tão grande, uma boca minúscula, olhos arregalados...? A caricatura escancara aquilo que sempre queremos esconder e, nesse seu exagero, acaba por revelar a própria essência de nosso rosto através de sua verdade formal. Como sou vista por fora? Quais as impressões que nossa imagem-rosto causa? Quantos eus somos? Como somos vistos e como nos vemos? Como nos reconhecemos e como somos reconhecidos através da nossa imagem-rosto?

caricatura minha quando criança, feita por meu pai, Oscar Rossin Sobrinho.

Penso que minhas máscaras apresentam também certas características caricaturais, com seus traços bastante humanizados, representados com exagero e graça. Os aspectos cômicos são ressaltados numa organização formal, entre brincadeiras com traços assimétricos e até certas deformações que, normalmente, levam ao riso de imediato. Como proposto por Umberto Eco (2007, p.152), esse jogo das formas permite também o aprofundamento no caráter do sujeito:

> *No mais das vezes a caricatura pretende também, ao enfatizar algumas características do sujeito, alcançar um conhecimento mais profundo de seu caráter. E também não pretende sempre denunciar uma feiura interior, podendo trazer à luz características físicas e intelectuais ou comportamentos que tornam o caricaturado amado e simpático. Retratos de grande penetração psicológica que muitas vezes atingem a celebração.*

Poderiam, então, as máscaras serem reconhecidas como "retratos caricaturais móveis"? Num breve devaneio, teço paralelos entre a sua condição o próprio rosto... Se, a princípio, esse objeto estático apresenta uma expressão imutável sobre sua superfície, o rosto, como descreve José Gil (2005, p.33), opostamente parece escapar à tal condição:

> *O rosto não é uma imagem, mas um complexo de sinais e de forças em movimento que o puxam ora para fora de si (como o mostram os retratos de Francis Bacon), para fora da significação, deformando o mapa até o deixar irreconhecível, ora para dentro de si, fixando-o numa figura estática humana, ilusoriamente una. O devir invisível do rosto (a esquiva) é o movimento que o faz escapar à petrificação, escapando a si próprio e à significação – por isso tantas vezes nós não nos reconhecemos na nossa imagem no espelho.*

No entanto, quando a máscara se coloca em movimento, suas expressões também parecem dançar e ganhar mobilidade, gerando várias leituras. Quando modelo uma máscara, procuro observá-la por todos os ângulos possíveis, na busca pela compreensão de seu jogo formal e

da multiplicidade de suas expressões também conforme o jogo de luzes. Igualmente, me pego às vezes me observando assim no espelho, desde pequena, quando descobri na casa de uma tia aquele espelho de banheiro dividido em três portinhas. Muitas vezes me surpreendo ou me espanto com o que vejo no reflexo, sou eu essa por fora, desse lado, por esse ângulo? Será que essa imagem ali refletida realmente me representa?

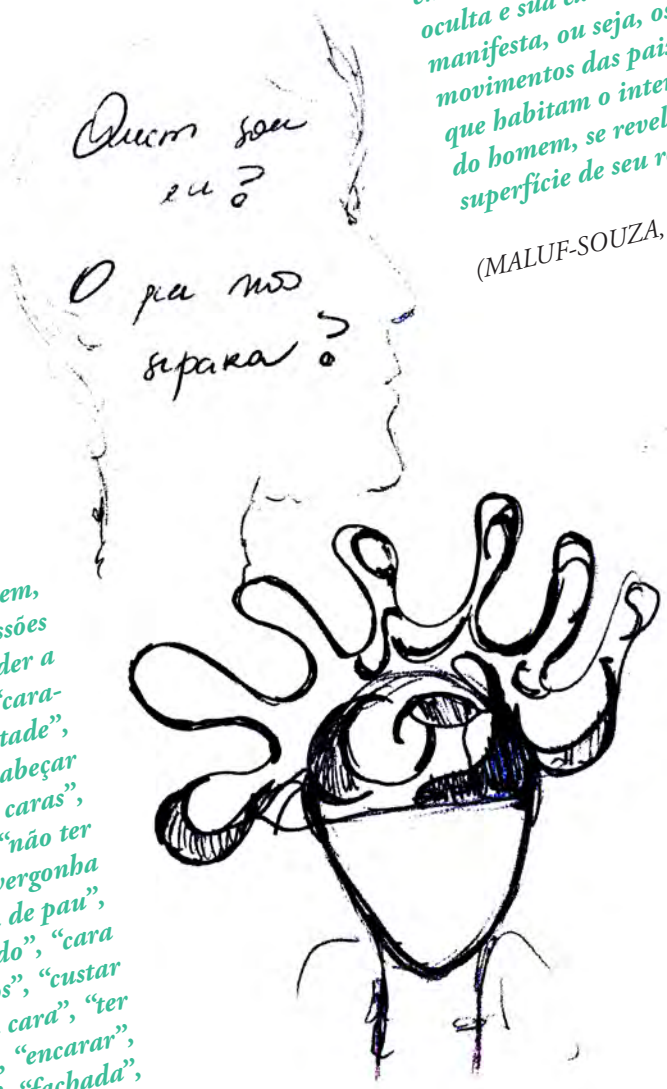
Esse devir invisível do rosto, descrito por Gil, faz-me refletir sobre as intensidades formais do rosto, sobre nossa própria identidade visual, nossas próprias máscaras e paixões.

> *Num Salão de 1767, Diderot dirige-se ao seu próprio retrato, pintado pelo seu amigo Michel Van Loo que ele critica por não ter sabido restituir o seu caráter mutante e contraditório, se bem que tenha feito uma imagem "semelhante": " Meu bonito filósofo [...],que dirão os meus netos, quando compararem as minhas tristes obras com esse sorridente, lindinho, efeminado velho amaneirado? Meus filhos, previno-vos que não sou eu. Eu, num só dia, era sereno, triste, sonhador, terno, violento, apaixonado, entusiasmado; mas, nunca fui como vocês me vêem ali. [...] Tenho uma máscara que engana o artista; ou porque há nela demasiadas coisas misturadas; ou porque as impressões da minha alma se sucedem muito rapidamente e aparecem todas na minha cara [...]. (GIL, 2005, p.15)*

Quanto peso carrega o rosto, essa superfície apoiada sobre o corpo que nos representa como uma imagem, que se define paradoxalmente e não é necessariamente condizente com o que circula por dentro e aquilo que aparenta por fora. Uma superfície de forma única (entre habitantes do planeta Terra, ninguém tem a mesma cara que a sua!... Talvez apenas gêmeos idênticos.)

O homem é visto por uma dualidade que o toma como visível e invisível, como interior e exterior. Mas, existe um laço entre sua interioridade oculta e sua exterioridade manifesta, ou seja, os movimentos das paixões, que habitam o interior do homem, se revelam na superfície de seu rosto.

(MALUF-SOUZA, 2009, p.7)



A língua portuguesa tem, aliás, muitas expressões ("perder a cara", "perder a face", "dar a cara", "cara-cara", "a cara metade", "face a face", "encabeçar uma lista", "dar de caras", "com que cara", "não ter cara para", "vergonha na cara", "cara de pau", "cara de estúpido", "cara de poucos amigos", "custar os olhos da cara", "ter duas caras", "encarar", "descarado", "fachada", e, no Brasil, "quebrar a cara" ou simplesmente "o cara"...).

(MONTEIRO, 2010, p.22)

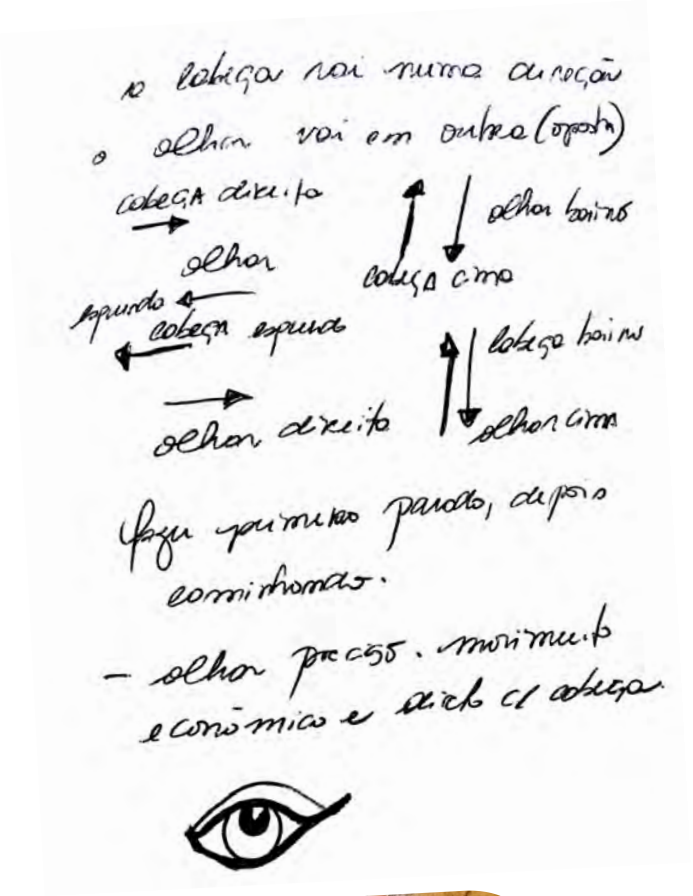
Enquanto quase me perco em tais pensamentos, na prática, meu pai pega a esteca e faz um pequeno traço nos olhos de minha escultura. O resultado é mínimo, mas um olhar interessante e misterioso se acende, o meu também desperta.

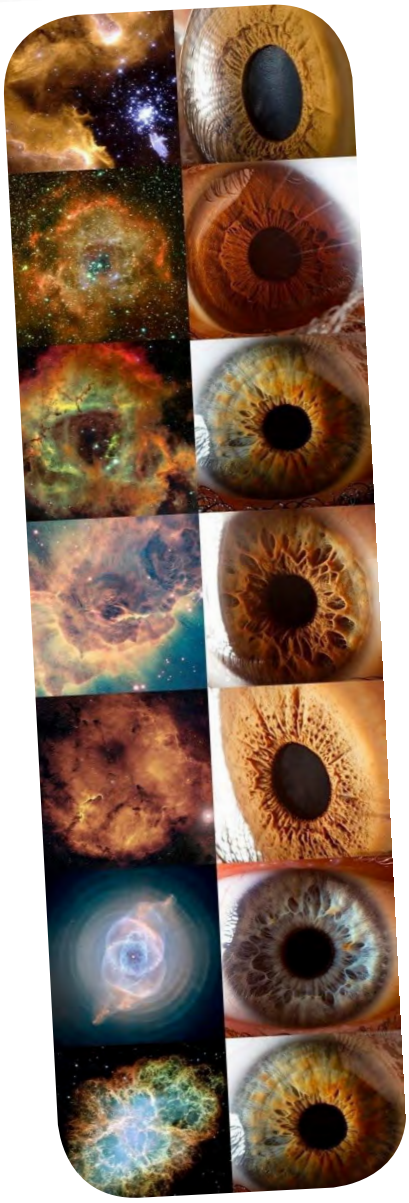
> *Os olhos são glóbulos estranhos de silêncio; mas esse silêncio mostra um poder peculiar de falar muito. Assim, um olhar pode ser rápido, furtivo, penetrante, evasivo, modesto, irado, frio ou morto. Os olhos são chamados de "janelas da alma": a interioridade íntima e vulnerável do eu emerge no corpo. Algumas vezes os olhos mostram um espírito atribulado, outras vezes apenas um brilho delicado na escuridão. (DESMOND, 2000 p.131)*

O olhar de uma máscara é de suma importância em sua configuração total. Em termos plásticos, é preciso atingir um desenho, uma forma que mesmo oca revele alguma possibilidade de movimento e algum tipo de caráter: um olhar curioso, tristonho, assustado, cansado, enraivecido etc... Se pensarmos na constituição formal do objeto, é por essa abertura que o ator se comunica com o público por de dentro da máscara – um canal de comunicação entre o espaço exterior e o interior, por onde transitam a luz e tantas intenções. Paradoxalmente, ao mesmo tempo, não podemos ignorar ser também um simples buraco, um espaço de ausências. E, de volta ao devir do rosto, é por esse orifício que escapa nosso espírito, de forma delicada e incontrolável.

Esse novo olhar que surge na escultura me faz sentir que há esperanças, aquilo que imagino começa a ganhar concretude. Mas logo meu filho chora, me chama e meus olhos se voltam para ele. É preciso parar e recomeçar, talvez amanhã.

Despeço-me sem demora. Antes de sair, minha mãe observa curiosa a máscara e comenta que ela a remete a imagem de um pássaro!





Quem imaginaria que um espaço tão reduzido poderia conter as imagens de todo o universo? Que língua será capaz de desvendar tão grande maravilha?

Leonardo da Vinci (O LIVRO DOS SÍMBOLOS, 2012, p.352)

QUINTO DIA

Olho para você e você me sorri!

Sorrio para você:

Você finalmente sorriu para mim!

Mas seu sorriso ainda é mínimo e só a mim visível. Como uma cirurgiã, começo a trabalhar a região abaixo dos olhos, aquela bolsa de cansaço que os sustenta. Ela engorda e emagrece nas tentativas e, por fim, preenche o olhar e também muito combina com o nariz.

Trabalho então o queixo, aumento e diminuo seu tamanho, brincando como se fosse um vetor. Queria que você fosse daqueles tipos que parecem não ter queixo e toda a informação sobre seu caráter estivesse contida no nariz, acho que isso te tornaria mais engraçado.

Procuro acertar o lado esquerdo, pois primeiramente trabalhei o direito e existe certa distorção que precisa ser corrigida. Durante a modelagem da máscara, tem sempre um lado que me guia. Isso muitas vezes dificulta o processo, pois parece que preciso, ao final, igualar os lados. Naturalmente, eles devem ser parecidos, porém trabalhar com formas assimétricas na construção de máscaras teatrais é muito comum. "Se todos fossem simétricos, seriam todos iguais à Monalisa", frase que um professor de desenho na escola sempre dizia. Assim, as máscaras convidam a assimetria e as imperfeições, são elas que sustentam as características únicas do objeto. São as pequenas diferenças nos traços e nos ângulos de cada lado que parecem imprimir sobre a expressão geral certas nuanças, permitindo o jogo das expressões e suas possíveis transformações de acordo com o movimento do rosto-corpo por trás da máscara, que a fazem parecer sorrir de um lado e chorar do outro.

Existem máscaras que só funcionam quando vestidas e colocadas em movimento e em contato com o público, mas há também aquelas que simplesmente existem, como reconhece o escultor de máscaras Ehard Stiefel[2] em uma entrevista feita por Béatrice Picon Vallin (2012, p.162) "Por que uma máscara é viva ou morta? Eu me dei conta que existem algumas máscaras que funcionam estando simplesmente postas sobre o rosto de um ator, sem que ele nem mesmo precise se mexer". Tais máscaras possuem o mesmo poder das esculturas, e parece que, independente da

2 Erhard Stiefel é escultor e criador de máscaras. É também grande conhecedor, apreciador e colecionador de máscaras clássicas japonesas, balinesas, italianas e africanas. Ele estudou desenho e pintura nas Artes Aplicadas de Zurique e se formou na Escola de Belas Artes de Paris e na Escola Jacques Lecoq. Desde 1967, colabora regularmente com o Théâtre du Soleil em diversas de suas criações e já realizou máscaras para diversos diretores, tais como Maurice Béjart, Antoine Vitez, Philippe Avron, Yves Hunstad, Jean-Pierre Vincent, Jean-Louis Thamin, Christian Schiaretti, Charles Tordjman, Alfredo Arias e Tim Robbins. Desde 1997, é professor-conferencista na Escola do Louvre e em 2000 recebeu do Ministério da Cultura e Comunicação francês o título de "Maître d'Art", em reconhecimento à excelência de seu trabalho. Suas viagens e sua relação com o teatro asiático são intensas e influenciaram profundamente seu trabalho.

técnica, cada máscara carrega em si uma verdade profunda. Tal verdade algumas vezes aparece mais rapidamente, já estão impressas na superfície, nas formas e nos contornos do objeto. Outras verdades estão mais ocultas e para virem à tona precisam ser exploradas com maior profundidade.

Quando observamos uma máscara ela instantaneamente nos passa uma impressão, uma primeira leitura. De fato, suas expressões são fixas, mas, conforme os movimentos do rosto e do corpo que atuam por trás do objeto acontecem, elas se tornam também flutuantes e mutáveis, possibilitando a revelação de suas outras possíveis facetas. O jogo de linhas e ângulos também se mostram por fim.

QUINTO DIA À NOITE

Você virou um índio norte-americano... Não!!

SEXTO DIA

Com certeza é entre todas as máscaras que já fiz a que me toma mais tempo. Mais uma viagem, vou e volto dessa vez sem arranhões, mas também intacta, sem tempo de trabalhar nela como havia inocentemente planejado. No meu ateliê, te encaro novamente. Ainda não te gosto! Agora o que desgosto é de seu nariz, aquilo que primeiro eu conquistara. Você ainda não me desperta o riso. Respiro profundamente, é preciso ter calma para te fazer nascer, não? Como afirma Stiefel (PICON-VALLIN, 2012, p.159):

> *Hoje, somos poucos a obter tais resultados; creio que se trata de uma verdadeira proeza técnica. Muitos não têm coragem nem paciência de fazer as necessárias e últimas finalizações. Os aprendizes que trabalham comigo às vezes se afobam diante de um pedaço de couro que resiste a eles. Eu lhes digo que devemos ser pacientes, que depois de uma dezena de horas de trabalho eles irão avançar.*

Sei que a jornada ainda é longa e estou feliz nesse caminho. Dentro da minha falta de tempo não há pressa ou pressão para que você nasça. Sinto-me mergulhada ainda em uma massa embrionária, preciso escutar as formas que vão surgindo, experimento as linhas e os ângulos que se formam sob sua superfície.

Elementos Formas / Constatações

linha engendra: espaço — formas
plano — massas
profundidades — luzes

linha tem: movimento
direções
intensidades / intensidade

a linha é uma: forma em ação
formações

FORMA engendra: espaço

ESPAÇO engendra: especialidades (vários espaços juntos)
volumes
profundidade

luz na forma: espaço(s)
especialidades
volumes
profundidades
cores + luzes
materialidades.

Leonardo da Vinci

PLASMAR

1 t.d. formar ou modelar em barro, gesso etc. (plasmou grandes trabalhos em sua carreira de escultor)

2 t.d. e pron. dar forma a (alguém, algo ou si mesmo); modelar(-se), organizar(-se) (aquela civilização plasmou homens de grande têmpera).

(HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 2235)

Dissolvo-me, Reintegro-me. Entrego-me ao verbo plasmar. Sou levada a superar as primeiras dificuldades e a ansiedade, preciso superar as expectativas e deixar o tempo assentar as formas.

> *"Tudo me é massa, eu sou massa em mim mesmo, meu devir é minha própria matéria, minha própria matéria é ação e paixão, sou verdadeiramente uma massa primordial." (MAINE DE BIRAN apud BACHELARD, 2001, p.65).*

Nessa entrega, faço-me presente e ao mesmo tempo me transporto para a dimensão do imaginário; converso com a criatura que nasce, a procuro no barro e no espaço ao redor. Sobrevoo outras direções.

> *[...] mas é dito que devemos ir sempre "em direção ao alto" para poder fabricar uma máscara. B. P.-V.: Isto se assemelha a uma experiência espiritual? E. S.: Não sei. A ideia de ir "em direção ao alto" é também uma noção presente no Noh. Mas "o alto" não significa necessariamente "o céu". É a ideia de superar a si mesmo. (STIEFEL in PICON-VALLIN, 2012, p.165)*

Ir em direção ao alto pode também significar a busca por uma nova forma de existência, na qual se misturam a existência do real, aquilo que é concreto e o espiritual, e nossas crenças. Talvez por isso as máscaras possuam um poder tão forte, nos fascinam e são capazes de provocar fortes emoções

> *Podemos imaginar que, antigamente, quando fotos e filmes não existiam, as máscaras de Noh tinham uma dimensão diferente da que existe hoje. Elas poderiam ser confundidas com espectros, com fantasmas. Em Bali, ainda hoje, as máscaras causam medo. Acontecia dos atores passarem uma noite no cemitério com sua máscara, antes de interpretá-la. No Japão, ainda se conta que certas máscaras, por serem muito poderosas, deixaram atores loucos. (STIEFEL in PICON-VALLIN, 2012, p.165-6)*

O infinito e intraduzível poder das máscaras sob o ponto de vista de quem as concebe é diferente daquele de quem as veste. Mas, com certeza, se vestir uma máscara pode levar ao transe ou a uma experiência transcendental (tanto no teatro, como em rituais e cerimonias culturais), criar uma máscara também permite um salto ao desconhecido, uma entrega pessoal e reveladora. Remexemos internamente em memórias, vivências e delírios imagéticos para inventar e criar um rosto!

> *O homem que desfruta do poder demiúrgico de modelar vai até o final das forças nascidas na substância da terra. Ele vive uma hora completa da vida e sai dessa história completamente tranquilizado. Modelar é psicanalisar. (BACHELARD, 1986, p 38).*

SÉTIMO DIA

Após um estúpido acidente em casa, te revejo após dias com o pé direito quebrado. Lembro que, há dezesseis anos, quebrei o mesmo pé durante um treinamento com as máscaras de *Commedia Dell'Arte*. Na época, eu fazia uma Arlequina, um personagem todo acelerado e frenético. Nesse dia, meu corpo não conseguiu conter a energia exarcebada e me machuquei. Obrigada, então, a ficar com a perna imobilizada por um mês, decidi dedicar esse tempo ao estudo da confecção. Foi aí que surgiram as primeiras tentativas e criações. Copiava algumas máscaras de Sartori e ousava também em novos formatos. Descobria uma imensa realização nesse encontro com o barro.

Hoje, olhando para minha escultura-máscara, reconheço a mesma tendência daquele tempo, no qual eu dava os primeiros passos na modelagem. Percebo que os angulos estão muito retos e ressaltados. Técnica muito própria de Sartori, que definia com precisão os ângulos das máscaras. No entanto, parece-me que esse princípio me desvia da tentativa de captar uma essência humana, por natureza menos formal, mais arredondada e circular, com volumes não tão precisos e planos assimétricos. Tento, então, libertar-me desse regra, solto os pulsos e me permido maior circularidade nos contornos de minha criatura, trabalho com mais volume e formas arredondadas.

Por fim, algo acontece! Nos encontramos, finalmente!! Preciso controlar a ansiedade e trabalhar nos detalhes! Mas me parece que agora falta pouco! Feliz, sinto que consegui atingir na escultura o ponto exato da expressão almejada, aquilo que no retrato José Gil chamou de "força mágica":

> *Há no retrato uma força mágica que equivale a um contacto real com o outro representado, uma espécie de ação que é, primeiro, um encontro, depois, um acontecimento, enfim, um atar de elos (que leva a diálogos interiores com a imagem). <força mágica> – não é uma metáfora, mas indica um efeito real da imagem do rosto: a força que desencadeia age realmente, vivifica, circula. É uma força de afeto. O retrato não nos faça apenas, no seu <quase falar>: insere-nos numa vasta rede coletiva de outras forças de afeto. Porque o retrato traz no olhar, na boca, nas rugas, nas infinitas pequenas percepções que dele emanam, um, dois, vários mundos. Um retrato é sempre uma multidão. (GIL, 2005, p.12)*

Uma máscara, na sua essência, não apresenta nada de mórbido, pelo contrário, a vida emana e irradia nesse paradoxo objeto. Uma força mágica me parece uma definição ideal, algo ao mesmo tempo real que gera o afeto sobre o objeto aos olhos do espectador. Peter Brook (1994, p.289) também propõe essa comparação da máscara com o retrato, das relações do reflexo que o objeto projeta com as possibilidades de vida interior (substância mágica):

O retrato fixa uma percepção necessariamente flutuante. É verdade que um rosto possui infinitas expressões. Mas também é verdade que o retrato não oferece apenas uma expressão entre outras, mas parece revelar o <o ponto de vista de todos os pontos de vista>, uma espécie de objetividade absoluta da subjetividade (o que constitui, sem dúvida, um dos fatores de atracção do pintor pelo autorretrato).

(GIL, 2005. p.15)

A máscara tradicional se constitui num retrato genuíno, um retrato da alma, uma fotografia daquilo que raramente se vê, e, apenas em seres humanos verdadeiramente desenvolvidos: um invólucro que é o reflexo completo e sensível da vida interior. Em outras palavras, uma máscara tradicional equivale ao retrato de um homem sem máscara.

Mais uma vez me deparo, perplexa, diante da complexidade e de tantos aspectos paradoxais relativos a meu objeto de estudo. A definição da forma mágica, de Gil, muito se encaixa e ajuda a definir o que é uma máscara: uma imagem circular, viva, na eminência da fala, conectada às demais forças de afetos, diversos, cujos traços e formas provocam as mini, micro e quase ocultas percepções e nos convocam a abertura de diversos mundos.

OITAVO DIA

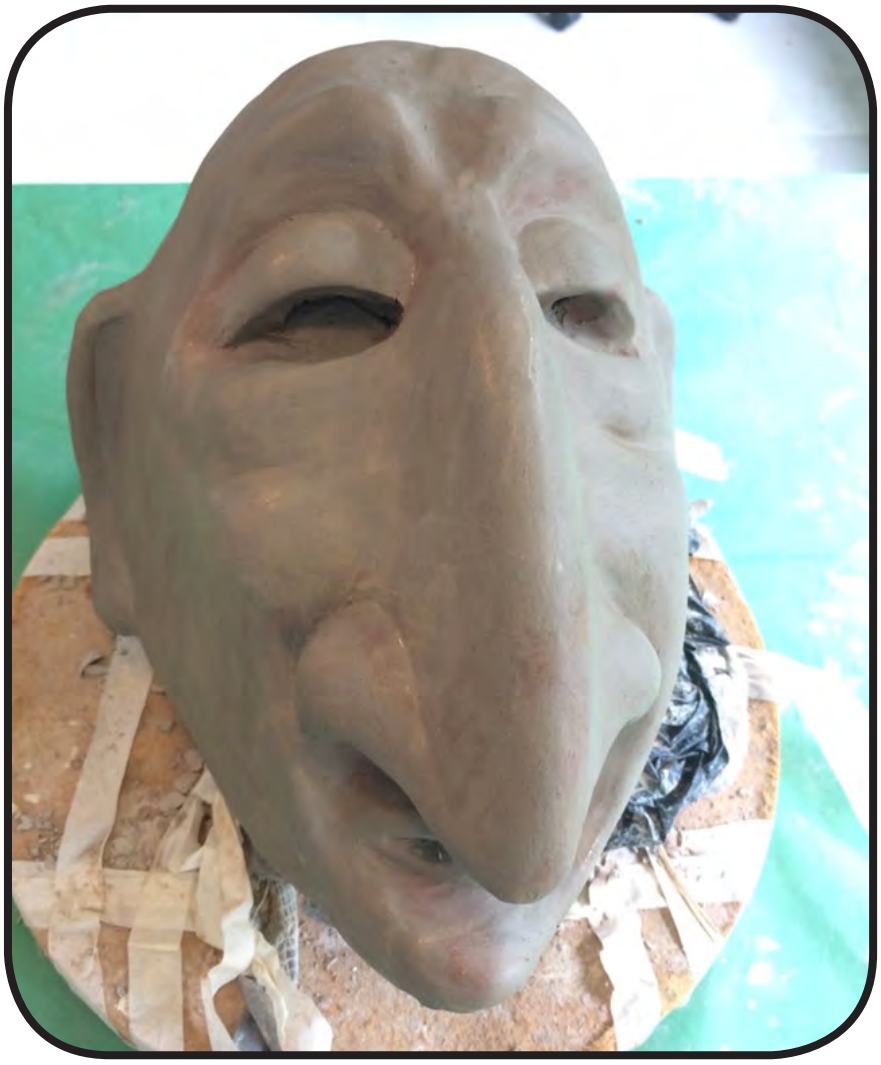
Dessa vez o acidente é com você! Depois de tanto trabalho para nos encontrarmos, te abandono por muito tempo, entretida na correria da vida. Sua pele, a argila, secou e quebrou-se em múltiplos pedaços. Por debaixo da escultura reencontro o molde de gesso...

Choro e fico com raiva de mim mesma por tamanho descuido! Após tanto trabalho, quando acreditava ter encontrado o que buscava, a matéria se revolta contra o tempo, ou contra essa estúpida mania de ir deixando as coisas por fazer, como se tudo pudesse sempre me esperar. Talvez tenha sido uma revolta sua, afinal você demorou tanto para nascer e, assim que nasceu, foi deixada de lado por tantos dias! Te peço desculpas! A vida nos primeiros anos de uma mãe que nasce é complicada. Perdemos a noção do tempo e as importâncias, bem como as necessidades também se relativizam. Ou a importância se concentra unicamente na cria... Não sei... Mas por que te falo tudo isso, minha pequena criatura agora despedaçada? Você não precisa entender e nem pode! Respiro fundo e, novamente, como uma cirurgiã, tento te recuperar. Um quebra-cabeça de fato! Por uma hora junto os pedaços caídos sobre a mesa e pelo chão. Com palitos de dente te recupero, aos poucos, com um barro fresco te colo. Não foi uma tarefa tão difícil, afinal minhas mãos já estavam acostumadas com suas formas e volumes e me ajudaram nessa reconstrução. Aproveito também para terminar os detalhes e, finalmente, você está pronta novamente! Respiro, aliviada!

Não deixo esperar nem mais um dia, com medo de te perder novamente já me organizo para a realização do molde. Assim, você estará para sempre garantida, nesse negativo branco. Mas com dor no coração não sei lhe dizer quando nos veremos novamente, pois sei que as próximas etapas me custam muito, além disso é preciso avançar na escrita.

Minha máscara está finalizada, mas o trabalho ainda se encontra na metade, há muito a fazer! Confesso que as partes que se seguem geram extrema preguiça, um trabalho mais técnico e mecânico. Por isso respeito as descrições breves e sucintas, do tipo das que usarei para registrar esse momento, apenas para que o leitor possa compreender o caminho como um todo até o final.

É preciso fazer o molde de silicone e em seguida uma proteção de gesso como suporte. Nesses procedimentos, o interessante é o contato com outras substâncias e suas consequências: o silicone, com cheiro forte e consistência mole, adere à argila imprimindo em si os contornos da escultura e sua eternização; o gesso, um pó branco que se solidifica para sustentar a moleza do silicone. Ao finalizar essa etapa, o que vejo no molde é o avesso da máscara.



NONO DIA

Utilizo a técnica de "Cartapesta" ou de "Empapelamento" para te "tirar" do molde (sobreposições de papel molhado e cola que, quando secam, se unificam em uma única camada acomodando as formas, os relevos e as linhas modeladas no molde de argila). É uma atitude que me exige coragem! É um trabalho chato, confesso! Cortar pequenas tiras de papel kraft, mergulhá-las na cola e começar a montagem de um quebra-cabeça. (Sim, é essa imagem que me vem.) É preciso muita paciência para não sobrepor camadas ou deixar o papel dobrar! São necessárias de sete a oito camadas, uma entrega que durou cerca de quatro dias. Nesse processo, reconheço-me desorganizada e perco muito tempo a escolher o pedaço certo de papel para o local preciso, ou coloco muitas camadas sem muita paciência. Fico feliz quando essa etapa acaba.

DÉCIMO DIA

É uma alegria sem tamanho quando, após a secagem do papel, eu te retiro de dentro do molde! Como um recém-nascido, sua pele descama, você me olha e eu te toco! Já posso te sentir leve em minhas mãos!

A parte que se segue não é muito mais agradável do que a anterior. É preciso consertar os buracos da máscara com uma massa e em seguida lixá-la e pintá-la com uma tinta de base, inúmeras vezes, até que a superfície fique bem lisa. Nesse contato com a tinta e com a lixa, minhas mãos

ficam secas e ásperas, meu nariz coça. Tento acelerar o processo para poder finalmente passar para a pintura final.

DÉCIMO-PRIMEIRO DIA

Chegou o momento da pintura. Antes de mais nada, é preciso pintar uma camada de base na cor branca. Essa primeira imagem já muito me impressiona e decido brincar com você. Te coloco olhos azuis (uma encomenda trazida do México já com esse objetivo – experimentar dar-te um par de olhos). Muito me agrada o que vejo, mesmo sendo um experimento, e passageiro.

ÚLTIMO DIA

Desisto da pintura, te gosto assim, branco com os olhos azuis. Talvez daqui um tempo eu possa te experimentar de um jeito diferente, com outras cores, e talvez sem esses belos olhos!

POR FIM...

Há uma imensa diferença entre ver uma coisa sem o lápis na mão e vê-la desenhando-a. Ou melhor, são duas coisas muito diferentes que vemos. Até mesmo o objeto mais familiar a nossos olhos torna-se completamente diferente se procurarmos desenhá-lo: percebemos que o ignorávamos, que nunca o tínhamos visto realmente. O olho até então servira apenas de intermediário. Ele nos fazia falar, pensar; guiava nossos passos, nossos movimentos comuns; despertava algumas vezes nossos sentimentos. Até nos arrebatava, mas sempre por efeitos, consequências ou ressonâncias de sua visão, substituindo-a, e, portanto, abolindo-a no próprio fato de desfrutar dela. (VALÉRY, 2003, p.61)

Nessa entrega ao verbo plasmar, meus olhos são a ponte entre a forma e a imagem "sonhada"; minhas mãos, o rio por onde correm os fluxos operantes dessa união. Vejo e sinto internamente a força dessa imagem, externamente manipulo a matéria tentando alcançá-la. Desde o início, da evolução até concretização da imagem interna e ao alcance de sua força mágica, você é um pouco do que eu imaginava, uma somatória do possível fazer e dos possíveis domínios das minhas mãos sobre o barro. Não no sentido comparativo, mas sua concretude ultrapassa aquilo que eu imaginava, pois, antes, você era um devaneio, como já dito, uma imagem amorfa. Agora, aqui te vejo sólida e pronta. Como diz Bachelard (1986, p.18), "a imaginação não é, como o sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; ela é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade. É uma faculdade de sobre-humanidade".

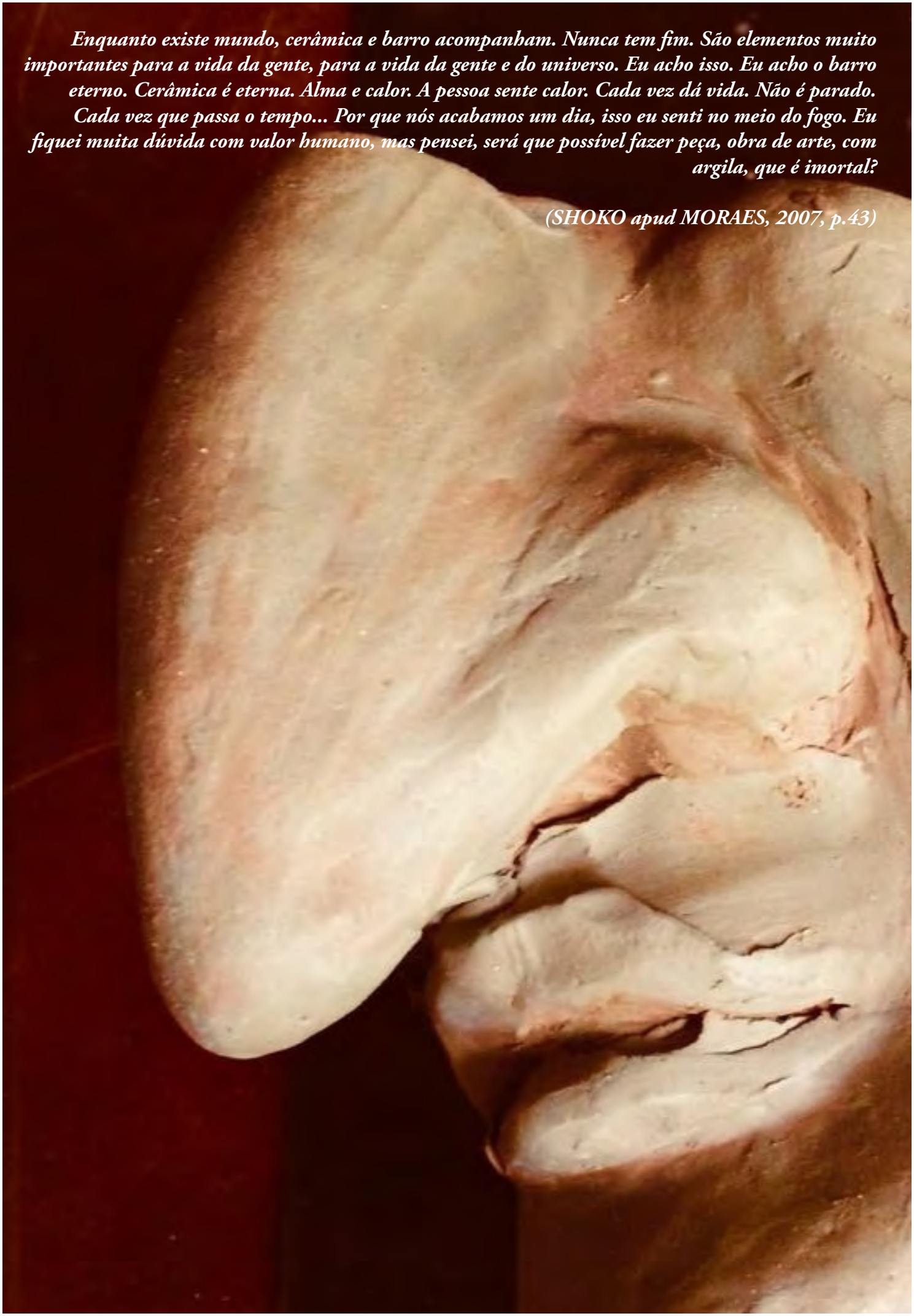
Ao sujar as mãos, os pensamentos se clarearam e as ideias correram soltas. A carpintaria filosófica inspirou e levantou questões fundamentais para o estudo. Minhas mãos são, então, ferramentas capazes de moldar, esculpir, fazer formas e escrever. Meu propósito artístico, nessa passagem, é dar vida ao barro, matéria embrionária por onde transborda em mim, além da alma, minha fantasia imaginada. Minhas palavras, também atravessadas pelas mesmas mãos, procuraram compartilhar meus devaneios nesse processo. Por fim, meu material de trabalho, o barro, integra alma e calor e se articula com minha própria vida, revelando-se matéria fértil para o campo da criação, do pensar e do existir.

Antes de avançar na tentativa de organizar material levantado nessa escrita solta a partir da filosofia das mãos, apresento o quadro abaixo para que o leitor acompanhe o desenvolvimento das ideias que serão discutidas nos próximos ensaios. Destaquei no texto onde elas surgiram, apenas para garantir a compreensão.

	SEGUNDO ENSAIO
O campo sensível das ideias a fantasia subjetiva germe da criação ambivalência material	***O campo sensível das imagens internas; Subjetivo Congelado X Subjetivo Ativo***
	TERCEIRO ENSAIO
A identificação da máscara com princípios do retrato o devir do rosto a expressividades corporais das paixões.	***Cartografias da face Expressividades fisionômicas das paixões***
	QUARTO ENSAIO
A mobilidade da máscara e a sua relação com os princípios da escultura; a questão da figuração e da ilusão do objeto com o teatral ou a teatralidade	***Geometria em movimento; A mobilidade das formas***

Enquanto existe mundo, cerâmica e barro acompanham. Nunca tem fim. São elementos muito importantes para a vida da gente, para a vida da gente e do universo. Eu acho isso. Eu acho o barro eterno. Cerâmica é eterna. Alma e calor. A pessoa sente calor. Cada vez dá vida. Não é parado. Cada vez que passa o tempo... Por que nós acabamos um dia, isso eu senti no meio do fogo. Eu fiquei muita dúvida com valor humano, mas pensei, será que possível fazer peça, obra de arte, com argila, que é imortal?

(SHOKO apud MORAES, 2007, p.43)



(Mãos de Frida Kahlo)

ENSAIO 5

O CAMPO SENSÍVEL DAS IMAGENS INTERNAS
SUBJETIVO CONGELADO X SUBJETIVO ATIVO

Era uma vez um pássaro, meu Deus.
Clarice Lispector

Era uma vez um Deus, meu pássaro.

Era uma voz com asas, meu adeus.
Era uma vez a voz de um peixe, no breu.
Não era uma vez lugares meus, nem seus.

Era uma vez ou duas ou três, adeus meu Deus.

Vez um era um pássaro, uma Deus.

Era uma vez um pássaro meu, Deus.
Pássaro é meu Deus? Os pássaros podem ser deuses?
Os pássaros são deuses se são meus?
Lectoris Placeric

(apud FONTES, [2018], s.p.)

inferno. Assim, se o rosto de alguém opera tão perfeitamente enquanto máscara, qual é o objetivo de assumir outro rosto?

Na realidade, porém, quando se observam essas duas categorias, a máscara horrível e a boa, constata-se que ambas operam de formas muito distintas. A máscara horrenda é utilizada de modo mais contínuo no teatro ocidental. O que acontece nesse caso é que se pede a um indivíduo, normalmente um cenógrafo, para conceber uma máscara. Ele trabalha baseando-se apenas num elemento, que é sua própria fantasia subjetiva; que mais poderia fazer? Assim, temos alguém sentado diante de sua mesa de desenho, retirando de seu próprio subconsciente uma de seus milhões de máscaras mentirosas, distorcidas ou sentimentais, para colocá-la no rosto de outra pessoa. Desse modo, temos algo que de certa maneira é até pior do que a mentira própria — está se mentindo através da imagem externa da mentira de outra pessoa. Contudo, algo ainda pior é que, na medida em que a mentira de outra pessoa não provém da superfície mas do subconsciente, é fundamentalmente muito mais detestável porque se está mentindo usando a vida mental de outrem. É essa a vertente mórbida que quase todas as máscaras apresentam, no balé etc.: são aspectos do subconsciente subjetivo — congelado. Recebe-se a reprodução de alguma coisa inanimada e que pertence basicamente à região oculta das frustrações e dos problemas pessoais.

No entanto, a máscara tradicional funciona exatamente em sentido contrário. A máscara tradicional não se constitui absolu-

(BROOK, 1994, p.288)

Nesse pequeno trecho retirado da obra *As máscaras saindo de nossas conchas*, Peter Brook aponta a existência de dois tipos de máscaras:

1. As máscaras tradicionais, no caso as balinesas, cujo conhecimento sobre sua manufatura se baseia na observação fiel das características humanas, respeitando técnicas e métodos clássicos transmitidos por gerações, dos mestres para seus discípulos.

> *Pode-se perceber que a pessoa que as traça possui atrás de si, conforme acontece também com os escultores de cabeças em Bunraku, milhares de anos de tradição em que os tipos humanos têm sido observados com tal precisão, que, se o artista que as reproduz, geração após geração, se afastar um milímetro para a direita ou para a esquerda, não estará mais reproduzindo o tipo essencial, mas um valor pessoal. (BROOK, 1994, p. 289)*

2. As máscaras ocidentais, feitas por encomenda e criadas a partir da fantasia subjetiva de um indivíduo.

> *É essa vertente mórbida que quase todas as máscaras apresentam, no balé, etc.: são aspectos do subconsciente subjetivo-congelado. Recebe-se a reprodução de alguma coisa inanimada e que pertence basicamente à região oculta das frustações e dos problemas pessoais [...]. (BROOK, 1994, p.288)*

Com todo respeito e admiração pelas máscaras tradicionais, acredito em sua força e seu poder ancestral e admiro e compreendo a importância da tradição relativa ao seu processo de construção, assim como a entrega e a devoção de seus realizadores. Como bem define Brook, também reconheço, no Ocidente, aquelas máscaras que não passam de acessórios feitos sem intenções ou riquezas poéticas. Concordo com suas palavras ao afirmar que elas "são horrendas e apresentam uma vertende mórbita ou reproduções baratas". No entanto, o que pretendo aqui é escrever sobre as máscaras que se diferenciam dessas duas perspectivas: os objetos pensados artísticamente, carregados de valores sensíveis, que contêm em si a preocupação com seu uso cênico; aqueles utilizados não apenas como elementos de decoração, mas como potentes instrumentos de linguagem e de transformação para quem os veste e também para aqueles que os observam.

Acredito que não apenas no teatro, mas nas diversas manifestações de arte contemporânea e, principalmente, nos rituais de diversas culturas, encontramos máscaras ou mascaramentos que, com certeza, nascem ou possuem raízes em expressões vindas do inconsciente, do subconsciente, do lugar algum inominável, das profundezas criativas de onde a matéria se constitui a partir das incoerências, do invisível e do imaterial.

Assim, para além das contradições entre as máscaras tradicionais e as ocidentais, o que me chama atenção no texto de Brook é a ideia da fantasia subjetiva, utilizada pelo autor para acrescentar certo tom negativo em relação aos princípios de criação das máscaras ocidentais. No entanto, aqui, a fantasia subjetiva se destaca de modo positivo a iluminar o estudo, impulsiona a elaboração de um esquema ilustrando o processo de confecção e o compartilhamento de um breve relato pessoal sobre a criação das máscaras-pássaro.

MÁSCARA: UM DISPOSITIVO DE SUBJETIVAÇÃO

> *Eu trabalhava em uma cabana, numa oficina de marcenaria, dentro da qual ia pendurando as máscaras, aos poucos. Os atores eram livres para escolher as máscaras que desejavam e Ariane não interferia. Na época, ninguém sabia como interpretá-las e eu mesmo ainda não sabia o que era verdadeiramente uma máscara de teatro. Eu me surpreendia constantemente ao ver que os atores não escolhiam necessariamente aquelas que eu considerava melhores em termos plásticos. Eu me dei conta de que eles eram sensíveis a outras coisas e que algumas "belas máscaras" não funcionavam em cena: elas não tinham uma leitura imediata e nem existência própria. Outras, menos adequadas em termos estéticos, faziam muito mais sucesso, pois tinham em si uma verdade de outra natureza. Podemos dizer que algumas máscaras são "mortas" e outras são "vivas". Em uma dezena de máscaras que eu fabricava, havia talvez duas que funcionavam e, por meio delas, reconhecíamos alguém. (STIEFEL in PICON-VALLIN, 2012, p.157)*

Como descreve Erhard Stiefel, o criador das máscaras do Théâtre du Soleil,[1] não necessariamente uma boa máscara está associada à sua beleza plástica, mas com certeza seu bom funcionamento cênico e suas possibilidades de existências derivam de sua constituição formal, do jogo provocado pelas linhas e traços que evocam uma existência própria. É inevitável, então, não levar em conta os aspectos invisíveis do objeto que atuam sobre quem o veste e o observa. Assim, também não se pode ignorar as habilidades e as intenções daquele que concebe tais máscaras, mesmo considerando as influências talvez ocultas e enigmáticas nesse próprio fazer.

Penso, então, a máscara como um dispositivo de subjetivação, uma plataforma, um canal de passagem entre mundos capaz de gerar identidades imagináveis; um espaço a ser preenchido pelo jogo de atuação das forças expressivas da matéria sobre o corpo (e todo seu interior). O artista que cria máscaras para o teatro precisa reconhecer e lidar com um processo que envolve um conjunto de ações. São várias as camadas e etapas dessa construção até sabermos o funcionamento e o alcance da máscara. Trata-se de um trajeto dinâmico que parte do imaginário até ganhar concretude e atribuições de sentidos, cercado por ações visíveis e invisíveis, também inspirado pelas pausas e esperas. Naturalmente, os conhecimentos técnicos e o controle dessa arte são fundamentais, mas a ambivalência material e a fantasia subjetiva operam inevitável e incessantemente nesse fazer. O quadro abaixo propõe uma visualização geral sobre esse processo:

UMA IMAGEM INTERNA PRESENTE NA MENTE DO MASCAREIRO.
A SER MATERIALIZADA EM FORMA DO OBJETO

↓

MÁSCARA

UMA IMAGEM MATERIAL – ATUA SOBRE O CORPO

↓

ATOR

↓

JOGO DE SUBJETIVAÇÕES
DEVANEIOS PESSOAIS

CRIAÇÃO AUTORAL
CONSTRUÇÃO DE UM PERSONAGEM-IMAGEM
(OU FIGURA)

↓

PROVOCAÇÕES DO IMAGINÁRIO
CAMPO DE FICÇÕES

ESPECTADOR

1 Coletivo teatral em atividade instalado na Cartoucherie de Vincennes em 1970, em Paris, sob a direção de Ariane Mnouchkine.

O ponto de partida para a criação da máscara pode ser uma imagem interna, uma referência pessoal, um retrato, a fotografia de um animal cujos traços mais marcantes podem servir de inspiração, ou mesmo um conceito presente na encenação do espetáculo em que a máscara será utilizada. Naturalmente, essa "imagem inicial" depende das intenções do artista, mas acredito que, em todos os caminhos, há um momento no qual se somam a fonte de inspiração, as imagens internas que partem de seus delírios pessoais, das matérias sonhadas substancialmente para além das superfícies reais. Por meio do manuseio material (modelagem na argila, entalhe na madeira, colagens de tecido etc.) os aspectos formais são trabalhados para dar concretude aos devaneios imateriais; uma passagem do campo imaginário para o universo plástico e formal. O objeto pronto assume, então, uma identidade visual única, emancipa-se de seu criador e passa a emanar uma energia própria. Seu jogo expressivo convida o ator a desvendar seus mistérios e a se colocar na escuta do seu potencial visual e energético para lhe dar vida. Nessa passagem, como já discutido no primeiro capítulo, as possibilidades são muitas e dependem da relação íntima que se estabelece nesse encontro. Por fim, o ator mascarado, diante do público, assume mais uma vez um sentido próprio, pois trata-se de um jogo de imagens e símbolos, o qual cada espectador assimila a seu modo. Por mais que a máscara carregue características marcantes, não se trata de uma arte exata; portanto, cada olhar lança sobre ela leituras e significados próprios.

O texto abaixo relata a arte do escultor e as relações com as máscaras africanas e seus rituais. Mesmo se tratando de uma manifestação cultural específica dessa sociedade, transporto tais perspectivas para o âmbito das máscaras utilizadas para fins teatrais:

> *A arte do escultor revela-se, adentro de um conjunto dinâmico, pelo seu domínio total dos fatores espaciais plásticos. Num certo sentido, o efeito obtido consiste em isolar a máscara numa continuidade espácio-temporal que lhe é própria, por que ela surge como a petrificação de um instante da eternidade, ao qual os movimentos da dança irão emprestar uma nova vida, mergulhando-o no ritmo da eternidade. Quando o portador da máscara começa a dançar, esse é o instante da eternidade petrificado pelo escultor que se põe em movimento ao ritmo da dança, estimulando as emoções do espectador pelo ritmo plástico próprio da escultura no seu espaço à parte e pelo ritmo mais lato dos movimentos da dança no espaço comum ocupado pela máscara e por aquele que a vê. Quando esses diversos elementos se vêm juntar ao impacto provocado pela significação social-cultural da dança ritual, cria-se uma atmosfera de intensa participação que resulta numa catarse produzida pelo efeito combinado dos estímulos plásticos, rítmicos e emocionais, assim como pela participação efetiva. (BALOGUN, s.d., s.p.)*

Em síntese é disso que se trata: isolar um instante da eternidade por meio da forma modelada, capturar uma essência humana no jogo de expressões e traduzir a imobilidade em mobilidade. É a combinação de elementos plásticos, rítmicos e emocionais somados ao compartilhamento com um olhar observador (público) que torna a máscara um objeto vivo, mobilizador de alterações de presença capazes de gerar encantamentos diversos. Nesse

processo, por mais que o escultor tente esculpir aquela imagem que lhe persegue, quando a máscara está acabada e é colocada em cena, sua apreciação está sujeita a diversas e inúmeras leituras e reconhecimentos. O objeto ganha sua autonomia aos olhos do espectador, que vão animá-lo, lançando vários e distintos pontos de vista sobre ele. Portanto, o imaginário individual de cada olhar reflete também significados diversos, num jogo constante de projeções e subjetivações, como bem discorre Sartre sobre esse encontro de "convenções":

> *Assim, o escultor clássico cai no dogmatismo porque acredita poder eliminar seu próprio olhar e esculpir no homem a natureza humana sem os homens; mas na realidade ele não sabe o que faz pois não faz o que vê. Ao buscar o verdadeiro, encontrou a convenção. E, como, no final das contas, ele encarrega o visitante de animar esses simulacros inertes, esse buscador de absoluto acaba por fazer sua obra depender da relatividade dos pontos de vista que se adotam sobre ela. Quanto ao espectador, ele toma o imaginário pelo real e o real pelo imaginário; busca o indivisível e encontra por toda parte a divisibilidade. (SARTRE, 2012, p.28)*

UMA SUBSTANCIA MÁGICA

No ensaio anterior, a ideia de uma substância mágica associou-se às palavras de José Gil, aos afetos da imagem do rosto no retrato e às pequenas percepções que ela desencadeia "Porque o retrato traz no olhar, na boca, nas rugas, nas infinitas pequenas percepções que dele emanam, um, dois, vários mundos. Um retrato é sempre uma multidão" (GIL, s.d., p.12). Já aqui, essa força mágica é capitada num momento anterior, quando ela habita o imaginário, sendo ainda uma intuição, uma inspiração abstrata.

> *Mas, se antes de qualquer escrita, antes de qualquer vontade de desenhar objetos, antes de qualquer ambição de revelar signos, um sonhador obedece aos sonhos íntimos de uma substância mágica, escuta todas as confidências da mancha, eis que a tinta se põe a dizer, preto no branco, seus poemas, põe-se a desenhar as formas do longínquo passado de seus cristais. (BACHELARD, 1994, p.46)*

Antes de iniciar a confecção de uma máscara, eu "sonho" uma forma e procuro obstinamente materializá-la. Minhas mãos como criadoras de máscaras procuram dar concretude às imagens internas enquanto modelam na argila seus contornos e imprimem em sua superfície suas expressões, idealizadas, até então, em meus devaneios pessoais. Meus sonhos íntimos fomentam uma substância mágica e essa imagem-sugestão, ainda impalpável e inatingível, é o principal propulsor nesse processo. Naturalmente, toda essa "substância mágica" está acompanhada da subjetividade, e o desafio é justamente decodificá-la e concretizá-la.

De forma oposta à ideia do "subjetivo congelado", pertinente ao indivíduo que concebe uma máscara, daquelas consideradas horrendas por Peter

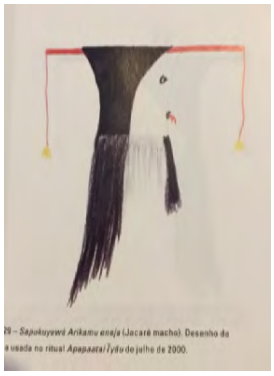
Brook, estão os aspectos do "subjetivo ativo", que movem e impulsionam minha criação. O caminho percorre os mistérios do simbolismo psicológico e as contradições da operação silenciosa de atuação das formas. Assim, nesse trabalho de construção de máscaras, do mesmo modo como já muito discutido no capítulo anterior, os enigmas da matéria e sua força oculta provocam o inconsciente e o fluxo de memórias.

UM PONTO INCIAL

Nos rituais dos Apapaatai, no Alto do Xingu, pesquisados e registrados por Aristóteles Bacelos Neto (2008, p.37), as máscaras são vistas como expressões de vida e "morte", de uma relação entre um eu e um outro. Elas contam uma história visual da transformação de antigos seres antropomorfos em animais, monstros e espíritos, os quais se tornaram agentes (ou coagentes) de doenças. Os Waujá, autores das máscaras de grande apelo plástico envolvidas nos rituais, localizam em seus próprios sonhos a inspiração para a representação dos objetos-máscaras.

> *[...] ao sonharem com os* apapaatai*, seres invisíveis a olho nu, criam novas imagens destes seres que serão materializadas na forma de máscaras rituais. Esses mesmos seres são visualizados pelo pajé em miniatura dentro do paciente, onde atuam como agentes patogênicos e precisam ser retirados como parte do processo de cura. (LAGROU, 2010, p.12)*

Os desenhistas são os próprios xamãs ou pajés da aldeia, considerados os maiores artistas dessa sociedade, pois sabem sonhar com esses seres sobrenaturais e dar-lhes a concretização por meio da realização de "roupas", na forma de máscaras de grandes proporções. *Sepuni* é o termo empregado para qualquer sonho, mas vale ressaltar que eles diferenciam a qualidade sensorial dos sonhos dos doentes e dos xamãs dos sonhos dos indivíduos sãos. "Um sonho comum deve-se ao desprendimento da alma-olho em direção a 'qualquer lugar'; seus caminhos são quase livres, em certa medida, por que são ilusórios" (NETO, 2008, p.104). Já os sonhos dos doentes parecem traduzir em imagens, ou mesmo em delírios visuais, as sensações do estado fragilizado do doente (febre, dores, vômitos). Não parecem uma experiência ilusória, como explica Neto, os sonhos dos doentes criam campos intersubjetivos e evidenciam um pensamento indígena de que o mundo é povoado por intencionalidades (forças ou energias) que estão além da consciência humana. As experiências oníricas, portanto, não são ignoradas e descartadas ao amanhecer, ao contrário, são compreendidas como funções da alma e assumem importante papel na vida dos Waujá.



Sapukuyawá Arikamu eneja (jacaré macho). Desenho da máscara usada no ritual Apapaatai Iyãu de julho de 2000.

(NETO, 2008, p.148)

Nos meus processos criativos, as confidências dos sonhos íntimos se apresentam em diferentes momentos. Um deles antecede o sono, logo ao deitar, quando acredito conseguir relaxar meu corpo das tensões e experiências do dia e embarcar no sono tão desejado. Percebo, então, que, em vez de sonho,

RELATO DE SONHO AULAHU

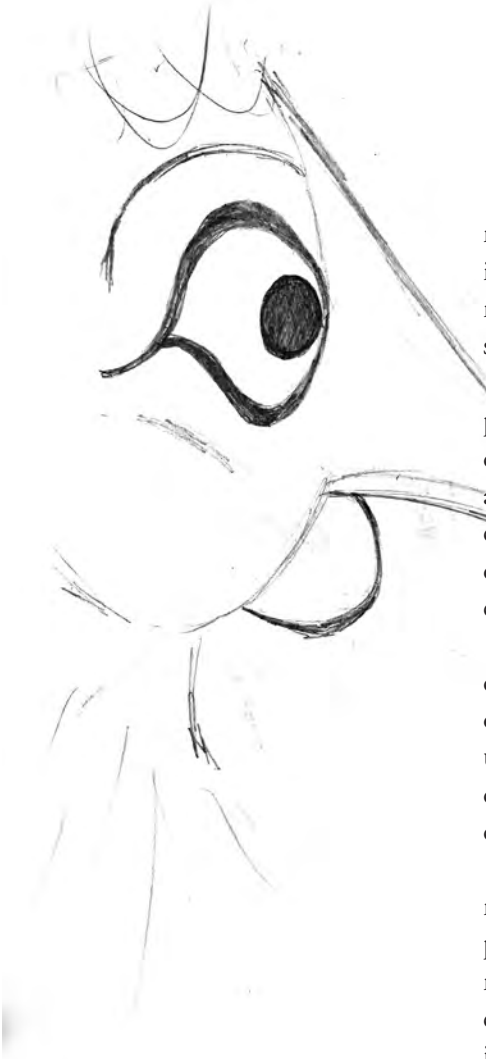
No meu sonho eu sonhei eu virei uma jiboia. Eu estava muito doente, com febre forte, e, à noite, sonhei. Sonhei que caminhava numa estrada junto com meu pai e minha família, Encontramos uma jiboia no meio da estrada, parada. Aí comecei a bater nela para ela morrer. Eu pensei que ela só ia morrer. Mas não, ela me faria virar bicho como ela, ao entrar no meu corpo [i.e.] colocando substâncias patogênicas por meio de flechinhas.

(NETO, 2008, p. 104-5)

adormeço com a presença de certas visitas. São rostos, fisionomias tão diversas, que simplesmente conversam em mim. Nem sempre consigo captar o que dizem, pois não se dirigem diretamente a mim, suas falas são atravessadas e não precisam de interlocução. Diálogos, ou desabafos, monólogos nos quais sou mesmo excluída. Mas continuo ali, presente em estado de vigília.

Muitas vezes tenho medo e tento acordar e sair desse estado, outras aceito e fico ali como uma viajante escutando e observando tais presenças inusitadas. Alguns desses rostos se apresentam como imagens nítidas e consigo fazer registros imediatos. Porém, sempre acho que, no dia seguinte, irei conseguir relembrá-los, o que normalmente não acontece. Algumas vezes, logo que acordo procuro desenhar o que vi e escrever um pouco sobre tudo, mas nem sempre consigo retormar com a mesma intensidade do que vivi ali adormecida.

Tenho em meus cadernos alguns registros desses momentos. Algumas dessas imagens ganharam concretude, foram transformadas em máscaras, que confeccionei para serem utilizadas em espetáculos teatrais.



ERA UMA VEZ DOIS PÁSSAROS

Quando estou imersa em um processo criativo de construção de novas máscaras, também normalmente são nesses momentos de vigília que as imagens das figuras que estou criando me aparecem. Momentos de inspiração, nos quais as imagens vivenciadas no meu dia encontram uma brecha para serem relembradas e transformadas simbolicamente.

Quase sempre, ao chegar em casa, a última de uma rua de terra sem saída, pequenos pássaros, talvez galinhas do mato (de fato não sei que bicho é...) cruzam as margens da rua de maneira agitada e estabanada. Parecem temer a presença do carro, mas, em vez de se esconderem no mato e silenciarem, eles atravessam para o outro lado, num pinote acelerado. Sempre dou risada dessa ação inusitada de demonstração do humor próprio da natureza. Um riso espontâneo mesmo quando exausta chegando de um dia cansativo.

Em 2015, tentei transpor essa sensação para o espetáculo *O Maestrino*, criando duas máscaras-pássaros. Surge, então, nessa ação uma vasta gama de questionamentos: Como captar tal humor em figuras? Como dar formas a um pássaro a ser vestido por humanos? Como essa imagem real assume um caráter poético? Como concretizar a fantasia subjetiva? Como explorar no campo simbólico, onírico, a relação homem-animal?

Nunca antes modelei máscaras-animais, mas parto do mesmo molde de rosto humano que uso para outras máscaras, na tentativa de manter as mesmas proporções faciais. Procuro imagens de diferentes pássaros como referência, mas não encontro uma foto de inspiração que realmente me agrade e que se encaixe com aquilo que passeia em minha mente. Parto, portanto, de uma imagem interna, ainda em formação, e dois rascunhos feitos a lápis.

> *[...] O Sonhador inflamado une o que vê ao que viu. Conhece a fusão da imaginação com a memória. Abre então todas as aventuras da fantasia, aceita a ajuda dos grandes sonhadores e entra no mundo dos poetas. (BACHELARD, 1989, p.19)*

Nessa fusão entre a memória e a imaginação, minha ferramenta para a criação é o encontro das mãos com o barro. O que me inflama enquanto modelo a argila é a imagem-impressão dos pássaros de minha rua, carregada de humor e da graça, e a sensação particular daquele riso espontâneo. Impressiona-me também a agilidade descontrolada de suas pernas/patas e a leveza com que se movimentam pela rua. Minhas mãos buscam, então, formas proporcionais, entre bicos, olhos e expressões, e deixam-se animar sobre meus dedos o potencial de formas, como diria Bachelard (2001, p. 81), "Um fogo, uma vida, um sopro é uma potência na argila fria, inerte, pesada".

Enquanto modelo a massa me sinto remodelada. O germe inicial da criação se transforma, até parece inatingível. O barro tem suas próprias vontades, que me fazem rever as minhas. Conforme a escultura vai ganhando forma, assume uma vida diferente dos pássaros que me serviram de inspiração e que até então eu tentava reproduzir. É como se o barro ganhasse o comando e passasse a guiar o caminho dos traços e contornos, numa somatória daquilo

que tenho em mente e a matéria que tenho em mãos. Nessa amassadura máscara-escultura ocorre uma alquimia entre a água e a terra, e uma alquimia entre o sonhado/imaginado e o real. A tudo isso se somam meus devaneios de vontade e, assim, construo o concreto e destruo a forma imaginada. Vejo a figura interna invisível fazer nascer uma figura externa visível.

O BARRO
TOMA A FORMA
QUE VOCÊ QUISER
VOCÊ NEM SABE
ESTAR FAZENDO APENAS
O QUE O BARRO QUER.

PAULO LEMINSKI

Confesso que o humor que se apresenta na obra final não é aquele que almejava no início da criação, mas ele muito me agrada. Talvez aquele humor inicial estivesse mais relacionado ao simples movimento dos pássaros, sua própria condição e locomoção pelo espaço. Esse que se destaca agora diante de mim assume uma materialidade própria: a forma animal ganhou vida humana no formato máscara. A imagem inicial se misturou às propriedades da terra e àquilo que minhas mãos conseguiram modelar, a matéria institui suas reais possibilidades. Para Bachelard (2001), existe um verdadeiro protótipo da massa imaginária no reino da imaginação material, uma massa ideal que existe dentro de nós. Assim, aceito que essa forma idealizada inicialmente encontre o equilíbrio das forças reais que operam sobre ela, e também não recuso os "acasos" que aparecem nesse fazer, pois aí também se revelam verdades. Essa escuta e essa aceitação do trajeto definem a realização da obra. Vejo nascer o produto final.

Enquanto trabalho nas etapas finais[2] de confecção das minhas máscaras-pássaros, converso com essas criaturas em silêncio e, assim, nos conhecemos pouco a pouco. Ao final do processo, quando já estão quase prontas, uma delas me pede um cigarro. Coloco um cigarro em sua boca e nos divertimos, a imagem se completa afinal. Com certeza ela adora um trago.

Após a realização dos moldes das duas máscaras, realizo, por fim, a pintura. Meu desejo inicial é utilizar uma tonalidade em preto e o branco, pois acredito que um tom envelhecido possa melhor captar o humor identificado sobre essa relação entre homens e pássaros. Como se os pássaros pudessem ser nossas sombras ou mesmo caricaturas pessoais. Porém, o resultado causa tamanho estranhamento, as máscaras se tornam assustadoras para o universo infantil (público-alvo do espetáculo). Decido então pela cor amarela para uma delas, e para a outra, um tom azulado e lilás.

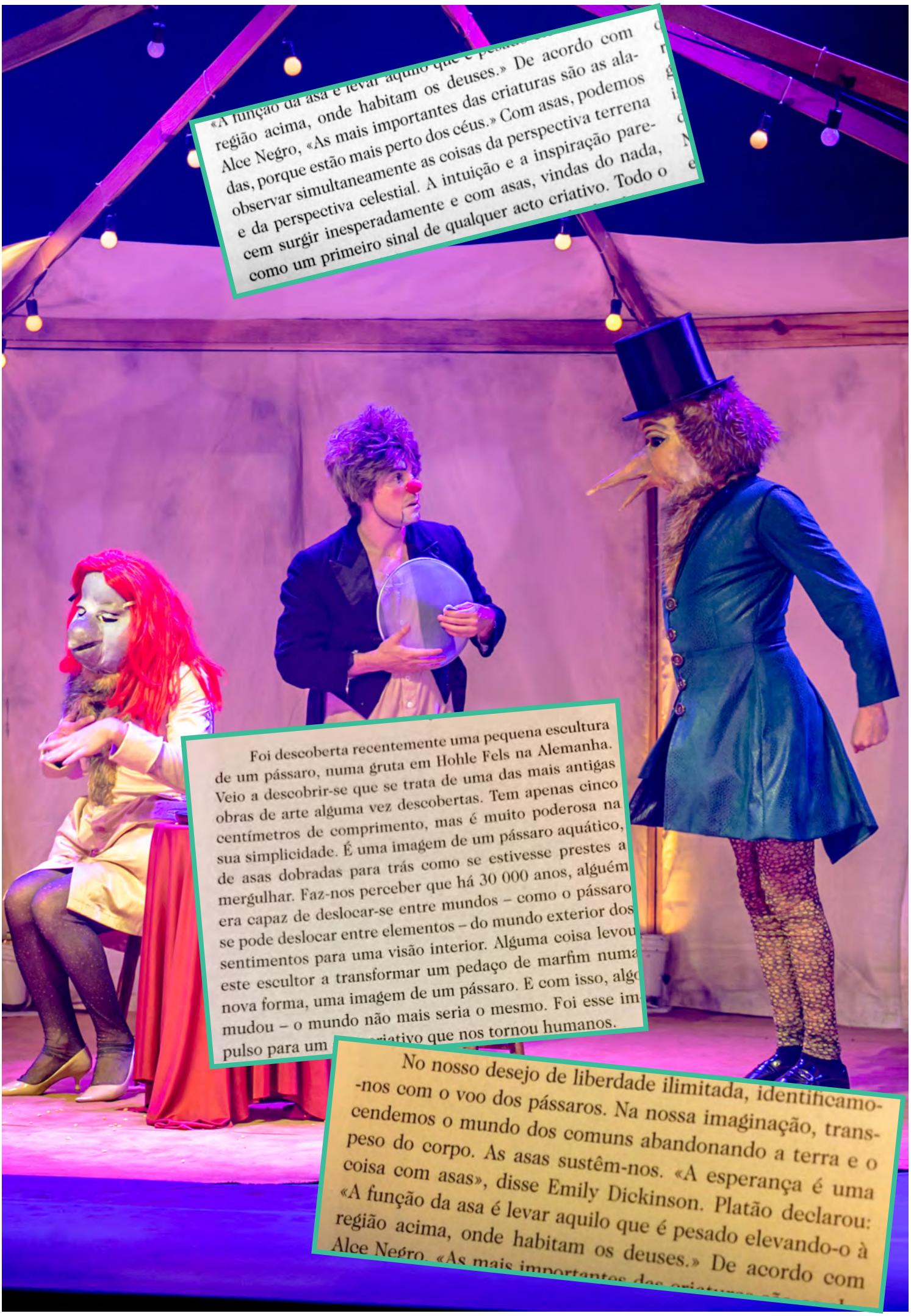
Finalmente, elas vão para a cena. No entanto, no primeiro momento em que os atores as vestem e tentam reproduzir as marcações e a coreografia que estavam sendo criadas até então sem elas, o experimento tende ao fracasso. Elas não funcionam! Parece até que perderam a graça da própria materialidade alcançada. Em um breve intervalo para um café, para digerir e aceitar o fato de ter tempo e trabalho perdidos, tenho uma ideia. Peço ao diretor uma última chance antes de desistirmos delas. Coloco enchimentos de espuma nos quadris de um dos atores e uma saia justa, peço que use um salto alto e que vista uma peruca ruiva. Ao outro ator-pássaro, entrego uma cartola e um sobretudo. Peço que se olhem no espelho e apenas brinquem com a imagem ali projetada. Esquecemos então tudo que fora criado nos meses anteriores sem elas, e os dois pássaros praticamente nascem naquele momento. Se divertem entre ciscadas e passos nessa fusão corporal homem-pássaro. Eu respiro aliviada – elas vivem!!! Funcionam sim, e são utilizadas no espetáculo.

Croqui do figurino
O Maestrino

2 Para a criação do molde da máscara, utilizei um material chamado Worblas, uma placa de termoplástico que com o calor amolece e toma a forma de qualquer molde, inovações da contemporaneidade que permitem o aceleramento do processo de criação de máscaras, bonecos e afins.

Ao compartilhar essa experiência, tive a intenção de apresentar o modo como compreendo o processo de confecção de máscaras, permitindo o reconhecimento dos aspectos subjetivos em todas as suas etapas. Os questionamentos iniciais, relacionados ao germe da criação, a potência do simbolismo subjetivo e a ambivalência material são transferidos para um pensar não apenas sobre a confecção das máscaras, mas também para a exploração dessas mesmas relações no campo de atuação. As duas máscaras aparecem em uma única cena de cinco minutos no espetáculo O Maestrino, mas geraram um terreno fértil de discussão na presente pesquisa. No início, as aves desengonçadas em seu habitat natural me inspiravam, mas, ao final desse processo, os objetos revelaram outros aspectos. A fantasia subjetiva se transforma na amassadura do barro, e o efeito que eu supunha que os objetos causariam ao serem vestidos pelos atores também não fora o que idealizara inicialmente. O trajeto foi guiado por uma imagem inicial e atravessado por substâncias mágicas que acompanharam minha fantasia subjetiva. Persegui meus objetivos imagéticos nesse devaneio até a construção final do corpo dos atores, pois não apenas seus rostos se transformaram em pássaros, mas toda a arquitetura corporal sofreu metamorfoses. Os figurinos também foram criados a partir da força do acaso e da necessidade das máscaras; como um jogo de formas e volumes, as roupas acompanham as linhas do objeto na composição total do corpo-imagem. A discussão também abre brechas para se pensar questões de dramaturgia da máscara, pois, assim que os atores passaram a utilizá-las, o diretor e o coreógrafo precisaram rever toda a cena, mudando radicalmente sua estrutura.

Por fim, recordar e escrever sobre essa experiência revelou que, na confecção de máscaras, e em todo o campo das imagens sensíveis, não há subjetividades congeladas, ao contrário, o imaginário se coloca em movimento constante. Nesse processo, as habilidades das mãos estão diretamente relacionadas a capacidade de inventar, de criar, de manipular, de formar (SACHS, 2013, p.56), e são elas que dão vida a matéria "sonhada", estabelecendo o elo entre a imaginação e o real. E por mais que se tente esboçar esquemas para compreender a estrutura de processos criativos, o máximo que podemos fazer é levantar hipóteses e possíveis caminhos, pois, afinal, o germe da criação é mesmo um ínfimo grão, um embrião, com seu DNA em potencial a se desenvolver através do olhar dialético e das infinitas possibilidades e escolhas do vir a ser!



«A função da asa é levar aquilo que é pesado
região acima, onde habitam os deuses.» De acordo com
Alce Negro, «As mais importantes das criaturas são as ala-
das, porque estão mais perto dos céus.» Com asas, podemos
observar simultaneamente as coisas da perspectiva terrena
e da perspectiva celestial. A intuição e a inspiração pare-
cem surgir inesperadamente e com asas, vindas do nada,
como um primeiro sinal de qualquer acto criativo. Todo o

Foi descoberta recentemente uma pequena escultura
de um pássaro, numa gruta em Hohle Fels na Alemanha.
Veio a descobrir-se que se trata de uma das mais antigas
obras de arte alguma vez descobertas. Tem apenas cinco
centímetros de comprimento, mas é muito poderosa na
sua simplicidade. É uma imagem de um pássaro aquático,
de asas dobradas para trás como se estivesse prestes a
mergulhar. Faz-nos perceber que há 30 000 anos, alguém
era capaz de deslocar-se entre mundos – como o pássaro
se pode deslocar entre elementos – do mundo exterior dos
sentimentos para uma visão interior. Alguma coisa levou
este escultor a transformar um pedaço de marfim numa
nova forma, uma imagem de um pássaro. E com isso, algo
mudou – o mundo não mais seria o mesmo. Foi esse im-
pulso para um criativo que nos tornou humanos.

No nosso desejo de liberdade ilimitada, identificamo-
-nos com o voo dos pássaros. Na nossa imaginação, trans-
cendemos o mundo dos comuns abandonando a terra e o
peso do corpo. As asas sustêm-nos. «A esperança é uma
coisa com asas», disse Emily Dickinson. Platão declarou:
«A função da asa é levar aquilo que é pesado elevando-o à
região acima, onde habitam os deuses.» De acordo com
Alce Negro, «As mais importantes das criaturas são as

ENSAIO 6

CARTOGRAFIAS DA FACE
EXPRESSIVIDADES FISIONÔMICAS DAS PAIXÕES

No princípio dos tempos, quando tanto as pessoas como os animais viviam na terra, uma pessoa podia tornar-se animal se quisesse, um animal podia tornar-se um ser humano. Às vezes eram pessoas e às vezes eram animais e não havia diferença. Todos falavam a mesma linguagem. Era o tempo em que as palavras eram como magia. A mente humana tinha poderes misteriosos.

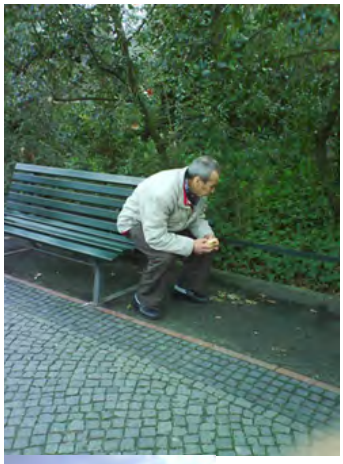
...

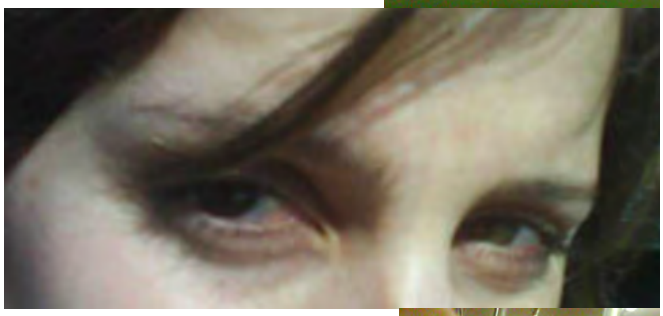
Ninguém poderia explicar isso:
Era como era.

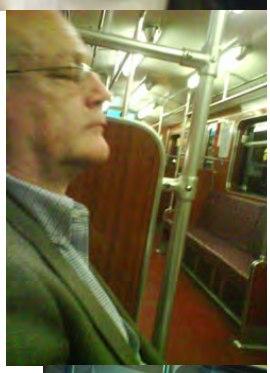
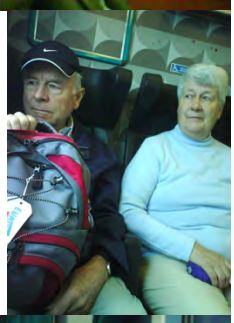
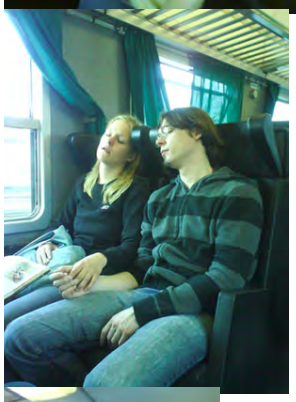
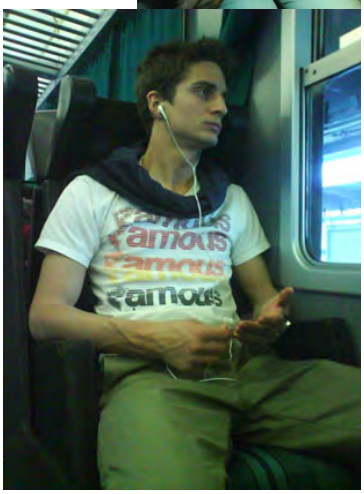
(O LIVRO DOS SÍMBOLOS, 2012 p.770)

Independentemente do destino, em qualquer trajeto, lá estão meus olhos sempre a investigar a diversidade da paisagem humana e minha retina a se fixar nas distintas constelações formais e expressivas dos rostos que atravessam meu olhar. Perco-me nas infinitas máscaras que transitam pelo caminho, carregando suas estórias e bagagens por trás de suas geometrias faciais. Pego-me a pensar em quem são esses seres, o que fazem, pensam, enfim, delírios múltiplos sobre suas dramaturgias pessoais.

Durante meu estágio com a Cia. Familie Flöz, em Berlim em 2009, o produtor do grupo me emprestou um celular para que eu melhor pudesse acompanhar o trabalho. Um aparelho com uma boa câmera fotográfica (para aqueles tempos...) que para mim virou um brinquedo novo. Passei a fotografar essa paisagem humana que me chamava a atenção nos trens e metrôs por onde transitava. Naturalmente, inventei métodos discretos para que ninguém percebesse meu ato indiscreto. Se dentro do teatro, durante a montagem do espetáculo, eu estudava a linguagem das máscaras inteiras e silenciosas usadas pelos atores, pelo lado de fora registrava e analisava as máscaras humanas, tentando decifrar os mistérios do rosto e inventando possíveis biografias.









famous
famous
famous
famous

Obviamente esse jogo de observar pessoas desconhecidas e tentar decifrá-las por sua aparência também já foi realizado por muitos, tempos atrás, e chama-se FISIOGNOMONIA, o estudo das expressividades corporais das paixões. Como define Matos (2012, p.16), "a fisiognomonia se caracterizou por constantes tentativas de revelar e desvendar a linguagem das expressões faciais (emoções vividas, eloquências e silêncios), uma analogia entre a superfície e a profundidade, experiências interiores exteriorizadas".

Realizadas por pensadores como Aristóteles e Descartes, também por artistas como Michelangelo, Leonardo Da Vinci e escritores como Goethe, Zola, Marivaux e Balzac, as pesquisas relativas à Fisiognomonia buscavam as analogias traçáveis entre os planos superficiais – as concretudes do visível – e as profundidades do ser – conteúdos invisíveis –; entre o que está por fora do rosto e aquilo que se esconde por dentro das aparências físicas. Tentativas que percorrem a Antiguidade, a Idade Média e a era moderna procurando desvendar a linguagem das expressões faciais, relacionando seus estudos anatômicos com as emoções e características pessoais. Relações essas tão profundas que chegaram a ser definidas também como os estudos da alma e das paixões humanas.

Aristóteles buscou tais elementos comparativos para identificar características internas (éticas e morais) do ser humano, observando que as inclinações naturais transformam simultaneamente o corpo e a alma:

> *Um nariz grosso significa preguiça, como gado. Entretanto, se o nariz é grosso desde a ponta, marca uma idiotia, como nos porcos. Caso a ponta seja fina, trata-se de alguém irascível, como um cão. Um nariz redondo e de ponta grossa indica o orgulho dos leões. Homens com narizes finos na ponta têm as características dos pássaros. Narizes virados para a direita indicam impudência, como um corvo. O nariz aquilino denota uma alma orgulhosa, como na águia. Lascívia pode ser encontrada em duas formas. Arrebitado, como no cervo, e curvo e para cima como nos galos. Narinas abertas são a marca de temperamento violento. (ARISTÓTELES apud OLIVEIRA, 2008, s.p.)*

Leonardo da Vinci criticava a Fisiognomonia como processo de adivinhação capaz de prenunciar o caráter e o perfil moral das pessoas, mas aceitava que os traços do rosto podiam exprimir doçura e bondade, entre outros sentimentos. Fez vários estudos na área, mas sem intuito científico, utilizando-os para efeitos de caricatura.

(WAHOOART, s.d.)

Ao longo da história, os estudos das expressões foram realizados por diferentes intencionalidades, transitando entre interesses sociais, culturais e artísticos, passando por conceitos distintos e constituindo-se, inclusive, como dispositivos políticos de controle e normatização dos comportamentos. Na sua trajetória histórica, as análises do rosto foram formuladas em tratados filosóficos, médicos e anatômicos, manuais artísticos, místicos e de civilidade. Também foram alvo de observações detalhadas e pormenorizadas que visaram revelar o que seria autêntico ou imposto, o que exprimia ou ocultava, a espontaneidade e o silêncio das

emoções, sempre procurando desvendar os segredos da alma (MATOS, 2012).

A Fisiognomonia é, portanto, uma disciplina atravessada por ambivalências entre racional e místico, médico e científico e mágico e religioso. Não cabe a mim afirmar a veracidade sobre tais estudos, ou dizer que seus conteúdos não geram questionamentos e contradições. À luz do pensamento de Giorgio Agamben (2009) acerca do contemporâneo, considerando a singular relação com o tempo, as distâncias anacrônicas interligadas invisivelmente por uma mesma ordem de raciocínio, tomo também minhas distâncias e reconheço que o assunto revela tessituras reflexivas que percorreram o tempo e exploraram um campo imaginário muito interessante para a presente pesquisa. Assim como Da Vinci, desprendo-me então dos intuitos científicos e deixo os aspectos artísticos da Fisiognomonia servirem de inspiração e referência para o processo de criação de máscaras teatrais, considerando-os um rico material iconográfico inspirador para aqueles cujas mãos se empenham na criação de máscaras.

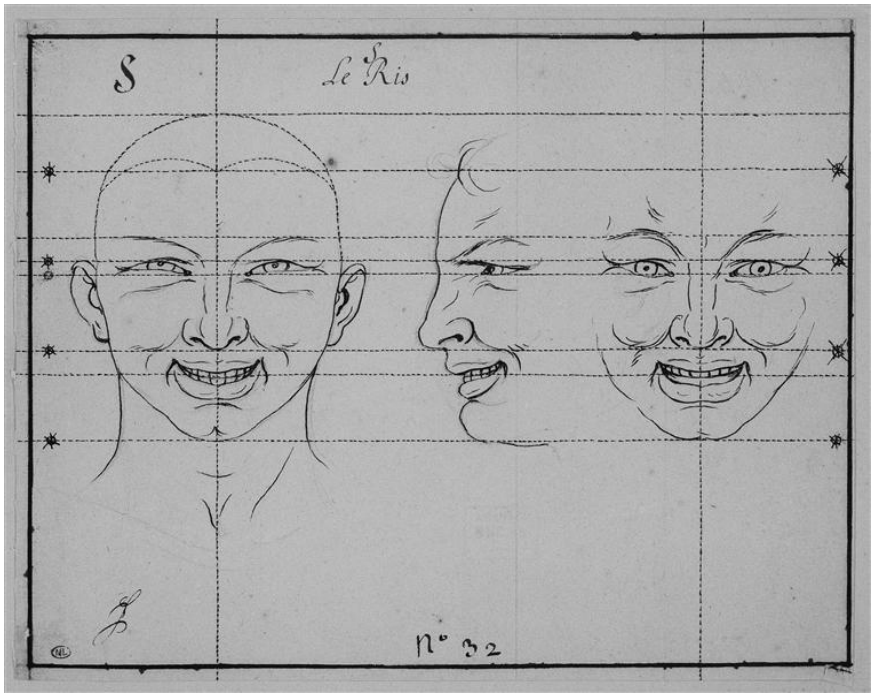
Revisito as produções de Charles Le Brun[1] e seu intenso empenho em desvendar a relação da geometria facial com a alma e os sentidos. Le Brun dirigia uma instituição de caráter pedagógico e educativo, responsável pela produção de imagens exemplares em relação às paixões. Como define Matos (2012), seus trabalhos foram fundamentais na representação imagética das paixões da alma, constituindo-se em um dos elementos do projeto político-estético de Estado francês do século XVII. Seus estudos foram vinculados à normatização dos comportamentos e das sensibilidades dos componentes da Corte, tendo em vista implementar, fundamentar e difundir um programa de educação visual.

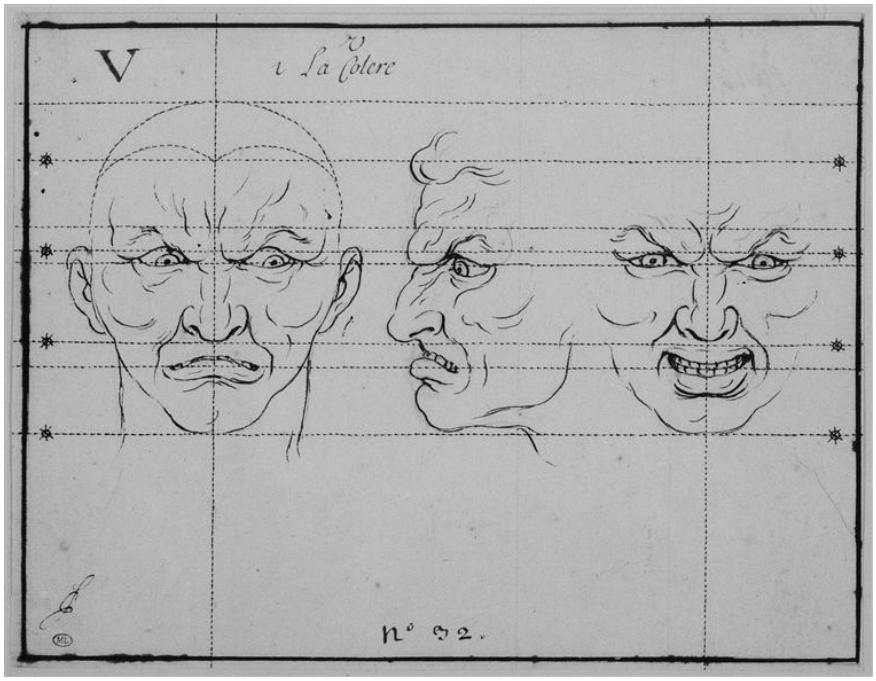
Sob muita influência do pensamento de Descartes, Le Brun se dedicou à articulação dos sentimentos corporais internos com as expressões e os sinais externos. Em seu modelo de funcionamento cartesiano do corpo, as expressividades corporais se destacam na face:

Charles Le Brun : «L'encéphale» (d'après Vésale).

> *Mas se é verdadeiro que exista uma parte onde a alma exerce mais imediatamente suas funções e que esta parte seja o cérebro, podemos dizer da mesma forma que a face é a parte do corpo onde ela faz ver mais particularmente o que ela sente.*
> *E da mesma forma como dissemos que a glândula que está no meio do cérebro é o lugar onde a alma recebe as imagens das paixões, as sobrancelhas são a parte de toda a face onde as paixões se fazem melhor reconhecer, embora muitos tenham pensado que fossem os olhos. É verdade que a pupila, por seu brilho e movimento, revela a agitação da alma, mas ela não permite conhecer a natureza dessa agitação. A boca e o nariz têm muita participação na expressão, mas, comumente, estas partes servem apenas para acompanhar os movimentos do coração. (LE BRUN apud MATOS, 1994, p.60-1)*

1 Charles Le Brun, mais conhecido pelos estudos de Fisiognomonia do que por seus quadros, foi chanceler da Academia Real de Pintura e Escultura da França, nomeado por Luis XIV em 1663.





Ilustrações de Charles Le Brun
Fonte das imagens: IMAGES D'ART, s.d.

Em 1678, Le Brun expõe sua pesquisa na Academia de Pintura, compõe em 41 máscaras as imagens das paixões da alma (admiração, amor, ódio, desejo, alegria, tristeza etc.), definidas pelos traços dos elementos faciais e pelo desenho da sobrancelha; dividas e organizadas em paixão simples e derivadas, incorporando as paixões suaves (que não alteram seus traços); paixões generosas (que imprimem neles uma marca particular); e paixões condenáveis e atrozes (que degradam o rosto).

Sob a influência dos estudos feitos em 1586 por Giambattista della Porta[2] e registrados em De humana physiognomonia libri,[3] Le Brun chega também na comparação dos traços e do formato do rosto com as características e o espírito dos animais, esquematizada no Traité du Rapport de la Figure Humaine avec celle des Animaux. Tais arquivos foram descobertos postumamente, em 1806, e se encontram conservados no Museu do Louvre, em Paris.[4]

> *As pranchas reproduzem esboços de vários animais e sua transmutação em humano, mantendo traços anteriores e vinculando caracteres nobres e impulsos negativos dos animais aos homens, buscavam aproximar o humano do animal, como um espelho animal, assemelhando homens a cachorros, porcos, carneiros, camelos, leões, entre outros. Estabeleceram-se correlações entre os traços subjetivos decorrentes dessas semelhanças, vinculando as imagens do leão às representações de coragem, ousadia, combatividade, valentia, bravura, mas também a impulsos negativos como orgulho, agressão e concupiscência, enquanto o burro simbolizava estupidez, ignorância, teimosia e tolice, já o boi/touro concebia a força, rudeza e instinto. Nas imagens o animal se reconfigurava no humano como seres selvagens, mantendo traços, características (pelos/penas, focinhos/bicos, orelhas, olhos, contornos), rememorando os bestiários. A natureza do animal nas expressões humanas era apreendida nos ângulos formados pelas linhas que se cruzavam no eixo dos olhos e nos contornos da face. (MATOS, 2012, p.27)*

---

2 Nascido em Nápoles, por volta de 1535 e 1540, Della Porta destacou-se por sua produção dramatúrgica. Escreveu um total de dezessete peças teatrais, em sua grande maioria comédias, sendo o pico de sua produção dramatúrgica percebido entre os anos 1560 e 1570. Escreveu ainda sobre óptica (De refractione optices, em 1589), agricultura (Villae, em 1592), astronomia (Coelestis physiognomoniae em 1601), hidráulica e matemática (Pneumaticorum, em 1602), arte militar (De munitione, em 1606), meteorologia (De aeris transmutationibus, em 1609), e química (De distillatione em1610). Sua obra sobre a leitura da mão (Chirofisonomia), escrita em 1581, foi publicada somente muito depois da sua morte, em 1677 (MENDOÇA JR., 2015, p.5).

3 Publicado pela primeira vez em 1586, esta obra resumiu a literatura anterior sobre fisionomia juntamente com numerosas ilustrações. O texto de Della Porta entra em detalhes sobre a forma da sobrancelha, o comprimento do nariz e a largura do queixo. Também desempenha um papel na história da anatomia comparada, um enorme campo em si mesmo.

4 O texto original foi perdido, restou uma síntese na dissertação de Louis-JeanMarie d'Arleux Morel (1755-1827) curador destes desenhos e gravuras.

Imagens das ilustrações de **Giambattista della Porta** *De Humana Physiognomonia libri IIII (1586)*

LIBER SECVNDVS. 73

Nasus crassus.

IN figura impudentis Polemon, & Adamantius tribuunt ei nasum crassum.

Nasus mediocriter longus, latus, & apertus.

OPTIMAM describens nasi formam Aristoteles ad Alessandrum ait. Nasus ille est magis æqualis, qui mediocriter longus, eius latitudo est mediocris, ad estremitatem eius foramina non multum aperta.

Tabella hæc obuia corui caput cum humano sibi vendicant, in qua nasus in vtroq; vt ad viuum deliaretur attendimus diligenter.

Incuruus à fronte nasus.

QVIBVS aduncus statim à fronte ducitur nasus, impudentes sunt, instar coruorum. Incipit enim sui nasi curuitas à fronte propè glabellam. Et est propria coruorum impudentia Et sua impudentia multa romanis enunciauerunt. Aristoteles in Physiognomonicis. Ego hos omnes fures, & rapaces dicerem, est propria coruorum, & aduncorum rostrorum auium rapacitas: & coruus natura proclivis ad furtum, & quos cicures habemus domi.

LIBER SECVNDVS. 59

Tranquilla frons.

QVI serenam, & exporrectam habent frontem, assentatores, ab effectu huiusmodi reddere consueto. Hoc signum in canibus manifestum est, quod assentantes frontem exporrigant. Aristoteles in Physiognomonicis. Intelligendo de domesticis canibus. Albertus ab eo. Qui laxam, & tanquam ridentem habent frontis cutem, blandi quidem, sed non innoxij, sunt enim palam blandientes, clam detractores.

Tauri, & leonis nubilam frontem hac figura pinximus cum humana, cuiusmodi irati efformare solent ne quid indiligentiæ, & obseruationis contra nos criminatum sit.

H 2 Nebu-

96 DE HVM. PHYSIOGN.

Graciles genæ.

GENÆ valdè graciles malignitatem, & vafritiem arguunt, Polemon, sed Adamantius addit, & inuidiam.

EGO aluris, & simijs ascriberem, paruas enim, & exiles genas habent, & sunt furaces, vafræ, & insidiosæ, & per hæc animalia eiusdem ingenij homines deprehenduntur, qui scilicet clam insidiosi, vafri, & maligni sunt.

Crassæ

74 DE HVM. PHYSIOGN.

Præsens commostrat figura aquilæ caput, cuius nasum incuruum cum Sergij Galbæ naso comparandum concinnè spectandum se offert.

Aduncus nasus.

QVI nasum aduncum habent à fronte benè articulatum, magnanimi conijciuntur, exemplo aquilarum, ex Aristotele in Physiognomonicis. A quo Polemon, & Adamantius. Aduncis nasis magnanimitatem decet. Albertus ex Loxo aquilæ nasum magnanimis tribuit. Huiusmodi nasum vulgus aquilinum vocat, & regium quidam præferre existimat, quoniam aquila rex auium habetur, & ob id regalem animum, & magnificentiam polliceri. Apud Persas tali naso præditum esse magno erat decori, sicut Cyrum memorant historiæ Xenophontis, & Plutarchi, & ad hanc vsq; diem neminem ad id fastigij subrogabant, nisi apprime fuerit nasutus. Eum regem supra omnes dilexerunt, illumque magnanimum, & audacem fuisse dicunt. Magnus Artoxerses naso fuit in aduncum prominente, vt ex argenteo numismate videre est in Musæo fratris doctissimi. Fuit Persarum rex, tanquàm ex stirpe maioris Cyri, in eo tanta in donando gratissimi animi magnitudo exitit, vt in referenda gratia, pro agresti sæpe munusculo, tenuissimoque officij genere non ingentia modo auri pondera, sed vrbes, & prouintias rependeret. Demetrius filius regis Syriæ, cuius Iustinus meminit, grypus cognominatus fuit, quia Græci, qui aduncum habent nasum vocant. Neoptolemus adunco fuit naso ex descriptione Daretis Phrygij. Sergius Galba adunco fuit naso, vt à Suetonio narratur, & liberalis ab eo describitur. Plato in Euthyphrone Melitum Pitteum, quem in eius accusatione non ingenerose se gessisse dicit, aquilino, & gibboso naso fuisse. Prominenti, & decenter incuruo naso fuit Georgius Scanderbechus, qui os in ma-

Fonte das imagens DELLA PORTA, s.d.

Ilustrações de Charles Le Brun *Traité du Rapport de la Figure Humaine avec celle des Animaux*, ***1806***

Fonte: IMAGES D'ART, s.d.

Na costura entre os tempos, de Le Brun para a contemporaneidade, as influências da Fisiognomonia nos visitam constantemente sem nos darmos conta de sua existência, fazem-se presentes também na publicidade, nos meios de comunicação, nas artes visuais, no cinema (principalmente em filmes para o público infantil), em cartoons e também na literatura.

Não posso afirmar que as máscaras teatrais sejam consideradas representações naturalistas de identidades pessoais, tão pouco que sejam também como fotografias que imprimem uma expressão única e fixa sobre sua superfície. Contudo, suas configurações não deixam de se apoiar nas expressões arquetípicas humanas ou animais, fazendo, a partir destas, transposições para o plano formal do objeto. Nesse processo, as características particulares de determinados caráteres ou sentimentos, ou mesmo as semelhanças com o mundo animal, dão lugar a representações universais, numa tentativa de reunir características expressivas essenciais que comunicam visualmente e geram identificações imediatas com o espectador. Trata-se de realidades criadas e inventadas plasticamente, intensificações expressivas que, colocadas sobre o rosto, exigem, para que vivam, uma sucessão de movimentos corporais e gestuais, como defende Lecoq (2013, p.159):

> *A máscara não deve fixar a expressão de um momento: não se pode conceber uma máscara que sempre ri, não poderia permanecer em cena por muito tempo, tornar-se ia um caso: aquele que ri sempre. Para conhecer o valor de uma máscara não basta analisar seus símbolos através de um discurso de significado, é preciso conhecer seu movimento por meio da sucessão dos movimentos que ela sugere. Uma máscara que seja apenas simbólica não é uma máscara de representação, é apenas uma máscara imóvel de uma ideia fixa.*

Na Itália, o escultor Amleto Sartori, em parceria com Lecoq, utilizou sua memória caricatural-expressiva dos rostos encontrados na vida para criar a realidade objetiva e caricatural das máscaras da Commédia dell'Arte, buscando organizar em seus formatos expressões que caracterizassem a tipologia social, ressaltando o caráter de seus personagens-tipo. Em 1952, Lecoq apresentou Sartori à Strehler, que o solicitou para confeccionar as máscaras em papel machê para o espetáculo *L'amante militare*, de Goldoni. Essa parceria se estendeu e se aprofundou nos anos seguintes. Sartori criou as máscaras em couro para o espetáculo *Arlequim servidor de dois amos,* de Goldoni, do Piccolo Teatro di Milano.[5] Até aquele momento, o ator Marcello Moretti, famoso Arlequim, recusava-se a vestir uma máscara, pois preferia usar uma maquiagem negra, à base de cera, para não incomodar sua atuação, enquanto os outros atores que representavam o Pantalone, o Dottore e o Briguela, por exemplo, até então vestiam máscaras de papel.

Para essa empreitada, Sartori procurou referências técnicas, no entanto, deparou-se com a escassez de registros sobre a antiga comédia

---

5 O Piccolo Teatro di Milano foi fundado em 1947 por Giorgio Strehler e Pólo Grassi.

italiana. Além do contato com as máscaras de origem japonesa vistas em um espetáculo de Teatro Nô da Companhia Teatral de Tóquio, apresentado em Veneza em 1955, foi em uma visita ao Museu de Ópera de Paris, junto com Lecoq, que encontrou uma máscara do antigo Zanni a qual lhe serviu de exemplo. Observou-a de perto para descobrir como fora construída e, em pouco tempo, concebeu sua primeira máscara de Arlequim, feita em couro. No entanto, o trabalho fora em vão, pois ela não apresentou um bom funcionamento quando colocada em uso.

Essa falta de referências para a criação dos tipos de comédia italiana levou Sartori a colocar seu próprio olhar e sua imaginação na recriação das variações cômicas. Teve que se desprender do passado e buscar inspiração ao seu redor, frequentando mercados e locais periféricos da cidade de Pádua para observar moradores, camponeses e trabalhadores, transformando, assim, observações em materialidades expressivas.

> *O problema, portanto, não seria hoje refazer as máscaras segundo a tradição histórica, relativa a cada obra (também pela enorme dificuldade que essa apresenta), mas de rever completamente o critério iconográfico com um conhecimento e uma sensibilidade moderna. (SARTORI, 2005, p.100, tradução nossa)*

Aquilo que o escultor considera uma "sensibilidade moderna" pode ser compreendido também como uma ampla permissão para o artista mascareiro poder usar seu conhecimento técnico e criativo e valorizar, nesse processo, sua observação sobre o mundo e, principalmente, a natureza humana. Teve início, então, o longo investimento valioso de Sartori para o desenvolvimento do teatro de máscaras conhecido atualmente. Além da observação da natureza humana, Sartori também identificou a ligação da máscara com características animalescas e utilizou a influência do zoomorfismo para as composições dos personagens da *Commedia dell'Arte*. Como as expressões da máscara de Arlequim, cujas feições e a própria gestualidade corporal se assemelham a um gato, devido a sua agilidade, ou a uma raposa, devido a sua esperteza.

Máscaras de Donato Sartori

Se a superfície e a plasticidade das máscaras expressam essa mistura de características humanas com o animalesco, por sua vez, a mesma hibridez presente no objeto também se torna inspiração para o ator que o usa e sabe aceitá-lo, como afirma Léon Chancerel (2011, p.226):

> *Para ser excelente na sua arte, o ator com máscara aprenderá muito observando os animais, que lição de intensidade na expressão da alegria daria um cachorro? Vejam o cão que recebe o dono, a ação da cauda, riscando, chicoteando o ar, descrevendo quadrados, elipses, toda uma geometria descritiva, que harmonia entre todos esses movimentos, que coordenação perfeita!*

Esse entrelaçamento do plano estético das composições físicas animalescas com o território da subjetividade no campo da formação do ator também é estudado na escola de Jacques Lecoq. Definido pelo pedagogo como "ginástica animalesca", o trabalho com os animais é um dos pilares na formação. São experiência práticas que partem da ideia do corpo animal para a criação de personagens, desdobráveis em uma série de exercícios voltados à análise de seus movimentos característicos, estilos de locomoções e identificação de atitudes que oferecem ritmos e dinâmicas a serem explorados.

Donato Sartori colocou seus conhecimentos técnicos a favor dessa observação sensível e profunda da natureza humana e os transpôs para a criação das tradicionais máscaras, utilizadas até hoje nos importantes centros de estudos teatrais. Num aspecto mais amplo, tanto Amleto Sartori como Jacques Lecoq investigaram a geometria do objeto máscara, bem como sua escuta, a serviço do ator e da revelação das emoções corporais. De certa maneira, podemos dizer que ambos fizeram seus estudos na área da fisiognomonia, deixando-os eternizados em suas pesquisas num legado. Essa herança também foi passada para o filho de Amleto, Donato Sartori, constituindo rico tesouro para a história do teatro.

Como diz Amleto Sartori (cf. SARTORI, 2013), a máscara surgiu como uma necessidade, um jogo de deformação do próprio homem, um fenômeno visual e estético. Essa necessidade de deformar o homem se renova constantemente na linguagem da máscara, são muitos os trabalhos que se dedicam a essa busca ou brincadeira de transmutações plásticas da face. A arte da confecção se renova por meio de materiais e concepções inovadoras, graças a mascareiros que compõem em conjunto com as necessidades das concepções cênicas, intensificando o plano visual espetacular. Alguns exemplos em território nacional são: professora Heloisa Cardoso, na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp); Barracão Teatro (Campinas-SP); o grupo carioca Moitará; Fora do Sério, de Ribeirão Preto (SP); Fernando Martins do Centro de Pesquisa da Máscara (São Paulo); Isa Trigo (BA); e em Minas Gerais, o diretor e também mascareiro Fernando Linares. A maioria desses artistas se inspira nas referências tradicionais da *Commedia dell'Arte*, sob um olhar renovador, mas sem rupturas ou inovações significativas sobre a linguagem.

Criações de Ehard Stiefel.

(FREIXE, 2010)

Wonderheads

(DESIGN EGG, s.d.)

Já no cenário europeu, a arte da confecção parece ganhar maior autonomia e apresenta uma maior variação quanto aos estilos e às iniciativas de transformações dos antigos padrões. O imaginário particular de cada artista atua com maior propriedade sobre a linguagem, resultando em criações mais autênticas e originais. Erhard Stiefel, é uma grande referência como criador de máscaras, e suas propostas, apesar de terem laços estreitos com a Escola de Lecoq, apontam também diretrizes inovadoras e exercem grande influência.

A própria Companhia alemã Familie Flöz,[6] com a qual tive

6 Essa companhia se formou a partir da iniciativa de um grupo de estudantes de teatro de mímica da escola Folkwang-Hochschule em Essen, na Alemanha, em 1994.

Máscaras do espetáculo Teatro Delusio, da Familie Flöz.

(FAMILIE FLÖZ, s.d.)

Máscara de Werner Strub

(FREIXE, 2010)

Der Lohndrücker

(HÖRNIGK, 2010)

oportunidade de estagiar durante três meses e que me inspira na confecção de minhas máscaras, traz uma abordagem mais caricatural aos objetos. Suas máscaras revelam a comédia humana, esculpidas em traços exagerados e risíveis. Nesse mesmo caminho, também posso citar como exemplo a companhia canadense Wonderheads, cujo desenvolvimento pude acompanhar através da colega Kate Braidwood, que inseriu seu estilo particular com as cabeças "gigantes".

Distante desse território cômico, na corrente do teatro épico alemão, destaco os mascareiros Werner Strub, artista suíço que confecciona as máscaras para os espetáculos de Benno Besson (FREIXE apud BESSON, 2010, p.321), maior discípulo de Bertolt Brecht e Wolfgang Utzt, artista plástico alemão, mascareiro e visagista que trabalhou no Berlin Ensemble. Em tais abordagens, a máscara atua, sobretudo, na essencialização de personagens-tipo, evidenciando os arquétipos sociais sempre presentes em sua estrutura cênica. Seu uso é, portanto, determinado pela natureza do texto visando à amplificação das características dos personagens e à acentuação da realidade e dos conflitos, como a montagem do espetáculo *O círculo de giz caucasiano*, para a qual Besson usou a máscara para definir a relação de oposição das classes: a dos patrões, que portava máscara, e a dos operários, que tinham suas faces expostas. A partir desses mesmos princípios, Wolfgang Utzt desenvolveu o conceito de *Maschinenmenschen*" (homens máquinas) em Der LohnDrücker, dirigido por Heiner Müller. O espetáculo se passava em uma mina de carvão e, em uma visita ao cenário histórico da peça, a equipe artística encontrou os trabalhadores locais com suas faces escurecidas, devido ao intenso convívio com a fumaça. Inspirado em tal fato, Utzt utilizou a maquiagem como máscara, e o tom de cinza e azul metálico que "coloria" o universo cênico foi transportado para a maquiagem dos atores. Com base em tais tonalidades, o artista também criou as fisionomias e características dos personagens, da região do pescoço para baixo, utilizou apenas o preto como uma maneira de expressar a fumaça se aprofundando corpo adentro, pelos poros dos trabalhadores (por isso, o termo *Maschinenmenschen*, homens-máquina) (HÖRNIGT, 2010, p.98).

Além da modelagem das formas em uma máscara, falar sobre sua confecção também exige uma atenção especial ao material utilizado para sua criação. Nesse sentido, os elementos, como a madeira, o papel, o couro, o tecido, o látex, entre outros, são escolhidos de acordo com os processos criativos e a concepção geral de cada espetáculo, respeitando as necessidades particulares de cada proposta. Para Werner Strub, mais importante do que a modelagem das formas em uma máscara, é o material de que é feita. A mesma preocupação também se aplica ao trabalho dos atores e a composição dos figurinos e do cenário. Ou seja, é preciso respeitar uma coerência na escolha e na produção das materialidades do espetáculo, o que exige um olhar cauteloso sobre esse jogo visual e material.

Em 2014, confeccionei as máscaras e os figurinos para a montagem de *Uma opereta barata*, da Boa Companhia, em Barão Geraldo – Campinas - SP. Antes de criar as máscaras, assisti a alguns ensaios, ao observar os atores e a proposta da diretora Verônica Fabrini, percebi que as máscaras

de papel que eu estava acostumada a fazer não se encaixariam em tal concepção. Decidi, então, pela primeira vez, criar máscaras misturando materiais, uma experiência unindo látex e tecido, possibilitando que os objetos respeitassem e acentuassem o jogo de movimentação e a composição gestual do elenco, que se mostravam mais leves e flexíveis. No entanto, acostumados com as antigas referências das máscaras de Commedia dell'Arte, que propõem uma estilização e uma rigidez na caracterização formal dos personagens, os atores tiveram muita dificuldade de brincar com essa nova proposta. Logo após os primeiros ensaios, Verônica solicitou meu auxílio na preparação do elenco, segundo ela, "as máscaras possuíam vida própria", e os atores não sabiam como colocá-las em jogo. O treinamento do grupo, até então associado ao enrijecimento da musculatura e ao aumento excessivo da energia, teve que ser reestruturado.

Assim como destaquei no primeiro capítulo a força dos quatro elementos da natureza como realidades orgânicas primordiais evocam imagens primitivas e provocam temperamentos poéticos. Na composição das máscaras, tal potência também é utilizada para ajudar na criação. O couro, por exemplo, permite obter formas mais precisas e detalhadas, já o tecido possibilita maior flexibilidade, leveza e artificialidade, que refletem, assim, uma consistência frágil e efêmera. Os materiais mais leves, como a linha ou musselina, parecem escrever no espaço a própria ausência de forma. Na ilha de Bali, na Indonésia, além da força ritual envolvida no uso das máscaras, as madeiras escolhidas para a confecção desses objetos são tratadas com diversos cerimoniais, como revela a pesquisa de Claudia Contin (2010, p.91):

> *Uma vez que o processo de entalhe é por si só sagrado, o sacerdote do templo, o escultor e todo o vilarejo escolhem o dia mais propício para cortar a árvore e começar o processo de amadurecimento. A escolha da árvore que deverá fornecer a madeira para cada tipo de máscara é muito importante. Cortar uma árvore é considerado um ato muito delicado: mesmo a retirada de um galho de um pequeno pedaço de madeira vem acompanhada de orações e de oferendas do sacerdote e do escultor, que devem pedir permissão ao espírito da árvore. Frequentemente, as árvores pré-selecionadas se encontram na área de um templo ou em um cruzamento de vias sacras, então as oferendas devem ser feitas também para o espírito do lugar, uma vez que, se a árvore for retirada plena de energia divina natural, o processo é considerado perigoso, sobretudo para o sacerdote. Uma vez cortada, a madeira deve amadurecer por muitos meses, pois diz-se que a madeira verde danifica a saúde do escultor. A madeira utilizada para a escultura das máscaras balinesas tem qualidades muito especiais.*

Máscaras de Werner Strub

(FREIXE, 2010)

Na atualidade, o objeto também se dissipa de padrões estabelecidos, evoluindo no sentido da autonomia tanto da forma como em relação aos materiais, por exemplo, a máscara de arame feita por Stiefel, na qual o vazio é construído com o movimento (linhas e cruzamentos) do arame e, mesmo na ausência da matéria, o seu interior ainda pulsa, conta e narra.

Ou ainda as máscaras videográficas (projeções dos rostos dos atores sobre o palco com recursos tecnológicos avançados) utilizadas no espetáculo Os três últimos dias de Fernando Pessoa, do diretor canadense Denis Marleau.

Fora do âmbito teatral, também são muitos os artistas que exploram esse território das composições formais do rosto. Como o caso do artista multimídia sul-coreano Hyungkoo Lee, que cria experimentações com o corpo humano, envolvendo a dissecação, a hibridação e a transformação, em procedimentos semelhantes aos realizados em laboratórios científicos. A série *The Objectuals,* um projeto em andamento desde 1995, objetiva seus desejos de manipular visualmente a forma do rosto humano. O artista cria um capacete transparente envolvendo a região da cabeça, sob o qual formas circulares com lentes de aumento contornam olhos e boca, aumentando, como consequência, as partes mencionadas da face. Numa série de retratos de C-print, seus assistentes são retratados usando tal "máscara". Em uma exposição, o público também pode experimentar e manusear a obra. Vemos, portanto, uma ideia da máscara como um experimento que transforma temporariamente a expressão facial, ressignificando sua própria constituição.

Altering Facial Features with RH5, 2003
150x120cm C-print

(HYUNKOO LEE, 2003)

Por um lado, o compartilhamento dos estudos relativos a fisiognomonia procura oferecer subsídios inspiratórios para a criação de máscaras ao olhar para dentro e para fora do ser humano (e também dos animais); por outro, a escolha dos materiais utilizados para a criação das máscaras também se apresenta como uma etapa fundamental nesse processo. No

entanto, as reflexões finais me levam também a pensar sobre os possíveis caminhos da máscara num futuro já quase presentificado. No sentido dos avanços tecnológicos, como as impressoras 3D e os recursos multimídias, da evolução dos materiais e do pensamento sobre tal poética, muitas vezes me pergunto sobre o valor e o sentido das máscaras teatrais, tanto em termos de suas representações formais e configurações plásticas, como o próprio sentido e possibilidades de seu uso. São esses os questionamentos que conduzem, de cerdo modo, a discussão que segue no capítulo seguinte.

Por fim, com um tom descontraído, convido também o leitor a prestar especial atenção nas pessoas que passeiam com seus cachorros pelas ruas. É de surpreender, na maioria das vezes, as aproximações fisionômicas entre o dono e o animal. Uma mesma essência muitas vezes acompanha essa parceria, levando-me ao riso e à admiração. E quem também nunca foi questionado: se você fosse um animal, qual seria?

Meu gato Charlie e eu

Juan Valverde de Amusco, ca. 1525-88.

Fonte: OLIVEIRA, 2008.

ENSAIO 7

GEOMETRIA EM MOVIMENTO
A MOBILIDADE DAS FORMAS

Haveria um dia o uso da escultura, sobre a qual começamos a indagar estranhas questões? O ser humano seria substituído por uma sombra, um reflexo, uma projeção de formas simbólicas ou um ser que possuiria a aparência de vida sem ter vida?

(MAETERLINCK, 2013)

As máscaras são substratos materiais, objetos poéticos que emanam significados visuais, que comunicam e caracterizam essências e emoções humanas. Todas as preocupações técnicas envolvidas na arte de confeccionar esse objeto estão associadas à ordem do paradoxal binômio mobilidade e imobilidade; um processo que opera na mudança da condição estática do objeto, levando à ilusão de uma terceira dimensão, quando este se torna vivo, colocado em movimente sobre o rosto e o corpo de quem o veste. Não à toa, como já discutido anteriormente, as máscaras neutras criadas para Jacques Lecoq e as expressivas da Commedia dell'Arte para o Piccolo Teatro di Milano, no período de retomada da máscara na cena teatral, por volta de 1950, foram feitas pelo escultor Amleto Sartori. Seu conhecimento técnico e criativo, sua observação sobre o mundo e, principalmente, sobre a natureza humana o colocaram como intermediador das relações entre o ator e a máscara, entre o animado e o inanimado, entre as necessidades da cena e a matéria esculpida, fazendo uma passagem da escultura para o teatro.

Além dos estudos fisionômicos e suas transposições para os objetos que construía, Amleto também observava os atores ensaiando antes de dar início ao seu trabalho. A análise de suas características físicas, a investigação das movimentações e as gestualidades particulares eram fundamentais para as transposições expressivas e geométricas sobre a superfície das máscaras. Seu olhar detectou também no corpo do ator princípios escultóricos, como a criação de um eixo (uma postura física) que parte da coluna e reverbera em um jogo de vetores com os membros (braços, pernas, pescoço) e toda a composição gestual que resulta em um personagem-imagem bem definido. Pode-se dizer que seu domínio sobre a arte da modelagem influenciou não apenas a criação das máscaras em relação a suas formas e traços, mas o processo de desenvolvimento dessa linguagem como um todo.

As descobertas da ordem da materialidade se projetam sobre o corpo e vice-versa, e esse duplo transitar evoca noções de perspectiva, volume, desenho das linhas e os contornos e relevos da forma. O compartilhamento desses mesmos princípios do trabalho sobre a matéria me leva a pensar as máscaras como esculturas móveis, conduz a identificação de linhas invisíveis que partem da relação objeto-corpo e se estendem para a construção da presença, do espaço cênico e da criação do campo ficcional. A geometria e as noções de profundidade se colocam a favor da emoção e da criação de sentidos e exploram a relação corpo-objeto a partir do jogo da tridimensionalidade.

É por meio do trabalho de composição de diferentes planos e ângulos que uma escultura atinge seus efeitos expressivos, dando a impressão de se comunicar e transmitir seus sentimentos. Para o escultor Auguste Rodin, a mobilidade em suas esculturas poderia ser alcançada pela captação do momento em que antecede uma ação, ou seja, pela criação de imagens que representam a passagem de uma ação corporal a outra, causando na imagem estática um efeito de movimento aos olhos observadores. Um belo exemplo de tais princípios é a escultura de São João Batista, sobre a qual o próprio artista descreve:

Escultura ***é uma arte que representa ou ilustra imagens plásticas em relevo total ou parcial. Existem várias técnicas de trabalhar os materiais, como a cinzelação, a fundição, a moldagem ou a aglomeração de partículas para a criação de um objeto. Vários materiais se prestam a esta arte, uns mais perenes como o bronze ou o mármore, outros mais fáceis de trabalhar, como a argila, a cera ou a madeira. Embora possam ser utilizadas para representar qualquer coisa, ou até coisa nenhuma, tradicionalmente o objetivo maior foi sempre representar o corpo humano, ou a divindade numa forma antropomórfica. É considerada a quarta das artes clássicas.***

(Fonte: WIKIPEDIA, s.d.)

A figura de início apoiada sobre seu pé esquerdo que empurra o chão com toda a força parece balançar à medida que o olhar dirige-se para sua direita. Vê se, então, o corpo todo inclinar-se nessa direção. Em seguida, a perna direita avança e o pé, com firmeza, apropria-se da terra. Ao mesmo tempo, o ombro esquerdo, que se levanta, parece querer trazer o peso do torso para si a fim de ajudar a perna de trás a vir para frente. Ora, a ciência do escultor consistiu precisamente em impor todas essas constatações ao espectador na ordem em que as indiquei, de tal modo que a sucessão delas dê a impressão de movimento. (RODIN, 1990, p.58)

São João Batista, escultura em bronze, 204 x 63 cm. (1878)

Obra no Museu de Orsay, Paris.

Também se evidencia em suas obras o uso de assimetrias e distorções, tanto na composição das formas e nos traços, como nas posturas de suas esculturas. Não se trata de "caricaturar" o corpo e suas expressões, ao contrário, é justamente a preocupação com a verdade da figura e o intenso estudo da natureza humana que garantem seu fascínio e sua comunicabilidade.

O homem de nariz quebrado, escultura produzida pelo escultor em 1864, revela nitidamente tais questões. Não existe nessa face nenhum plano simétrico, os dois lados são desiguais, cada um deles parece contar uma estória e toda a composição resulta em uma expressão única. É justamente essa incoerência que nos impressiona e torna esse homem de bronze tão humano e expressivo.

O que é notável e o torna diferente dos predecessores é a maneira como usa a figura. Mas é justamente aqui que se separam as intenções professadas por Rodin e os resultados físicos: sua devoção à "natureza", à verdade na representação, resulta, paradoxalmente, numa tendência cada vez mais acentuada à abstração, como uma consequência das características do meio e de suas possibilidades expressivas. (TUCKER, 1999, p.23)

O homem de nariz quebrado

(TUCKER, 1999, p. 21)

Naturalmente, detectamos em suas obras a fidelidade do artista aos aspectos anatômicos da figura humana e, paradoxalmente, tais intenções direcionadas a devoção de sua natureza revelam também camadas mais sutis de sua expressividade. Entre a verdade da representação e a abstração das imagens criadas por Rodin, associam-se à intenção do artista sua preocupação com um sentido ou uma verdade mais profunda da figura modelada. A ação das mãos do escultor sobre o barro, respeitando as qualidades próprias desse fazer, evoca o universo interno, psicológico; da aceitação das condições naturais da matéria, Rodin extrai e torna visível sensações e sentimentos humanos. Suas esculturas ganham, assim, certa dramaticidade e uma sensibilidade que nos olha.

Essa preocupação de Rodin de tocar na intimidade da figura se conecta à poética das máscaras teatrais, ambas, ao seu modo, evocam uma presença viva, pela qual podemos reconhecer uma narrativa visual e retratos de condições humanas. Como descreve Sartori (2013, p.10), elas inventam uma linguagem poética:

A máscara é um objeto exato, um instrumento de comunicação. Cada linha deve emanar um significado que responda à urgente instância do útil: para que serve, o que quer dizer, que significado tem. Jamais devemos recorrer a preciosismos, à mera estética, à retórica. As linhas e os planos deverão caracterizar uma idade, um estado psicológico, uma emoção, inventando uma linguagem poética.

ENCENAÇÕES ESCULTÓRICAS

Na arte contemporânea, existem vários escultores que se debruçam sobre o efeito da presença da figura se apropriando também dos aspectos da teatralidade. Destaco aqui a obra *The suspension of certainty*, do artista Juan Muñoz. Nascido na Espanha em 1953, ele se autoconsiderava um contador de estórias.

The suspension of certainty. Juan Muñoz. Resina de poliéster, 1997.

(DORMENT, 2008)

A princípio, ao observar essa escultura por meio de seu registro fotográfico, perdemos a impressão de seu movimento, o que ocorre, diferentemente, na observação presencial. Suspensas por uma corda no teto, as figuras giram no ar e suas sombras se projetam na parede, produzindo também uma imagem dinâmica e sugestiva no espaço. Todos os detalhes das figuras nos contam estórias e provocam nossa imaginação, como suas roupas, cores, gestos e suas línguas-cordas conectadas ao teto. Quem seriam esses dois homens? O que representam e do que se trata, afinal, tal composição? As respostas ecoam silenciosamente na observação da obra e nas projeções sobre seu território de afeto; o conjunto da imagem escultórica faz criar múltiplos sentidos.

Ao procurar as origens da obra e pesquisar mais informações sobre sua concepção, descubro que o escultor se inspirou na figura de Degas a *Miss La La at the cirque*. Tal referência de uma figura circense, exercitando a leveza em seu ofício, relativiza o conjunto escultórico de Muñoz. O que antes nos remetia a uma imagem de suicídio, causando certa angústia, após essa informação se abre a novas interpretações e leituras. O jogo de sobreposições de imagens e sentidos provocado pelo artista conduz e convida a uma experiência fortemente teatral, os olhos observam e absorvem o universo fictício apresentado em movimento e se põem a ler e a viver a imagem visitada.

O trabalho de Muñoz pode ser compreendido como uma fusão do escultural com o teatral que também inclui o espaço arquitetônico; mas, para o artista, a referência "teatralidade" deve remeter a alguma coisa que não tem a ver diretamente com o teatro em si.

Miss La La at the Cirque, Fernando

Edgar Degas (1834-1917)

> *Muñoz levou esta tendência tão longe que, mais do que escultura, sua obra é uma fusão entre o palco teatral, o espaço arquitetônico – quer seja quarto, umbral de porta, ou rua – e a figura escultórica. Ao mesmo tempo, o artista insistiu em que sua obra não deveria ser identificada literalmente com o teatro, nem ser considerada declaradamente escultórica. O termo "teatralidade" aplicado à sua obra, sugeriu Muñoz, deve designar "alguma coisa que não tem a ver direta e necessariamente com o teatro em si". (POTTS, 2008, p.111, tradução nossa)*

Se, nas esculturas de Rodin, a ideia da mobilidade está na mimese, na reprodução exata da natureza humana e seus detalhes, no trabalho de Muñoz, ela se dá na sua visualidade espetacular, nos efeitos produzidos pela composição escultórica, na maneira como o artista articula o jogo das formas com o espaço e as luzes. Sua força teatral está no território dos sentidos, como define o próprio escultor, entre ação e mobilidade, presença e vazio. "o que temos é um mundo material para explicar outro mundo material e o espaço intermediário é o território do sentido" (MUÑOZ in POTTS, 2008, p.111, tradução nossa).

MOBILIDADE INTERNA

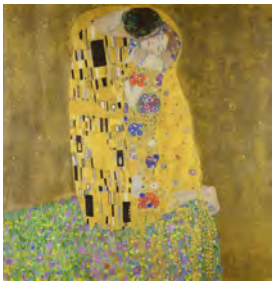
Em um viés oposto às obras de Muñoz, temos o trabalho de Tino Sehgal, artista com descendência alemã e indiana, sediado em Berlim. Sehgal não trabalha com objetos, cenários ou textos, seu meio de comunicação é o corpo humano, considerado como uma complexa peça tecnológica, a ser trabalhado também como um complexo material, uma substância visual (FONDATION BEYELER, 2017). O artista explora a especificidade do movimento corporal e sua potência para criar esculturas vivas. A mobilidade, além de estar presente na fisicalidade dos corpos, está nas imagens internas que são criadas pelos espectadores que apreciam a obra, um jogo estabelecido a partir da apropriação dos efeitos próprios das esculturas.

Em sua obra *Kiss*, realizada em 2007,[1] dois bailarinos se beijam e se tocam remetendo suas movimentações coreográficas às posturas amorosas de obras de arte históricas como *The Kiss* (1908), de Auguste Rodin, *The Kiss* (1916), de Constantin Brancusi, *The Kiss* (1907), de Gustav Klimt, *Made in Heaven* (1990-1991), de Jeff Koons e La Cicciolina, e várias pinturas de Gustave Courbet da década de 1860. Nesse trabalho escultural, um dueto dançado bem lentamente, os corpos procuram dar movimento e vida as imagens estáticas utilizadas como ponto de partida. A coreografia se inicia com os bailarinos no chão e, num certo momento de transição, os corpos se levantam e se beijam em pé, retornando em seguida novamente ao solo. Uma formulação bastante formal em termos escultóricos, que revela a mesma preocupação com a verticalidade e horizontalidade das imagens, assim como nas esculturas de Rodin e Brancusi.

As passagens dos bailarinos pelas mesmas gestualidades das obras esculturais tidas como inspiração conduzem o olhar do público e revelam uma essência universal presente nas relações amorosas traduzidas em movimento. O beijo, tema clássico da história da arte, é o motivo inspiratório para a construção coreográfica, mas a real intenção do artista, como ele mesmo descreve em entrevista, é explorar no beijo, sua condição como um ato único e irrepresentável. No cinema ou na tela, o beijo vem acompanhado normalmente de uma música insinuando uma sequência que leva ao ato sexual ou revelando a ideia de que o casal ficará junto, mas beijo em si parece nunca ser realmente representado (FONDATION BEYELER, 2017).

Apresentada/performada em um ambiente como as passagens de um museu, a obra Kiss gera certo estranhamento, ao expor publicamente tal intimidade. Se ao invés de bailarinos ali estivesse um casal trocando carícias nesse espaço comum, com certeza eles seriam interrompidos pela segurança ou fariam com que as pessoas simplesmente desviassem o olhar, gerando (suponho) certo incômodo. Mas, ao contrário, nesse contexto artístico, a coreografia se torna um convite aos curiosos, que logo passam a contemplar os corpos dançantes.

The Kiss
Auguste Rodin, 1908



The Kiss
Gustav Klimt, 1907

The Kiss, ***Constantin Brancusi, 1916***

Kiss (Kama Sutra)
Jeff Koons, 1991

1 Exibida no Museum of Contemporary Art, em Chicago. Este foi seu primeiro trabalho a ser exibido na América do Norte.

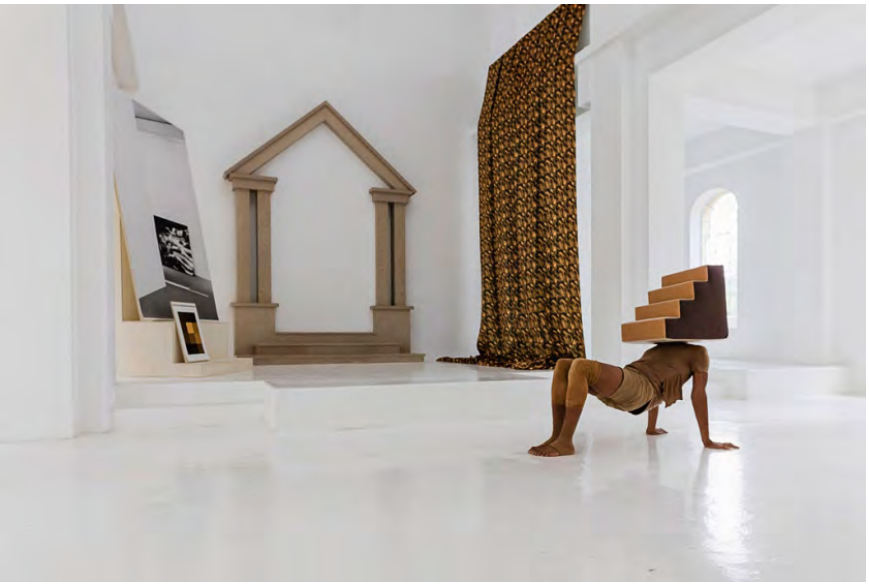
Sehgal filtra a essência do beijo no campo invisível e universal e constrói na sua dança um campo visual e móvel. De fora para dentro (ou de dentro para fora), como nas máscaras, as imagens coreografadas conectam o observador com suas memórias pessoais, as esculturas vivas conectam o imaginário e convidam o público a revisitar a própria intimidade.

Kiss, Tino Sehgal, 2007

Fonte: acervo pessoal do intérprete Renan Marcondes

MOBILIDADE MATERIAL

Jimmy Robert é um artista nascido em Guadalupe, criado na Europa na década de 1990, trabalha e reside em Berlim. Suas produções articulam diferentes linguagens, como fotografia, vídeo, desenho, escultura, dança e performance, na busca pelo potencial poético que surge desses encontros. O campo próprio de criação do artirsta se constrói a partir do uso de diferentes materialidades, do trabalho com as várias dimensões dos objetos e da exploração do jogo das formas. Robert costura os amplos sentidos de suas obras, organizando as informações para se ler as imagens criadas e a ocupação espacial. Em muitas delas, o papel vira suporte para um diálogo direto com o corpo, criando composições espaciais unindo o material e o imaterial.



Descendances du Nude,

(SYNAGOGUE DE DELME, 2016)

A instalação *Descendances du Nude* foi produzida para a Synagogue de Delme, na França, em 2016 e faz uma referência à pintura de Marcel Duchamp Nude descendo uma escada (1912), um marco na história da arte, quando Duchamp é reconhecido como um dos pais da arte moderna e contemporânea.[2] Da varanda do primeiro andar, vemos caindo uma cortina de veludo impressa com padrões repetidos que literalmente pulverizam a pintura de Duchamp (CENTRE D'ART CONTEMPORAIN..., [2016]), em frente a ela estão expostas imagens sobre numa escada combinando várias referências e apropriações da obra de Duchamp reinterpretadas por outras mulheres artistas do século XX. Uma peça sonora concebida por Ain Bailey emana uma sucessão de vozes femininas do andar de cima (um espaço outrora reservado para mulheres na antiga sinagoga), que circula e ocupa todo o edifício. Na noite da abertura, Jimmy Robert realizou uma performance solo, um corpo vulnerável rastejava no chão utilizando sobre a cabeça uma máscara-escada. Todo conjunto se apresenta aos olhos do espectador como um quadro em movimento, delimitado por Robert por várias molduras e diferentes perspectivas. A obra provoca distintas leituras apreciativas e o corpo do artista durante a performance também se transforma em um objeto vivo que habita esse lugar.

---

2 Nessa figura que evoca a referência de Duchamp, como pai da arte contemporânea, Jimmy Robert associa a figura das mães, isto é, mulheres artistas que trabalharam para reproduzir o tema do nu descendo uma escada: é o caso de Elaine Sturtevant, Sherrie Levine, Louise Lawler, todas três conhecidas por terem dado à cópia e à apropriação suas cartas de nobreza, dinamizando, de passagem, as questões de assinatura, autor e originalidade, ao mesmo tempo que faziam da prática artística uma infinita recirculação de imagens.

Na obra *It's not lame...it's Lamé*, o artista constrói uma mesa de madeira e, ao seu redor (em cima, embaixo e através dela), coloca recortes fotográficos e colagens da dançarina de Butoh Shiho Ishihara. Os objetos também são performativos e ganham vida nessa composição. A instalação se assemelha a um largo tapete visual e é utilizada também para a realização de uma performance, na qual os bailarinos criam uma relação com o corpo do espectador. Como relata Robert, sua ideia é representar como uma imagem em movimento pode ser uma metáfora do próprio movimento em si.

Para além dos limites da representação, as obras de Jimmy Robert se tornam uma plataforma, um palco para os aspectos dimensionais das imagens supracitadas. Compostas sempre por vários elementos dissonantes fundindo-se em um cenário teatral, em suas criações, o uso das diferentes materialidades compõem uma imagem visual posta em movimento, tornando-a também um território para a discussão sobre as questões de autoria, originalidade e apropriação da prática artística.

Do mesmo modo como os *Bichos*, de Lygia Clark, com seus princípios de esculturas mutáveis, convidavam o espectador a movimentar seus próprios sentidos, as imagens criadas por Jimmy Robert se transformam em objetos que assumem sua própria mobilidade no espaço, gerando significados diversos. Também podem ser vistas como experiências hápticas que criam, a sua maneira, um senso de movimento e impermanência, evocando uma experiência física, visual e tátil.

It's not lame…it's Lamé,

(TANYA LEIGHTON, [2017])

DESDOBRAMENTOS REFLEXIVOS DE TODA ESSA MATÉRIA EM MOVIMENTO

Aos poucos reconheço que, em uma pesquisa acadêmica, muitas vezes procuramos a lógica, as ligações e teorizações acerca de nosso estudo para melhor explicar a nós mesmos. Enquanto procuro organizar a maneira como expor e abordar o trabalho dos artistas neste ensaio, organizo-me internamente tentando compreender os motivos que me levaram a tais escolhas. Deixo de pensar a máscara como um objeto que recobre apenas o rosto, reconheço nas obras citadas infinitos caminhos e possibilidades de criação que tocam a mesma essência poética. Procuro traduzir minhas palavras também pela exposição das obras e com a articulação das intenções que consigo captar de seus respectivos criadores. Acredito que as imagens apresentadas complementam o discurso; assim, tudo que escrevo é o resultado da decantação daquilo que absorvi ao visitar o universo desses artistas somado a minhas elucubrações sobre os temas em questão: a obsessão de Rodin pela exatidão das reproduções dos traços humanos e seus reflexos internos em suas esculturas; a força teatral nos conjuntos escultóricos de Muñoz; a essência e os traços do beijo na dança coreografada por Sehgal; e as colagens espaciais e corporais de Jimmy Robert. Nesse panorama, os princípios de modelagem perpassam os tempos e são reelaborados como reinvenções da escultura tradicional. O inanimado ganha vida e o corpo passa a ser reconhecido como escultura móvel. Para além dos limites entre linguagens (máscara, escultura, teatro, instalação), o uso e o abuso da geometria estão a favor da emoção e da fomentação de sentidos múltiplos e lançam luz a novas visões plásticas sobre a relação corpo-objeto, ao proporem explorações táteis e visuais, nas quais a forma tangível ocupa também o espaço fora do volume escultural:

> *O volume, contudo, não é uma medida cúbica, como o espaço dentro de uma caixa. É mais do que a massa da figura; é um espaço tornado visível e é mais do que a área que a figura realmente ocupa. A forma tangível tem um complemento de espaço vazio que ela domina absolutamente, que é dado junto com ela e apenas com ela e é, de fato, parte do volume escultural. A própria figura parece possuir uma espécie de continuidade com o vazio não importando à sua volta quanto suas massas sólidas possam afirmar-se como tais. O vazio a envolve e o espaço envolvente tem forma vital enquanto continuação da figura. (LANGER, 2011, p.93)*

Nesse espaço tornado visível, com descreve Langer, as composições de volume, profundidade e contornos se estendem para além do sentido único da figura, construindo uma área que integra massas sólidas e imagináveis. Nessa abertura, o pensamento-máscara, que até então se projetava sobre a ideia de um objeto a ser colocado sobre o rosto, ou a uma "figura mascarada", sobretudo nas artes da cena, expande-se e passa a ser compreendido também pelo termo "mascaramento", um transbor-

damento do objeto e dos sentidos que ele carrega pelo espaço. Distante de um pensamento como linguagem e fugindo das obrigatoriedades de se definir ou defender um conceito, tal ideia se torna, então, território aberto de investigação.

> *Para além da oposição esconder-revelar o corpo, que é atribuída ao uso da máscara, outras possibilidades podem advir da relação que se instaura ao vesti-la. Mascaramento é um fenômeno mutante tal como Zeami declara em relação ao teatro No: "uma nova flor é criada em resposta à mudança dos tempos" (1984, p.161). Nesse sentido, é um processo histórico, há sempre que moldar novas chaves para acedê-lo. Mais que se ater à fricção entre real e ficcional, o mascaramento se situa na ambiguidade dessas fronteiras. Não se trata tanto de buscar relações entre um e outro, mas de viver essa tensão". (COSTA, 2015, p.16)*

Essa nova flor criada nesses novos tempos dialoga com meu caos poético e possibilita o lançamento de novas perspectivas sobre a pesquisa. Seguindo esses rastros, a arte contemporânea abre o portal para a discussão a partir daqui, justamente pela maneira como ela possibilita a miscigenação de diferentes linguagens e o rompimento das fronteiras entre elas, como também, como descreve Rolnik (2002, p.3) pelo modo como "o artista contemporâneo vai além não só dos materiais tradicionalmente elaborados pela arte, mas também de seus procedimentos (escultura, pintura, desenho, gravura, etc.)". Nessas novas formas de exploração do uso das materialidades e de composições plásticas, a fruição estética perpassa vários níveis, do olhar, do sentir, da organização das sensações causadas, da ressignificação das imagens vistas, enfim, deliberações livres do fluxo interno que promovem as elaborações apreciativas.

Croquis dos figurinos A Rainha Procura

ANATOMIAS SUBJETIVAS

A partir desse novo pensar, faço uma última costura que conecta os elementos máscara-escultura-figurino. Como escrevi na Introdução, em 2013 realizei a concepção dos figurinos, do cenário e da direção de arte para o espetáculo infantil *A Rainha procura*, cuja visualidade reportava à imagem de um tabuleiro de xadrez. Para que a proposta desse jogo realmente se concretizasse, toda a movimentação e toda a gestualidade dos atores tiveram que respeitar as materialidades cênicas (cenário, figurino e luz), o que me levou a reconhecer e sentir na prática que a roupagem é um convite para se adentrar na forma, que o figurino também é algo modelável capaz de transformar os impulsos corporais e as relações espaciais e deve, portanto, ser considerado um forte elemento na composição estética de um projeto cênico. Como referência para tal criação, utilizei

as imagens do desfile *A costura do invisível*,[3] de Jum Nakao, estilista e designer brasileiro, neto de japoneses, que vive em de São Paulo. Mas para o aprofundamento desse estudo a partir das novas questões levantadas, a exposição *Tokio Affect Weaving – TURN – Japão-Brasil* ("Quando vidas se tornam formas"), do mesmo artista, é que inspira a discussão. Nesse trabalho, que representa a volta das Olimpíadas ao Japão, em Tóquio em 2020, e a volta simbólica dos primeiros imigrantes a sua terra natal, enquanto os idosos contavam suas estórias pessoais, Nakao modelava ao redor deles uma malha de arame, delimitando o contorno de seus corpos. "Enquanto os idosos teciam, as histórias de suas vidas nos eram contadas, cada linha tramada era como uma linha da vida, quando os idosos finalizaram a tecitura da obra, lá estava a vida deles como obra de arte" (JUM NAKAO, s.d.). Vemos, então, mascaramentos que ocultam a presença do corpo, cujas formas contornam o vazio e, ao mesmo tempo, também delimitam espaços de vida "imagináveis". Pode-se pensar, como afirma Deleuze (1981, p.7) que "O contorno é como uma membrana atravessada por uma dupla troca. Algo passa num sentido e noutro". Por esse ângulo, nas obras de Nakao, o contorno de arame é o lugar de troca entre a estrutura material e o espaço invisível que ela engendra – um vazio carregado de sentido poético.

Croquis dos figurinos A Rainha Procura

Em relação a antiga noção da máscara, as formas esculturais dos mascaramentos possibilitam a dissolução simbólica dessa "membrana" que separa o dentro e o fora. As visualidades criadas a partir das materialidades e das relações estabelecidas com a imagem corporal, articulam sentidos mais abstrato (entendido como "aquilo que foi abstraído de"), nos quais as formas humanas são despojadas de sua aparência natural e revelam sentidos mais metafóricos, tornando-se território de construção subjetiva do mundo.

"Tókio Affect Weaving -TURN- Japão-Brasil

Fonte: http://www.jumnakao.com/

As obras do escultor alemão Hans Bellmer (1902-1975) e a sua dedicação quase obsessiva por suas "bonecas", desde os anos de 1930, ajudam a explicar o raciocínio. Através de esculturas, desenhos e fotografias, Bellmer apontou uma nova concepção do corpo feminino: fragmentado, desconstruído, dissociado, metamorfoseado, enfim recriado como projeções oníricas da imaginação. A partir de jogos combinatórios, de sobreposições e multiplicações das partes do corpo, o artista cria anagramas corporais que permitem a visualização de dentro e de fora, tornando possível um olhar simultâneo sobre todos os ângulos da boneca/mulher.

Em seu ensaio denominado "Pequena anatomia do inconsciente físico" ou "Pequena anatomia da imagem", publicado em 1957, Bellmer revela o que está por trás de sua produção. Nesse texto, o artista relaciona a anatomia corporal, puramente subjetiva, com uma anatomia da imagem

---

3 Realizado em junho de 2004, no SPFW, com roupas construídas em papel, desfiladas por modelos com perucas de "playmobil". Ao final todos os vestidos meticulosamente construídos foram destruídos em cena pelas próprias modelos. A costura do invisív el recebeu o título de desfile da década pelo SPFW e foi reconhecido como um dos maiores desfiles do s éculo pelo Museu de Moda da França. É referência nas mais importantes publicações sobre Moda e Design do Mundo e integra acervos Internacionais de Museus de Arte e Moda.

num sistema de ligações entre corpo e mente, que resulta na formação de uma poética que nos toca de maneira irracional. Ele procura mostrar a existência de um imaginário relacionado à anatomia do corpo humano, um inconsciente físico, como um espaço estruturado que se concretiza graças à criação de equivalentes plásticos e imagéticos.

Autorretrato com A boneca

(RIGUINI; MARCOS, 2017)

> *A primeira boneca inventada por Bellmer tem o dorso e a cabeça feitos com armações ocas de madeira: duas pernas e dois braços compostos com cabos de vassouras, metal, louça, parafusos, mais uma mão e dois pés esculpidos em madeira. Por cima, uma fibra flexível é colada aos membros e o arremate faz-se de gesso. O estômago contém um mecanismo no qual um pequeno panorama pode ser visto. O panorama é composto por um disco oco de madeira onde se encaixam seis caixinhas distribuídas como segmentos deste círculo. As caixinhas contêm materiais diversos, miniaturas, pequenos objetos de mau gosto que representam, segundo Bellmer, os pensamentos das meninas, tal como um barquinho andando no gelo em direção ao Polo Norte, ou um lenço sujo com o cuspe de uma jovenzinha. O panorama é iluminado por uma lâmpada. Um pequeno espelho posiciona-se em frente ao umbigo em um ângulo de quarenta e cinco graus; opera-se o dispositivo por um botão colocado no seio esquerdo. É possível ver o panorama por uma espécie de olho mágico colocado no umbigo. Fritz, engenheiro, faz bolas de madeira para servir de junturas, bem como o sofisticado mecanismo interior da boneca e o dispositivo que permitem que os olhos de vidro se movam. (TEIXEIRA, 2014)*

A anatomia da imagem, 1957.

(RIGUINI; MARCOS, 2017)

Lanço essa ideia da existência de um imaginário anatômico do corpo como uma grande teia sobre a poética do mascaramento para tecer e integrar ligações do mundo das formas com as sensações. A imagem do corpo, suas partes e funções, passam por esse filtro da anatomia subjetiva, e os fios dessa teia se conectam ao habitar-corpo, seu inconsciente físico. Sob tais perspectivas, a arte contemporânea, por meio do uso de diferentes materiais e concepções, explora a imagem do corpo (por dentro e por fora) através de lentes metafóricas e subjetivas, construindo dimensionamentos e significados diversos. A estrutura corporal é, então, recriada, fragmentada, cortada, subtraída, reconstruída ou reelaborada pela construção de representações figurativas ou mais abstratas. Nesse território virtual de produção de sentidos, a forma escultural provoca facilmente uma flutuação entre a realidade exterior e a realidade interior, criando um duplo com nossa própria autoimagem; assim, ela nos toca por dentro e por fora, provocando a absorção da matéria inorgânica pela retina, tornando-a, por fim, também material orgânico.

A dilatação da percepção sensorial e a diluição das barreiras que separam o dentro e o fora retomam a discussão conclusiva do primeiro capítulo, em que discorro sobre a fantasmática do corpo nos propósitos de Lygia Clark e Louise Bourgeois. Naquele momento, a pesquisa foca as transformações da presença no habitar máscara e lança especial ênfase sobre a ideia do **corpo vibrátil** e seus afetos quando atravessado pelas forças materiais. Já aqui, no território das materialidades e da potência das formas, o **objeto vibra** por si só, e a discussão ilumina justamente

essa sua capacidade de gerar sentimentos que não são expressos e nem sentidos por sujeito algum, mas que estão presentes na própria constituição formal. É o **olho-espectador** que captura suas intensidades e as digere; a matéria reforça sua força interna e o campo material passa a ser também carnal.

Esse breve devaneio põe fim ao segundo capítulo desta tese. Desde o início da discussão, as imagens tornaram-se conceitos visuais essenciais para a compreensão das ideias e pensamentos. Da vontade inicial de barro fiz um percurso desconexo em que os ensaios não foram elaborados a partir de uma ordem linear, eles podem ser vistos como dobras que se somam, ou costuras sobrepostas, e procuram orientar a pesquisa labiríntica sobre o universo da máscara. Ao final, a ideia de mascaramento torna-se um campo expandido do objeto e configura-se como um espaço que provoca a percepção visual, sensorial e tátil, cujas vibrações impulsionam distintos modos de subjetivação que se propagam para além dos limites e contornos da dimensão formal.

SUBJETIVO ATIVO ANACRONISMOS DOS ESTUDOS DA FISIOGNOMONONIA ENCENAÇÕES ESCULTÓRICAS

MASCARAMENTO

O sentido da epígrafe que abre esse ensaio, de Maurice Maeterlink, ecoa novamente em seu fim. Não consigo encontrar melhores palavras para encerrar a discussão do que as mesmas utilizadas pelo poeta. No entanto, troco os pontos de interrogações por exclamações! Ressalto, apenas, que a presença humana permanece presente, mesmo quando o ser humano é substituído por sombras, reflexos ou formas simbólicas. Pois, quando a imagem diz respeito ao corpo, as misturas dos materiais orgânicos e inorgânicas são capazes de tocar em sua essência, em seus mistérios e enigmas, numa fusão simbólica ou simbiótica, real ou ficcional.

> *Haveria um dia o uso da escultura, sobre a qual começamos a indagar estranhas questões? O ser humano seria substituído por uma sombra, um reflexo, uma projeção de formas simbólicas ou um ser que possuiria a aparência de vida sem ter vida? (MAETERLINCK, 2013, p.91)*

PARTE 3

E AGORA?

(Colagem feita por Mauricio Flores, 2019)

BREVE SÍNTESE CONCLUSIVA

Reconheço no caminho trilhado até aqui que meus encontros com a máscara representam um percurso labiríntico, no qual sempre se apresentam novas aberturas e curiosos espaços a serem descobertos e investigados, tornando-o um processo vivo de constantes apropriações, recusas e renovações. São dezenove anos de pesquisa, praticamente toda a minha formação dedicada e apaixonada por esse universo, um longo tempo no qual não me fixo a um tipo específico de máscara e também não acredito que exista uma metodologia única para seu uso. Coloco-me diante desse objeto como se fosse sempre "uma primeira vez", minhas criações são, nesse sentido, experimentações, empreitadas desafiantes sobre as quais mergulho seguindo meus instintos e utilizando diferentes materiais, referências e estilos. Do mesmo modo, as aulas e oficinas que ministro me inspiram a elaborar diferentes percursos de condução. Por mais que tente uma esquematização pedagógica, cada turma, cada, aluno, ator que encontro, desperta e me leva a explorar nesse meu território de conhecimento novos jeitos de compartilhá-lo. Como escreveu-me um deles certa vez, eu era para a turma como as margens de um rio, que "conduzem, não podam, não prendem, não descartam partes. As margens acomodam o tamanho, indicam as curvas, as quedas; e permanecem acompanhando o rio durante todo o seu percurso."

Respeitando essa trajetória, *O campo poético das máscaras: atravessamentos atemporais ensaiados na pele e na forma*, perpassa aspectos tradicionais, ao tratar dos processos de confecção de máscaras e também quando tece relações com os caminhos de atuação, relacionados a pedagogia de Lecoq. O estudo permite também a revelação de novos pensares ao se afastar do teatro e adentrar na arte contemporânea, deixando-se contaminar por suas influências. Sua elaboração reflete a maneira como eu mesma fui atravessada pela máscara nesses quase vinte anos de pesquisa, respeitando e aceitando como se deram nossos encontros, possibilitando várias leituras e a revelação de diferentes aspectos de sua essência. Minhas experiências pessoais como atriz e mascareira e toda a vontade de falar sobre essa poética se encontram, de certo modo, fragmentadas em cada ensaio, assim como as inspirações teóricas e artísticas que me movem e foram encontradas ao longo de minha vida. Se no início da pesquisa me acompanhou a imagem de uma caixa de chá na sua elaboração, nesse final gostaria que as ideias discutidas fossem inseridas em dobradiças móveis, como nos "Bichos" de Lygia Clark, tornando o texto também uma matéria móvel, na qual os ensaios pudessem ser manipulados e experimentas por diferentes ângulos e perspectivas, complementando-se e convidando o leitor a me acompanhar de uma maneira tátil, a brincar também com os movimentos dessa pesquisa.

Na primeira parte, a tríade escutar-habitar-transformar perpassa os três ensaios; no primeiro e no segundo, dedicados aos afetos e atravessamentos sobre a pele, os depoimentos dos artistas, assim como a entrevista com a Cia. Dos à Deux, tornam as experiências pessoais material de estudo; o campo intimista vira fonte da pesquisa sobre a construção da presença do corpo atuante na fusão com as materialidades. No tercei-

ro, os diálogos com as obras de Lygia Clark e seus propósitos artísticos transpõem o pensamento-máscara para a esfera da arte e do encontro relacional. O objeto se relaciona com as intensidades sensoriais e escapa de uma esquematização pedagógica, é visto como movimento e também como cura da fantasmática do corpo. Nos rituais dos Apapaatai, analisados por Barcelos Neto, os espíritos podem ser muitas coisas, entre objetos, animais e agentes de doença, permeiam o imaginário e a rotina diária de uma cultura. "*É o festim da vida e da morte entrelaçadas*", como na própria epígrafe de Clark que abre o capítulo. O estudo do autor também faz pensar como a nossa cultura (ocidental) se afasta das relações com a natureza e com os mistérios invisíveis da existência, sobre cuja importância, Gaston Bachelard também nos lembra constantemente. Seu pensamento acompanha toda essa primeira parte na tentativa de abarcar um pouco suas ideias sobre o mundo sensível e o onirismo da matéria imaginada, bem como a integração da vitalidade das forças da natureza com a profundidade dos dramas humanos. Gostaria de ter tido mais tempo em sua companhia, para ler todas as suas obras, sentada ao sol, a acompanhar seus devaneios tão materiais e inspiradores sobre esse fundo poético comum que desperta nossas dinâmicas imaginantes e ajuda a descrever nossos delírios artísticos.

Espero que o leitor tenha conseguido enxergar a linha invisível que usei para costurar todos os sentidos, até quando as ressonâncias da relação côncavo e convexo e os devaneios materiais penetram minha própria intimidade, e eu me deixo atravessar pelos temas discutidos, colocando-me corporalmente na experiência. A nova máscara da velha, seu figurino com tantas camadas, reflete meu corpo atuante em estado de árvore e evidencia um devir raiz, que amadurece, que tem calma e se alimenta da solitude. Uma estrutura que se prepara para a realização de um projeto solo, futuro que, por um lado, gera certo medo e insegurança, mas por outro também parece libertador ao aceitar e reconhecer esse momento em que é chegada a hora de compartilhar esse estudo poético que vem sendo trabalhado há tanto tempo.

Na segunda parte, os registros do meu pequeno diário-delírio se ramificam em três partes, como uma tentativa de organizar o pensamento e a filosofia das mãos. Na entrega ao verbo plasmar, o raciocínio flui livremente no fluxo fazer-pensar e permite que temas importantes para a discussão brotem nessa carpintaria filosófica. Confesso ter sentido uma dificuldade tremenda ao propor a ordem dos ensaios. Quando eu parecia ter conseguido separar os assuntos, logo estavam eles se mesclando e se cruzando novamente... Primeiramente, o texto de Peter Brook inicia a discussão sobre o subjetivo congelado versus o subjetivo ativo, leva a tentativa de esquematizar o processo de confecção de uma máscara, desde um germe inicial, uma imagem interna por onde se inicia o processo, até as ações e as etapas da confecção necessárias para torná-la concreta.

Nesse momento preciso discordar de Peter Brook, pois acredito fielmente na força das imagens internas, aquelas que nos visitam em sonhos noturnos ou em momentos de vigília, aquelas também que fazem parte de nossas essências pessoais e das maturações do mundo. A questão mais importante me parece ser a capacidade de dar concretude a tais inspira-

ções, pois, em determinados momentos, a ambivalência material pode atrapalhar e confundir, mas muitas vezes também nos aponta caminhos preciosos. Com certeza há uma distância entre o imaginar e o fazer nesse percurso, limitações difíceis de nomear, mas é o respeito aos materiais e, principalmente, a tentativa e o esforço de romper tais barreiras que movem a criação e determinam a obra. Por fim, nesse processo de construção da máscara, insere-se também a relatividade dos pontos de vista adotados sobre "o produto final". Aos olhos do espectador, o objeto se desprende, de certo modo, de seu criador, ganha vida própria para, depois, entregar-se novamente ao território do imaginário.

No terceiro ensaio, minha obsessão pela paisagem humana, pelas geometrias faciais e suas possíveis dramaturgias pessoais se identifica com a fisiognomonia. Tal campo de estudo das cartografias da face transpassa os tempos e pode ser visto como material iconográfico para a criação. Os registros de Charles Le Brun e Giambattista della Porta traduzem, através de seus traços, as linhas anatômicas da natureza humana em formas que conectam o que se expressa na face com aquilo que transita por dentro do corpo. Estabelecem relações entre os aspectos subjetivos dos sentimentos e das sensações (as expressividades das paixões) e os contornos da face, abrindo um leque de referências para projeções artísticas. Nesse território, o homem também se aproxima dos animais, de suas características e essências primordiais, e inspira igualmente a criação de mascareiros, como fez Amleto Sartori ao recriar as máscaras da Commedia dell'Arte. Princípios do zoomorfismo são também transportados para o campo de atuação, oferecem dinâmicas, ritmos, posturas que enriquecem o trabalho de formação do ator. Por outro lado, a necessidade de deformar o homem, como um fenômeno visual, defendido por Sartori, também afasta mascareiros dessa vertente mais realista, propondo elucubrações formais mais caricaturais, desconstruídas ou mesmo até mais abstratas, como a máscara de arame feita por Werner Strub ou os capacetes-máscaras de Hyungkoo Lee. Em toda a discussão sobre a arte da confecção de máscaras, inspiram-me certas reflexões dos escultores Erhard Stiefel, Amleto e Donato Sartori, contudo, reconheço, por fim, escassa existência de textos e pesquisas que abordem esse campo artístico.

No último ensaio, "Geometria em movimento; mobilidade das formas", a máscara é vista sob o ponto da tridimensionalidade, como uma escultura móvel. A partir do binômio mobilidade e imobilidade: linhas invisíveis se estendem da relação corpo-objeto, levando à criação de campos poéticos de outras ordens além do teatral. Desde as criações de Rodin, e por meio dos exemplos de artistas contemporâneos, enxergamos através das formas, de seu poder em provocar o contraste entre realidade e ficção. Encontramos ações performativas que transformam as relações do corpo e sua representação formal; entre o estático e o inerte, se sobressai aquilo que é vivo no caso das encenações escultóricas de Juan Muñoz e das colagens/instalações de Jimmy Robert. Já nas danças de Tino Sehgal, é o corpo que transcende imagens, dando vida aos princípios estáticos da escultura. De todo modo, as obras citadas estão além da construção de uma lógica racional e revelam o jogo dos elementos paradoxais: forma-corpo, objeto-carne, ação-silêncio como desdobramentos expressivos da

matéria em movimento na construção de territórios poéticos.

Recentemente, relendo minha dissertação de mestrado, reconheço que certos temas ali discutidos se repetem nessa tese de doutorado, como a interação dos elementos orgânicos e inorgânicos (relação corpo-objeto) nos processos de atuação e de confecção de máscaras. Contudo, percebo também em seu desenvolvimento certo distanciamento do objeto de estudo. Assim, tais temas são aqui revisitados de maneira mais íntima, permitindo, de fato, que os afetos da máscara que atravessam meu corpo e meu pensar sejam colocados como material de investigação, a tecer novas relações e estudos, gerando por fim, diferentes questionamentos e conhecimentos. Na verdade, creio que tais temas sempre me acompanharão, me parecem ser inesgotáveis por se tratar de um território desdobrável, com vários aspectos a serem explorados. O binômio corporeidade e materialidade e suas consequentes possibilidades de geração de afetos e reelaborações da presença cênica representam meus temas de base e, assim, creio que farão parte das minhas inquietações artísticas infinitamente.

RESPOSTAS VIRAM PERGUNTAS

Quando pequena, costumávamos passar as férias de verão na casa da minha tia Terezinha, em Caraguatatuba, no litoral norte de São Paulo. Além da doce presença dessa tia e das lindas e amorosas lembranças da família toda reunida se divertindo na varanda à noite, após um intenso dia na praia, lembro-me especificamente de um quadro que havia na parede da sala. Era a imagem de um chipanzé nos olhando ao lado do seguinte dizer: **Quando soubermos todas as respostas do mundo, mudarão-se as perguntas**. Não sei ao certo se eram realmente essas palavras que estavam ali, mas o sentido que atribuí a elas era esse. Minha memória não costuma ser muito boa, mas a lembrança desse quadro nunca me escapa e me veio à mente nesse momento final de escrita. Em todo o trajeto, busquei respostas para as perguntas traçadas no início da pesquisa, no entanto, acredito que nos estudos artísticos não exista um fim, não há conclusões definitivas e estáticas. O que existe são caminhos, apontamentos, rastros e movimentos reflexivos. Assim, alguns dos questionamentos que foram suscitados ao longo de seu desenvolvimento continuam e continuarão a mobilizar meu pensar.

A citação de Eduard Gordon Craig, presente também na dissertação do meu mestrado, ecoa novamente nesse momento:

> *Houve um tempo em que a máscara servia para a guerra, quando a guerra era considerada arte. Houve um tempo em que a máscara era usada para cerimônias, por que se pensava que somente o rosto não era suficientemente forte. Veio o momento em que a máscara foi escolhida pelos grandes do teatro clássico: Ésquilo, Sófocles, Eurípides. Houve o tempo em que o ator magnífico não queria cobrir seu rosto e jogou a máscara fora. Um tempo para o jogo das crianças e dos bailes de máscaras. Hoje nós devemos criar uma nova máscara, recusando-se a recordar a arqueologia do passado, que consiga dar um rosto*

O que é uma máscara boa? O que é uma máscara viva? Quais as relações da matéria imaginada com a matéria real?

Como o corpo se reelabora e se reconstrói por meio do contato com os objetos? Como se deixa afetar pela plasticidade e pela própria visualidade dos elementos materiais?

Quais as ligações entre a fisicalidade e os processos psíquicos nos corpos habitados pelas formas?

para a alma do ator e assim fazer maior o teatro. (CRAIG apud SARTORI, 2005, p. 145, tradução nossa)

Essa imagem textual me visita ao final da pesquisa e as palavras de Craig me lançam a seguinte pergunta: qual o **agora** da máscara? Ou melhor, qual o **meu** agora da máscara? A resposta reverbera em mim sem recusar o passado, mas justamente pelas arqueologias revisitadas e digeridas, após tantas elucubrações, pensares e estudos. Ao invés de um ponto final, para encerrar o trabalho, as conclusões finais apontam a necessidade de uma atualização.

Portanto, um dos aspectos do que muda e se radicaliza no contemporâneo é que a partir do momento que a arte passa a trabalhar qualquer matéria do mundo e nele interferir diretamente, explicita-se de modo mais contundente que a arte é uma prática de problematização: decifração de signos, produção de sentido, criação de mundos. É exatamente nessa interferência na cartografiavigente que a prática estética faz obra, sendo o bem sucedido da forma indissociável de seu efeito de problematização do mundo. O mundo liberta-se de um olhar que o reduz às suas formas constituídas e sua representação, para oferecer-se como matéria trabalhada pela vida enquanto potência de variação e, portanto, matéria em processo de arranjo de novas composições e engendramento de novas formas. A arte participa da decifração dos signos das mutações sensíveis, inventando formas através das quais tais signos ganham visibilidade e integram-se ao mapa vigente. A arte é portanto uma prática de experimentação que participa da transformação do mundo.

(Rolnik, 2002)

Certa vez fui apresentada a uma artista durante uma visita a Quadrienal de Praga. Nos primeiros minutos de conversa, ela me disse que morava no Rio de Janeiro, que estava fazendo uma residência artística e acabara de realizar uma exposição em Portugal. Curiosa, perguntei sobre o que era sua exposição, ela, com uma expressão neutra, me respondeu "arte contemporânea!". Ainda intrigada, insisti, "mas do quê, pintura, cerâmica, fotografia...?". Com um tom óbvio, ela repetiu "arte contemporânea!". "Ah sim", assenti, e logo mudamos de assunto. Tal diálogo, a princípio, me fez achar a moça arrogante e preguiçosa, pois ela não fez nenhum esforço para me responder, mas ao longo dos últimos anos de pesquisa, fui motivada a compreender os princípios da arte contemporânea e entendi o porquê da resposta.

A disciplina Teoria e Crítica da Arte Contemporânea[1], cursada no primeiro ano desta pesquisa, ofereceu subsídios fundamentais para uma compreensão da produção e circulação artística contemporânea, a partir de eixos conceituais interdisciplinares. Possibilitou uma maior reflexão sobre a ruptura das fronteiras entre as linguagens e o modo como o mundo pode oferecer-se como matéria em potência aos olhos dos artistas, libertando de padrões e possibilitando mutações no pensar e no fazer, como práticas de experimentações. Entre tantos universos apresentados nessa disciplina, o de Lygia Clark e o texto de Giorgio Agamben, *O que é o Contemporâneo*, me tocaram de modo especial. Sobre Clark, já muito falei na primeira parte, mas o sentido das palavras de Agamben (2009, p.59) ecoam invisivelmente em todo o trajeto traçado, que se torna visível no seguinte trecho:

> *A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que se adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela.*

1 Curso Interunidades: Estética e História da Arte – Universidade de São Paulo, ministrado pela professora Cristina Freire.

Essa é a principal ideia do autor que me acompanha nessa jornada--pesquisa, sobre essa relação com o tempo a confundir os agoras, que conduz meu encantamento com a matéria primitiva barro e seus entrelaços com as forças da natureza no processo artesanal de criação de máscaras, e, ao mesmo, também com poéticas mais sofisticadas e abstratas, como as colagens e instalações de Jimmy Robert ou o capacete-máscara de Hyungkoo, entre tantos outros exemplos que ilustram esse salto para a atualidade. Nesse percurso anacrônico, entre dissociações e renovações, a poética da máscara se abre para diferentes olhares, voltados para distintas direções, assim como o próprio deus Janus, que olha para frente e para trás, como bem descreve Felisberto Sabino da Costa (2014, p.7):

> *Na mitologia greco-romana, Janus é representado com duas faces, uma que olha para o passado, outra para o futuro. É o deus dos portais e das transições, dos inícios e dos fins. A ele também está associada a mudança entre a vida primitiva e a civilização, o obscurantismo e a ciência, o campo e a cidade. Devido a sua vida dedicada às transformações, foi-lhe atribuído o status de deus. As portas de seu templo eram mantidas abertas e os soldados que saíam para campanhas eram conduzidos ao portal-santuário, por onde deveriam passar.*

Costa aponta a relação do deus Janus com a máscara, as duas faces de uma mesma moeda, revelando cruzamentos entre o passado e o futuro, sendo que uma olha para trás e outra para frente, um pensamento que também permeia todo o presente estudo e a minha própria trajetória. Contudo, ao olhar para trás e para frente, nesse movimento, minha visão percorre várias direções: aquela que foca especificamente o objeto (máscara), aquela que entrevê o que está por trás dele, aquela que o relaciona com toda a estrutura corporal (externa e interna), aquela que o investiga espacialmente (real e ficcional), aquela que se interessa sobre os aspectos sensoriais (formas e sentimentos).

Como escrevi no ensaio seis dessa tese, há dez anos, quando estagiava com a Familie Flöz em Berlim, meus olhos fotografaram a paisagem humana diversificada da cidade, movidos pela curiosidade de saber o que estava por trás dela. Em minha última viagem, feita em 2017 para Lisboa, em Portugal, em uma dessas mudanças de direcionamento do olhar, minha lente ocular projetou-se distraidamente sobre o espaço. Foi capturado pela presença insólita de certos objetos em composições encontradas ocasionalmente no espaço público, como mostram as fotografias abaixo. Recortes visuais captados inusitadamente, sem nenhuma pretensão ou intenção artística, apenas fragmentos de imagens flagrados ao acaso num certo tempo-espaço, impulsionados por uma sensação de leveza e curiosidade, dessas que nos tomam quando estamos a passeio ou viajando, entregues a descobrir as belezas "estrangeiras" das coisas que nos cercam.

Fotografias tiradas por mim em Lisboa, 2017.

Hoje, ao observar tais imagens, detecto a relação com o modo como as palavras de Craig me conectam ao agora da máscara. Assim como Lygia Clark rompeu com a moldura de seus quadros, ao criar os *Casulos* (1959), expandindo seus limites para o espaço e incorporando o mundo exterior a ele, esse meu agora da máscara se associa a tais registros fotográficos e propõe uma ruptura com os limites físicos e concretos dela. A singular combinação dos objetos me transporta para um lugar outro, um espetáculo solitário e visual. Se fosse cinema, haveria uma continuidade, um plano sequência, mas é uma imagem apenas! Sendo assim, não linear, a experiência do olhar impulsiona o fluxo livre de significados e (re)elaborações sobre o que vejo. Os objetos, o jogo das formas e símbolos alí expressos ocultamente, bem como a casualidades das cores e luzes configurados na imagem estática, convidam ao movimento da livre imaginação criadora. O olhar compositor projeta, então, sua luminosidade única sobre esse "espetáculo extraído do mundo" e identifica no cotidiano um recorte poético, uma suspensão atemporal eternizada.

Nessa atual e final perspectiva de mascaramento que encerra esta pesquisa, a dimensão poética surge espontaneamente na própria arte-vida e não mais graças a um processo de criação artística. Nos passeios dos olhos pela cidade, a partir do real, a imaginação material impulsiona um incessante jogo de metáforas e de sentidos particulares, "um pouco do seu olho fica na coisa olhada assim como, da coisa, um resíduo vivo permanecerá em seu olho – nunca saciado" (BUCCI, 2009, s.p.). Nos processos de utilização de máscaras, existe um lugar invisível que separa o objeto do rosto, entre o inanimado e o animado, ele é um campo a ser habitado pelas dinâmicas imaginativas e pela percepção sensorial, como já muito discutido neste trabalho. Em uma comparação não tão direta, diria que o mesmo ocorre em tais fotografias, nas quais esse território do entre se identifica com a lacuna existente entre a imagem e aquilo que projetamos sobre ela, a ser preenchida invisivelmente pela imaginação e pela percepção das coisas. Diante do inusitado, somos levados a imaginar para além do que vemos: um cotidiano extraordinário, uma trama (in)visível de combinação de objetos e elementos, composições dramatúrgicas silenciosas que transitam por duas dimensões, aquilo que está registrado na imagem e o que está fora dela (dentro da gente).

Não que eu tenha perdido o encanto pela paisagem humana, mas nessa última perspectiva de mascaramento não vejo mais pessoas, contudo, as composições materiais, visuais e simbólicas contidas na imagem não deixam de evocar "presenças". Assim, se no primeiro capítulo desta tese escrevo sobre as alterações da presença do corpo-máscara nos processos de utilização dessa linguagem, aqui as transformações da presença são pensadas a partir do que ouso chamar de um "**estado de paisagem**", inspirada pelo pensamento de Bachelard "uma paisagem é um estado de alma". Ao contrário da ideia de que a paisagem deva ser contemplada passivamente, trata-se de uma atmosfera na qual a imagem instaura no observador o estado ativo e dinâmico da imaginação criadora, a mover as vias internas. A fruição acontece, então, a partir do olhar e dessa absorção imagética, ativando os instintos mais profundos derivados da "necessidade positiva de imaginar" (BACHELARD, 2001, p.62).

Assim que as imagens são estudadas em seus aspectos dinâmicos e correlativamente experimentadas em suas funções psiquicamente dinamizantes, a antiga expressão, que não cessa de ser repetida – uma paisagem é um estado de alma –, recebe novíssimos significados. De fato, a expressão quase que não só visava a estados contemplativos, como se a paisagem só tivesse por função ser contemplada, como se fosse o mero dicionário de todas as palavras evasivas, vãs aspirações para a evasão. Pelo contrário, com os devaneios da vontade se desenvolvem temas necessariamente preciosos da construção demiúrgica: a paisagem torna-se um caráter. Só a compreendemos dinamicamente se a vontade participa de sua construção, com a alegria de assegurar-lhe as bases, de medir-lhe as resistências e as forças.

(BACHELARD, 2001, p.57-8)

Que significa flanar? Flanar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem. Flanar é ir por aí, de manhã, de dia, à noite, meter-se nas rodas da populaça, admirar o menino da gaitinha ali à esquina, seguir com os garotos o lutador do Cassino vestido de turco, gozar nas praças os ajuntamentos defronte das lanternas mágicas, conversar com os cantores de modinha das alfurjas da Saúde, depois de ter ouvido dilettanti de casaca aplaudirem o maior tenor do Lírico numa ópera velha e má; é ver os bonecos pintados a giz nos muros das casas, após ter acompanhado um pintor afamado até a sua grande tela paga pelo Estado; é estar sem fazer nada e achar absolutamente necessário ir até um sítio lôbrego, para deixar de lá ir, levado pela primeira impressão, por um dito que faz sorrir, um perfil que interessa, um par jovem cujo riso de amor causa inveja.

É vagabundagem? Talvez. Flanar é a distinção de perambular com inteligência. Nada como o inútil para ser artístico. Daí o desocupado flâneur ter sempre na mente dez mil coisas necessárias, imprescindíveis, que podem ficar eternamente adiadas.

(RIO, s.d., p.3)

Tal atmosfera se mistura também ao verbo flanar, as "observações guardadas na placa sensível do cérebro" (RIO, s.d., p.6); quando as imagens, retidas pela retina, ganham vida interna e, das coisas vistas no cotidiano, eclodem fissuras convidativas a articulações mais sensíveis da nossa percepção, compreendidas, por fim, como uma poética própria do olhar e dos sentidos.

> *E de tanto ver que os outros quase não podem entrever, o flâneur reflete. As frases, os ditos, as cenas vibram-lhe no cortical. Quando o flâneur deduz, ei-lo a concluir uma lei magnífica por ser para seu uso exclusivo, ei-lo a psicologar, ei-lo a pintar os pensamentos, a fisionomia, a alma das ruas. E é então que haveis de pasmar da futilidade do mundo e da inconcebível futilidade dos pedestres da poesia de observação. (RIO, s.d., p.6)*

Escrever sobre esse estado de paisagem ou sobre a poesia da observação é também constatar que ambos me acompanham e estão associados a poética da máscara desde o início da minha trajetória; no meu passado, quando criança ao imaginar os vincos da porta do banheiro se transformarem em figuras; nos primeiros encantamentos com os aspectos formais da máscara, até nesses devaneios finais registrados nas fotografias de Portugal. Tudo parece se relacionar a uma vontade de olhar profundamente para dentro dos objetos e de capturar o segredo das coisas ocultas. Uma mania de profundidade relacionada também a vontade de olhar dentro dos outros e dentro de mim mesma, de ser surpreendida pelas imagens que, como escreve Godinho (2013, s.p.):

> *Veem "bruscamente" não sabemos de onde, "de que fundo, de que mundo". Agarram-se a nós com poderes inexplicáveis. Passamos assim, sem saber como, de um mundo a outro, sem conhecimento ou saber ou compreensão ou inteligibilidade. Passamos com afectos e perceptos concentrados num corpo que sonha ou delira ou experimenta.*

Meu corpo, em delírios visuais, é movido por esse olhar curioso e faminto que não se contenta com a realidade e com a possibilidade de uma única existência, por isso sonha em ser muitos, descobre vidas secretas por trás dos objetos e passa, assim, tempos a transitar entre os infinitos mundos pelos quais as máscaras, ou os mascaramentos, me transportam.

Nesse agora da máscara, novamente aproximam-se as relações entre espaço-presença e objetos-subjetividades, o mesmo campo explorado nos ensaios anteriores, percorrendo o livre trânsito entre percepção, afeto, memória e criação. No entanto, a máscara não mais existe, ela é digerida e vive, mas está ausente fisicamente. A fotografia, então, representa e assume seus contornos e expressões, e suas leituras possíveis no invisível recortado. Por ora, a imensidão do assunto se estende pelo horizonte, transborda para o desconhecido, e meu olhar silencia, projetado sobre o espaço. A teoria ao seu redor ainda é líquida, escorre em minha mente e se projeta para uma futura pesquisa. Mas, com medo de perdê-la, ouso colher e compartilhar algumas de suas gotas, para que não se evaporem.

Até aqui, vi vários caminhos e, ao final, não é o teatro que encontro, mas não deixo de segui-lo. Nos atravessamentos da máscara, registro sua valência antropológica, artística, artesanal, ritualística, transcendente e contemporânea, um mergulho nas profundidades da matéria; escultura, espaços, paisagens como construção de textualidades poéticas. Por entre a máscara, revelam-se possibilidades de habitares distintos, construções operadas no fluxo do imaginário e nas múltiplas dimensões da vida.

É PRECISO FINALIZAR...

Nesses últimos quatro anos e meio de pesquisa, foi impossível dividir-me entre a pesquisa e a vida. Um período de intensas e significativas mudanças, no qual o germe da criação desse estudo se desenvolve juntamente com o nascimento e o crescimento do meu filho Levi. São muitos aprendizados simultâneos e entrelaçados. No âmbito pessoal, sou atravessada pelo mesmo sentido contido na epígrafe de Lygia Clark que abre o primeiro capítulo da tese: dentro de minha barriga mora um pássaro, enquanto Levi cresce ali, meu cunhado perde a vida aos poucos, meu corpo se abre por dores e alegrias! Quando ele nasce, passeio de lá para cá incessantemente, sendo envolvida por um amor imensurável e também sendo sacrificada, levada a aceitar algumas mortes pessoais nesse nascer "mãe". É o festim da vida e da morte entrelaçados, como também na poética da máscara.

Assim, entre os encontros paradoxais de todos esses temas, entre conceitos, estudos e rotinas, procurei equalizar a escrita com a vida e com o fazer artístico, desde as escolhas das palavras, que perdem um pouco o medo e ganham um pouco mais de liberdade, como também toda a estrutura de organização do estudo, suas divisões, seus títulos e imagens. O fato de assumir e arriscar uma escrita-ensaio permitiu que o trabalho abarcasse meus devaneios, minhas digressões e minha paixão pelas imagens, bem como trilhar caminhos que subitamente mudam de direção. Muitas vezes, nesse processo, acordei com palavras na boca, como reflexos dos órgãos em pensamentos noturnos, numa mistura homogênea das experiências em ebulição, como tradutora das ressonâncias do som mudo de toda a experiência vivida. Tracei linhas, diagonais, círculos e rotas de fuga, uma síntese sem fim para melhor poder me explicar. Transbordei, virei sujeito-ator de parágrafos e de frases perdidas, tentando torna-me leitura interessante e produtiva, sem deixar também de ser prosa, poesia e imagem. Ao final dessa maratona, confesso que até sonhos se transformaram em páginas, concertos e correções dos olhos projetados sobre um grande mapa cartográfico e seus objetivos, voltados para dentro, para fora, para todas as direções! Por fim, sou eu e meus encontros com a máscara, transformados em um texto visual, fragmentado e imortalizado nestas páginas.

Registro de um auto-mascaramento, 2016

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Editora da Unochapecó, 2009.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Trad. Teixeira de Coelho. São Paulo: Max Limonad, 1987.

BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **O direito de sonhar**. São Paulo: Difel, 1986.

BALOGUN, Ola. Formas e expressões na arte africana [on-line]. **Africanidades: História da África e Culturas Tradicionais Africanas**. s.d. Disponível em: <http://afrologia.blogspot.com/2008/03/formas-e-expresses-na-arte-africana.html>. Acesso em: 13 jul. 2019.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**. Trad. Luis Otávio Burnier. Campinas: Ed. da Unicamp, 1995.

BARROS, Manoel de. **O guardador de águas**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2017.

_____. **O livro das ignorãças**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BELTRAME, Valmor Níni; ANDRADE, Milton de (orgs). **Teatro de M**áscaras. Florianópolis: Udesc, 2011.

BENINI, Monica. **A não-arte de Lygia Clark** [on-line]. *Monina Benini – Daily*. 10 maio 2016. Disponível em: <http://monicabenini.com.br/a-nao-arte-de-lygia-clark/>. Acesso em: 24 jun. 2019.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, n.19, jan.-abr. 2009, p.20-8. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>. Acesso em: 6 jun. 2019.

BORNHEIM, Gerd. **O sentido e a máscara**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins/Martins Fontes, 2009. (Coleção Todas as Artes.)

BRAGA, Bya. **Étienne Decroux e a artesania de ator.** Caminhadas para a soberania. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

BRONDANI, Joice Aglai. **Varda Che Baucco!** Transcursos Fluviais de uma Pesquisatriz: Bufão, Commedia dell`Arte e Manifestações Espetaculares Populares Brasileiras. Salvador, 2010. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia.

BROOK, Peter. As máscaras saindo de nossas conchas. In: **O ponto de mudança:** quarenta anos de experiências teatrais – 1946-1987. Trad. Antonio Mercado e Elena Gaidano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

BUCCI, Eugênio. O olho que vaza o olho. Fabricação industrial de signos visuais num tempo em que o olhar virou sinônimo de trabalho. In: NOVAES, Adauto (org.). **A experiência do pensamento**. São Paulo: Edições Sesc, 2009. p.289-321.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte do ator**: da técnica à representação. 2 ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

CAMARGO, Eduardo. O filósofo e o artesão [on-line]. **TransObjeto** – Grupo de Estudos dos Confrontos entre o Realismo Especulativo e o Realismo Peirceano. 30 jan. 2016. Disponível em: <https://transobjeto.wordpress.com/2016/01/30/o-filosofo-e-o-artesao/>. Acesso em: 9 jul. 2019.

CARNEIRO, Beatriz Scigliano. Lygia Clark e Nietzsche-Zaratustra: trajetórias. **verve. Revista semestral autogestionária do Nu-Sol**, n.7, 2005, p.244-263. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/verve/article/view/5030/3572>. Acesso em: 26 jul. 2019.

CASTRO, Manuel Antonio de. **Dicionário de Poética e Pensamento** [on-line]. Disponível em: <www.dicpoetica.letras.ufrj.br>. Acesso em: 14 jul. 2019.

CENTRE D'ART CONTEMPORAIN LA SYNAGOGUE DE DELME. **Visitor's Guide Jimmy Robert Descendances du Nu** [on-line]. Disponível em: <http://www.cac-synagoguedelme.org/assets/exhibition/156/HELP-VISITE_JR.pdf>. Acesso em: 14 jul. 2019.

CLARK, Lygia. **Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mario Pedrosa**. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1980.

_____. OITICICA, Hélio. **Cartas 1964-1974**. Org. Luciano Figueiredo. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1998.

CONTIN, Claudia. Madeira, couro, cores e carne: histórias entre Commedia dell'Arte e máscaras do mundo. In: BELTRAME, Valmor Níni; ANDRADE, Milton de (orgs.). **Teatro de máscaras**. Florianópolis: Udesc, 2011.

COSTA, Felisberto Sabino da. A máscara e a formação do ator. **Revista Móin Móin**, v.1, n.1, 2005, p.25-51.

_____. **Sob o signo de Janus**: a presença da máscara no Bumba Meu Boi, no Cavalo Marinho e outros aspectos da contemporaneidade. São Paulo: Annablume, 2014.

_____. **A outra face**: a máscara e a (trans)formação do ator. São Paulo,

2006. Tese (livre docência) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

DECROUX, Étienne. Frases Célebres. In: SARTORI, Amleto; SARTORI, Donato (orgs.). **A arte da mágica**. Trad. Maria de Lourdes Rabetti. São Paulo: Ipsis Gráfica e Editora, 2013.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon**: lógica da sensação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. GUATTARI, Felix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. v.1. São Paulo: Editora 34, 1996.

DELLA PORTA, Giovanni. De humana Physiognomonia libri III [on-line]. **Historical Anatomies on the Web**. s.d. Disponível em: <https://www.nlm.nih.gov/exhibition/historicalanatomies/porta_home.html>. Acesso em: 11 jul. 2019.

DEMUNER, Talyta. As máscaras sensoriais – Lygia Clark [on-line]. **Arte Contemporânea**. 8 out. 2009. Disponível em: <http://contemporaneaarte.blogspot.com/2009/10/as-mascaras-sensoriais-lygia-clark.html>. Acesso em: 24 jun. 2019.

DESIGN EGG. Wonderheads [on-line]. s.d. Disponível em: <http://www.designegg.org/portfolio/wonderheads/>. Acesso em: 11 jul. 2019.

DESMOND, William. **A filosofia e seus outros**. Modo do ser e do pensar. Trad. José Carlos Aguiar de Sousa. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

DICIONÁRIO Priberam da Língua Portugesa [on-line]. 2008-2013. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/entrevista>. Acesso em: 1 jul. 2015.

DORMENT, Richard. Juan Muñoz: The Suspension of Certainty. **The Telegraph**, 29 jan. 2008. Disponível em: <https://www.telegraph.co.uk/culture/culturereviews/3670810/Juan-Munoz-The-suspension-of-certainty.html>. Acesso em: 25 jul. 2019.

ECO, Umberto (org). **A história da feiura**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ERULI, Brunella. O ator desencarnado. Marionete e vanguarda. **Móin-Móin**, v.1, n.5, 2008, p.11-25.

FABIÃO, Eleonora. Corpo Cênico, Estado Cênico. **Revista Contrapontos – Eletrônica**, v.10, n.3, 2010, p. 321-326. Disponível em: <https://docplayer.com.br/51361973-Corpo-cenico-estado-cenico-1.html>. Acesso em: 26 jul. 2019.

FAMILIE FLÖZ. Teatro Delusio [on-line]. s.d. Disponível em: <http://www.floez.net/index.php/teatro-delusio.en.html>. Acesso em: 11 jul. 2019.

FÉRAL, Josette. **Encontros com Ariane Mnouchkine**: erguendo um monumento ao efêmero. São Paulo: Edições Sesc-SP, 2010.

FONDATION BEYELER. Tino Segal – about his work “Kiss”. **Artist Talks** [audiovisual on-line]. Youtube. Jul. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZWfM71KsPTY>. Acesso em: 14 jul. 2019.

FONTES, Claudia. **O pássaro lento**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, [2018].

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: n-1 edições, 2013.

FREIRE, Cristina Freire (org.). **Arte contemporânea:** preservar o quê? São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2015.

FREIXE, Guy. **Les Utopies du masque sur les scenes européenes du XXe Siècle**. Montpellier: L’Entretemps, 2010.

GIL, José. A arte do retrato. In: **Escritos sobre artes e artistas**. Lisboa: Relógio D’Água, 2005.

_____. **A imagem nua e as pequenas percepções**. Lisboa: relógio D’Água, 1996.

GODINHO, Ana. Pósfácio a Faço paisagens com o que sinto. **Revista Lume**, n.3, set. 2013. Disponível em: https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/download/266/250Acesso em: 26 jul. 2019.

HEIDEGGER, Martin. Construir, habitar, pensar. In: **Ensaios e conferências**. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2002.

HÖRNIGT, Frank. **In Masken geht die Zeit**. Das Werk des Maskenbildners Wolfgang Uztz. Berlin: Theater der Zeit, 2010.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HYUNGKOO LEE. Altering Facial Features with RH5 [on-line]. 2003. Disponível em: <http://hyungkoolee.kr/portfolio/the-objectuals-altering-facial-features-with-rh5/>. Acesso em> 11 jul. 2019.

IMAGES D’ART. Charles Le Brun.Deux études de têtes de corbeaux, deux études de têtes d’homme. Disponível em: <https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/charles-le-brun_le-desespoir-deux-tetes-de-face-et-une-de-profil_encre-noire_pierre-noire_plume-dessin_papier-blanc>. Acesso em: 23 jul. 2019

JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. Trad. Tereza Lourenzo. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

JUM NAKAO. Turn [on-line]. Disponível em: <http://www.jumnakao.com/portfolios/affect-weaving-turn-japao-brasil/>. Acesso em: 22 jul. 2019.
KANTOR, Tadeuz. **O teatro da morte**. São Paulo: Edições Sesc-SP, 2008.

LAGROU, Els. Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas.

Revista Proa, v.1, n.2, 2010. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/ppgas/portal/arquivos/orientacoes/LAGROU_Els._2010.pdf>. Acesso em: 26 jul. 2019.

LANGER, Susanne K. **Sentimento e forma**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

LECOQ, Jacques. **O corpo poético**: uma pedagogia da criação teatral. São Paulo: Senac/Edições Sesc-SP, 2010.

LISPECTOR, Clarice. **Onde estivestes de noite**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

LOURES, José Maurício Teixeira. Louise Bourgeois e a fragmentação fantasmática do corpo. **Concinnitas**, ano 16, v.1, n.26, jul. 2015. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/20100/14398>. Acesso em: 26 jul. 2019.

MAETERLINCK, Maurice. Um teatro de androides. **Pitágoras 500**, v.4, abr. 2013, p.88-92. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/pit500/issue/view/8/showToc>. Acesso em: 25 jul. 2019.

MALUF-SOUZA, Olímpia. Fealdade e anatomia: sentidos instalados a partir de uma história do rosto. III ENALIHC – Encontro Nacional Linguagem, História e Cultura, Centro de Estudo e Pesquisa em Linguagem, UNEMAT, 2009. **Anais...** Disponível em: <https://docplayer.com.br/39714287-Fealdade-e-anatomia-sentidos-instalados-a-partir-de-uma-historia-do-rosto.html>. Acesso em: 9 jul. 2019.

MÁSCARA Abismo [on-line]. **WikiArt** – Visual Art Encyclopedia. 3 nov. 2013. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/lygia-clark/m-scara-abismo-abyss-mask-1968>. Acesso em: 26 jun. 2019.

MATOS, Maria Izilda Santos de. Espelhos da alma: fisiognomonia, emoções e sensibilidades. **Revista Brasileira de História das Religiões**, v.5, n. 14, set. 2012, p.13-34. Disponível em: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/RbhrAnpuh/article/view/30230/15801>. Acesso em: 26 jul. 2019.

MÓIN-MÓIN: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Jaraguá do Sul, SCAR/Udesc, ano 4, v.5, 2008. MONTEIRO, Paulo Felipe. **Drama e comunicação**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010.

MORAES, Sumaya Mattar. **Descobrir as texturas da essência da terra**: formação inicial e práxis criadora do professor de arte. São Paulo: FEUSP, 2007.

NATACHA BELOVA [on-line]. Disponível em: < http://www.belova.be>. Acesso em: 21 jun. 2019.

NETO, Barcelos. **Apapaatai**: rituais de máscaras no Alto Xingu. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2008.

O LIVRO dos símbolos. Reflexões sobre imagens arquetípicas. [S. l.]: Taschen, 2012.

OLIVEIRA, Roberto Acioli de. Rostos: fisiognomonia (II) [on-line]. **Corpo e Sociedade**. 29 mar. 2008. Disponível em: <https://corpoesociedade.blogspot.com/2008/03/rostos-fisiognomonia-ii.html>. Acesso em: 11 jul. 2019.

OTTO, Walter E. **Teofania**. O espírito da religião dos gregos antigos. Trad. Ordep Trindade Serra. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea**: origens, tendências, perspectivas. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou o castelo da pureza**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PETTY, Felix. Louise Bourgeois: Art Is a Guarantee of Sanity [on-line]. **i-D**. 5 abr. 2016. Disponível em: <https://i-d.vice.com/en_uk/article/gyqj74/louise-bourgeois-art-is-a-guarantee-of-sanity>. Acesso em: 14 jul. 2019.

PICON-VALLIN, Béatrice. Uma verdadeira máscara não se esconde: um encontro com Eehard Stiefel e Ariane Mnouchkine. **Sala Preta**, v.12, n.2, dez. 2012, p.154-75. Disponível em: https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v12i2p154-175. Acesso em: 13 jul. 2019.

PONTY, Merleau. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **O olho e o espírito**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

POTTS, Alex. O teatro escultórico de Muñoz. In: **Juan Muñoz, uma retrospectiva**. London /Porto: Tate Publishing/Fundação de Serralves, 2008.

RIGUINI, Renato Damiano; MARCOS, Cristina Moreira. Hans Bellmer e a invenção da boneca: o empuxo-à-mulher e a construção de um corpo fora. **Revista de Psicanálise da SPPA**, v.24, n.1, abr. 2017, p.135-54.

RIO, João do. **A alma encantadora das ruas** [on-line]. Ministério da Cultura, Fundação Biblioteca Nacional, Departamento Nacional do Livro, Acervo Digital. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/alma_encantadora_das_ruas.pdf>. Acesso em: 26 jul. 2018.

RIVERA, Tania. **O avesso do imaginário**. Arte contemporânea e psicanálise. São Paulo: Sesi-SP, 2018.

RODIN, August. **A arte de conversas com Paul Gsell**. Trad. Olga de Barros Barreto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

ROLNIK, Suely. **Lygia Clark e o híbrido arte/clínica** [on-line]. Núcleo de Estudos da Subjetividade, PUC-SP, São Paulo, s.d. Disponível em: <http://www.caosmose.net/suelyrolnik/pdf/Artecli.pdf>. Acesso em: 26 jul. 2019.

_____. **Subjetividade em obra. Lygia Clark, artista contemporânea** [on-line]. Núcleo de Estudos da Subjetividade, PUC-SP, São Paulo, [2002]. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Subjemobra.pdf>. Acesso em: 26 jul. 2019.

_____. **Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia** [on-line]. Núcleo de Estudos da Subjetividade, PUC-SP, São Paulo, s.d. Disponível em: <https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/terapeutica_Suely_Rolnik.pdf>. Acesso em: 14 jul. 2019.

ROSSIN, Elisa de Almeida. **A criação de máscaras**: O desdobramento das formas na cena. São Paulo, 2013. Universidade de São Paulo.

SACHS, Claudia Muller. **A imaginação é um músculo**: a contribuição de Lecoq para o trabalho do ator. Florianópolis, 2013. Tese (doutorado) – Centro de Artes, Udesc.

_____. Aspectos da preparação do artista de teatro na metodologia de Jacques Lecoq. **Anais Abrace**, v.11, n.1, 2010. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3632>. Acesso em: 25 maio 2019.

SALLES, Cecília. **O gesto inacabado**. São Paulo: Annablume/Fapesp,1998.

SARTORI, Amleto; SARTORI, Donato. **A arte mágica**. Trad. Maria de Lourdes Rabetti. São Paulo: Ipsis Gráfica e Editora, 2013.

_____. **II Museo Internazionale dela Maschera L'arte magica**. Abano Terme: Centro Maschere e Etruture Gestuali, 2005.

SARTRE, Jean-Paul. **Alberto Giacometti**: texto de Jean-Paul Sartre. Org. e trad. Célia Euvaldo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

SILVA, Fernanda Abranches Araújo. **A convocação do corpo na reelaboração de subjetividades:** Lygia Clark e os novos sentidos para a vida cotidiana. Rio de Janeiro, 2008. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

SILVA, Juremir Machado da. **Tecnologias do imaginário**: esboços para um conceito [on-line]. [200?]. Disponível em: <https://docplayer.com.br/59589936-Tecnologias-do-imaginario-esbocos-para-um-conceito-1-juremir-machado-da-silva-2.html>. Acesso em: 21 jun. 2019.

SLIDESHARE. Fisiognomia (a) [on-line]. 16 jan. 2013. Disponível em: <https://www.slideshare.net/dougcaesar13/fisiognomia-16026282>. Acesso em: 11 jul. 2019.

_____. Fisiognomia [on-line]. 8 out. 2011. Dispopnível em: <https://pt.slideshare.net/dougcaesar13/fisiognomia>. Acesso em: 11 jul. 2019.

STELZER, Andréa. O corpo máscara do ator contemporâneo. **Cadernos Virtuais de Pesquisa em Artes Cênicas** [on-line], 2009. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/pesqcenicas/article/view/705/645>. Acesso em: 26 jul. 2019.

TANYA LEIGHTON. **Exhibition**: It´s not Lame... It's Lamé, Jimmy Robert. [2017]. Disponível em: <https://tanyaleighton.com/thumbs/exhibitions/it-s-not-lame-it-s-lame/robert_it-s-not-lameit-s-lame_1-1920x1276.jpg>. Acesso em: 25 jul. 2019.

TEIXEIRA, A. Os desenhos de Hans Bellmer [on-line]. **Corpo Estranho**. 29 jun. 2014. Disponível em: <http://frankensteincontemporaneo.blogspot.com/2014/06/os-desenhos-de-hans-bellmer.html>. Acesso em: 22 jul. 2019.

TUCKER, William. **A linguagem da escultura**. Trad. Antonio Manfredinni. São Paulo: CosacNaify, 1999.

VALÉRY, Paul. **Degas dança desenho**. São Paulo: CosacNaify, 2003.

_____. **Monsieur Teste**. São Paulo: Ática, 1997.