

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Patrícia Coelho Costa

A CRIAÇÃO DA MÁSCARA CÊNICA:
Desdobramentos de uma pesquisa em artes partindo da confecção até a ação.

Belo Horizonte
2024

Patrícia Coelho Costa

A CRIAÇÃO DA MÁSCARA CÊNICA:

Desdobramentos de uma pesquisa em artes partindo da confecção até a ação.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes

Linha de pesquisa: Artes da Cena

Orientadora: Bya Braga.

Belo Horizonte

2024

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

792.028
C837c
2024

Costa, P. C., 1993-
A criação da máscara cênica [recurso eletrônico] : desdobramentos de uma pesquisa em artes partindo da confecção até a ação / Patrícia Coelho Costa. – 2024.
1 recurso online.

Orientadora: Bya Braga.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.
Inclui bibliografia.

1. Máscaras – Teses. 2. Teatro de máscaras – Teses. 3. Arte – Pesquisa – Teses. 4. Representação teatral – Teses. 5. Criação (Literária, artística, etc.) – Teses. I. Braga, Bya, 1966- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FOLHA DE APROVAÇÃO

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **PATRICIA COELHO COSTA** - Número de Registro **2022686386**.

Título: **“A criação da máscara cênica: Desdobramentos de uma pesquisa em artes partindo da confecção até a ação”**

Profa. Dra. Maria Beatriz Braga Mendonça – Orientadora – EBA/UFMG

Profa. Dra. Erika Velloso Lemos Schwarz – Titular – Unicamp

Profa. Dra. Ana Caldas Lewinsohn – Titular – UFRN

Belo Horizonte, 18 de outubro de 2024.

	Documento assinado eletronicamente por Maria Beatriz Braga Mendonca, Professor(a) , em 25/10/2024, às 09:39, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020 .
	Documento assinado eletronicamente por Ana Caldas Lewinsohn, Usuária Externa , em 25/10/2024, às 09:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020 .
	Documento assinado eletronicamente por Erika Velloso Lemos Schwarz, Usuária Externa , em 26/10/2024, às 05:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020 .



Documento assinado eletronicamente por **Yacy Ara Froner Goncalves, Professora do Magistério Superior**, em 29/10/2024, às 14:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3672188** e o código CRC **FF354AEC**.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Rosângela e Francisco, pelo apoio incondicional. A minha irmã Natália, pela amizade inspiradora. Ao Mateus, pelo amor e cumplicidade. Ao Dérik, pela amizade verdadeira. A professora Bya Braga, pela orientação. E as professoras da banca Érika Schwarz e Ana Caldas pela imensa generosidade. A todos que contribuíram e contribuem com essa pesquisa. Muito obrigada!

“Ó surpresa fatal! Blasfêmia que a arte gera!
A divina mulher de rosto sedutor
Duas cabeças tem, como infernal quimera!
Mas não! É simples máscara, o rosto enganador,
A face que apresenta um riso triunfal.
Como vedes, lá está, crispado horrivelmente,
O verdadeiro rosto, a cabeça real,
Que se esconde, a chorar, na máscara ridente.”
(Boudelaire, 1985, p.72)

RESUMO

Essa pesquisa aborda procedimentos de criação da máscara cênica e foi desenvolvida no mestrado no Programa de Pós Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (PPG Artes UFMG) a partir de revisão bibliográfica e processos artísticos como metodologia. Além das disciplinas do programa de pós-graduação, os processos aqui apresentados se desenvolveram especialmente em residências artísticas e em apresentações públicas entre os anos de 2022 e 2024. Caracteriza-se como uma pesquisa em artes (Sanchez, 2013, p.45) na qual interessa o desenvolvimento de metodologias criativas, a comunicação de tais metodologias entre os pares e os demais em um sistema de “co-disciplinas” e a criação de redes entre artistas, grupos e instituições. Os trabalhos foram realizados em "ateliê performativo" (Braga; Correa, 2022) e partiram da confecção de uma máscara, do desejo de dar vida a ela e de tudo o que acontece entre os pontos de partida e chegada. Compreendendo a máscara como um objeto que cobre o rosto da pessoa atuante e ganha vida a partir do jogo entre revelar e ocultar, os processos foram desenvolvidos a partir dos conceitos de duplo, considerado como representação “verdadeira” (Artaud, 1993) e “dissimulação” (Bachelard, 1994) e de “identidades” (Hall, 2009). De tal forma, buscou-se compreender fatores relacionados à atuação e ao objeto que se entrelaçam na criação de uma máscara verdadeira. Isto é, uma máscara que pareça viva em cena e seja capaz de criar conexão com o público. Os processos envolvidos no ato de fazer a máscara viver consideraram também a relação entre objeto e a pessoa atuante diante da particular, mas não rara, coincidência entre quem atua e quem confecciona a máscara. Suscitando uma reflexão sobre indivíduo e comunidade a partir de poéticas oriundas do trabalho com a máscara considerada como um “dispositivo de subjetivação” (Rossin, 2019). Tais reflexões são apresentadas a partir de imagens, texto e escrita performativa, reforçando a relevância desta pesquisa como proposição formal e conceitual para uma pesquisa em artes sobre a máscara cênica.

Palavras-chave: Máscara; duplo; atuação; criação; pesquisa-criação em artes.

ABSTRACT

This research addresses procedures for creating the scenic mask and was developed during the master's degree in the Postgraduate Program in Arts at the Federal University of Minas Gerais (PPG Artes UFMG) based on a bibliographic review and artistic processes as a methodology. In addition to the disciplines of the postgraduate program, the processes presented here were developed especially in artistic residencies and public presentations between the years 2022 and 2024. It is characterized as research in the arts (Sanchez, 2013, p.45) in the which interests the development of creative methodologies, the communication of such methodologies between peers and others in a system of “co-disciplines” and the creation of networks between artists, groups and institutions. The work was carried out in a "performative studio" (Braga; Correa, 2022) and began with the making of a mask, the desire to bring it to life and everything that happens between the starting and finishing points. Understanding the mask as an object that covers the face of the acting person and comes to life from the game between revealing and concealing, the processes were developed based on the concepts of double, considered as “true” representation (Artaud, 1993) and “dissimulation” (Bachelard, 1994) and “identities” (Hall, 2009). In this way, we sought to understand factors related to performance and the object that intertwine in the creation of a true mask. That is, a mask that appears alive on stage and is capable of creating a connection with the audience. The processes involved in the act of making the mask live also considered the relationship between the object and the person acting in front of the particular, but not rare, coincidence between whoever acts and who makes the mask. Provoking a reflection on the individual and community based on poetics arising from working with the mask, considered as a “subjectivation device” (Rossin, 2019). Such reflections are presented using images, text and performative writing, reinforcing the relevance of this research as a formal and conceptual proposition for an artistic research on the scenic mask.

Keywords: Mask; double; acting; research-creation in arts.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	7
2	PLANEJAMENTO	13
3	CONFECÇÃO E OUTROS ATRAVESSAMENTOS	38
3.1	Residir	41
3.1.1	É performance!Gira!.....	49
3.1.2	O lobo é o homem do lobo	51
3.1.3	Comunidades preferíveis.....	52
4	AÇÃO! A MÁSCARA COMO DISPOSITIVO	69
4.1	<i>Who calls me?</i>	74
4.2	O fim está próximo	77
4.3	Oito cabeças conversam sobre o dispositivo	78
5	CONSIDERAÇÕES	88
	REFERÊNCIAS	91

1 INTRODUÇÃO

A presente dissertação apresenta os resultados da pesquisa em artes desenvolvida no mestrado no programa de pós-graduação da UFMG em torno da criação da máscara cênica. Advindas da prática artística, as questões iniciais da pesquisa buscavam compreender procedimentos relacionados à atuação. Entretanto, a percepção de que tais procedimentos tinham relação direta com a forma do objeto levaram a ampliação da pesquisa para uma investigação sobre os procedimentos de criação com a máscara incluindo: Planejamento, confecção e ação cênica. Nos dois anos de pesquisa de mestrado, entre os anos de 2022 e 2024, foram onze máscaras confeccionadas, um espetáculo, uma exposição, uma cena curta, quatro performances, três residências artísticas, apresentações em festivais e mostras. A pesquisa foi comunicada para além da Universidade, em instituições, grupos de Teatro e pontos de Cultura. Ainda assim, uma sensação terrível rondou todo o percurso, toda vez que algum acadêmico mais conservador dizia: “Quando você vai fazer a sua pesquisa?” ou “Quando você vai por a mão na massa?” (Enquanto eu literalmente usava as mãos para espalhar massa corrida). A agonia foi tanta que no material de qualificação, havia um capítulo inteiro dedicado a definir a pesquisa em artes, como se para mostrar, não para a banca que acolheu muito bem a metodologia, mas para algum suposto desavisado que os processos criativos em arte podem ser metodologia (e é a deste trabalho) e que a pesquisa em artes tem seus parâmetros e definições. Desabafos a parte, a questão metodológica é tão fundamental para esta pesquisa que definiu também a forma de apresentação dos resultados. Considerando a máxima de que “arte não é discurso” (Brites; Tessler, 2002, p. 39), seria impossível traduzir a prática artística realizada durante o mestrado em texto de dissertação, mas é cabível articular o sistema verbal ao sistema referente ao “pensamento visual” que inclui forma, cor e questões espaciais sem necessariamente se vincular a função narrativa ou de representação do visível. Nesse sentido, as imagens aparecem nesta dissertação não como função ilustrativa, mas como resultado intraduzível da pesquisa. O texto não explica a imagem, como Carvalho e Peruzzo (2018, p.69) consideram, a imagem ocupa a mesma finalidade do texto e o texto, por sua vez, é tal qual a imagem, dotado de espaços a serem preenchidos pelos diferentes leitores.

Outro desafio encontrado pela pesquisa se relacionou a definição de máscara. Em seus estudos sobre o teatro de formas animadas, Amaral (1991, p. 26) pontua a existência da máscara desde os primeiros agrupamentos humanos como um artifício de despersonalização, uma forma de sair de si e experimentar as forças animais presentes na natureza humana

ou ainda de alcançar o divino. Por essa transfiguração potencialmente operada pela máscara, os estudos contemporâneos apontam um sentido expandido (Rangel, 2012, p. 199) para o mascaramento como o conjunto de visualidade e devir poético no qual se inclui a indumentária e que, configurando-se como máscara, opera a transfiguração. Essa concepção pode se expandir tanto ao máximo e considerar todo o ambiente como uma máscara se este corresponder a um operador no conjunto de transfiguração, quanto ao mínimo quando o rosto da atriz/ator despido de qualquer objeto é em si uma máscara. Para a presente dissertação, foi considerado como máscara o objeto ou material que cobre o rosto da atuante, enquanto mascaramento se refere ao conjunto máscara + indumentária que compõe uma visualidade transfiguradora. Embora tal alargamento da definição não seja uma unanimidade, aqui, a opção por um sentido expandido seguiu em direção a uma definição que abarca materialidade e metáfora.

Diante dos caminhos possíveis, a associação entre a máscara e a ideia de duplo permitiu que por meio dos processos artísticos ela fosse investigada a partir destas perspectivas: Como materialidade, partindo de máscaras específicas confeccionadas e levadas para a cena durante o período da pesquisa de mestrado e como conceito, concentrando-se em questões comuns aos processos artísticos com a máscara a partir de revisão bibliográfica. Ambas as perspectivas, entretanto, não estiveram descoladas uma da outra, pois as ações cênicas com a máscara lidaram ao mesmo tempo com as transformações provocadas pelos aspectos físicos do objeto e pelos sentimentos e sensações que ele mobilizou. Atribuídos ao campo conceitual, as noções de eu e outro, ação e representação, verdade e mentira estiveram em trânsito durante todo o processo artístico e reflexivo da pesquisa. A máscara esteve fortemente relacionada a um desdobramento da identidade como primeiro passo em direção à alteridade. Essa concepção remeteu a pesquisa ao conceito de duplo introduzido nos estudos teatrais por Artaud (1993). O conceito não se relaciona imediatamente a noção de identidade, mas a de representação. Em Artaud (1993), o duplo se refere à atuação que busca a representação não como sinônimo de fingir ou imitar uma ação, mas como escape para uma ação profunda cuja origem está no âmago misterioso do ser. Nessa perspectiva, o duplo não é outra identidade, mas uma ação teatral verdadeira. Essa ação é única e inédita, vivenciada no instante da cena, mas se trata de um duplo porque, ainda que verdadeira, é teatral. Isto é, é uma ação tão verdadeira que pode representar a si mesma. Nesse sentido, pode-se dizer que essa ação é o duplo do teatro: o reencontro da arte teatral com ela mesma.

Isso significa que quando represento, meu grito deixou de girar em torno de si mesmo, mas desperta seu duplo de forças nas muralhas do subterrâneo. E esse duplo é mais do que um eco, é a lembrança de uma linguagem cujo segredo o teatro perdeu. (Artaud, 1993, p.130).

Em Bachelard (1994, p.164), há a associação do duplo a identidade a partir dos conceitos de “simulação” e “dissimulação”, relacionando-os especificamente a imagem da máscara. Enquanto o primeiro se relaciona a um comportamento simulado com o intuito de convencer ou seduzir o outro, o segundo é um comportamento que embora também se relacione com o fingimento, imitação ou aparência, é voltado para si e responde ao próprio desejo de ora mostrar, ora ocultar partes do eu. Para o autor, a máscara possibilita a “dissimulação” ao criar “uma avenida em direção ao outro que se é”. Isto é, um caminho em direção ao duplo que, nesse caso, se refere a outros que não se identificam com o eu, mas que de alguma forma podem ser ou poderiam ter sido o eu. Rangel (2012, p.200) relaciona a fenomenologia da imaginação de Bachelard à teoria psicanalítica para tratar da máscara expandida. Compreendendo a máscara a partir do conjunto entre imagem, pulsões e personas, a autora relaciona o duplo à noção de “sombra” como um “acontecimento próprio ao sujeito criativo” que mobiliza subjetividade e alteridade no gesto poético. Nesse contexto, a “sombra” (Jung, 1964) se refere à representação de uma parte do inconsciente que não se confunde com o todo, pois identificada à esfera pessoal desconhecida ou pouco conhecida que, não raro, inicia um processo de autoeducação, pois manifesta informações que a consciência tenta esconder. Nesse caso, aproximando-se da noção de duplo, a Sombra oferece uma abordagem cujo enfoque está nos processos de constituição da subjetividade, nos quais se inclui o ato de imaginar-se outro, imaginar o outro e ser efetivamente o imaginado:

Quando uma pessoa tenta ver a sua sombra ela fica consciente (e muitas vezes envergonhada) das tendências e impulsos que nega existirem em si mesma, mas consegue perfeitamente ver nos outros. (...) É o momento em que o ego fica encurralado e reduzido em geral, a um silêncio embaraçoso. Começa, depois, um lento e doloroso processo de auto-educação, tarefa que, pode-se dizer, equivale psicologicamente aos trabalhos físicos de Hércules. (Jung, 1964, p.168)

O duplo apareceu nesta pesquisa envolvendo representação e dissimulação e a máscara, como materialidade e metáfora, pois, se por um lado ela diz respeito a um objeto inserido na composição objeto + indumentária que opera a transfiguração, por outro, ela representa a possibilidade do translado em direção ao outro no qual é possível encontrar partes ocultas de si, ou ainda, um eu inexistente, mas potencial. A máscara, ao modificar desde a respiração até o modo de olhar, caminhar e falar pode proporcionar mecanismos práticos para o ato de sair de si, funcionando como um “dispositivo de subjetivação” (Rossin, 2019, p.125) que

questiona o quanto do outro existe no eu e vice versa e se o ato de dar vida ao outro em cena não é se tornar algo deste outro.

Considerada, portanto, como materialidade e metáfora, a máscara operou de fato como um “dispositivo” (Deleuze, 1990, p. 155), um conjunto de “linhas de força multilineares e multidirecionais nas quais agimos e somos agenciados” produzidas e reproduzidas de forma multidirecional. Como dispositivo, a máscara cria subjetivações e instaura regimes de visibilidade e enunciação, pois permite viver o eu interditado e/ou potencial, a partir do movimento para fora de si. É no trânsito entre interno e externo, verdade e dissimulação, que se encontra, quase que surpreendentemente, o duplo. Nos estudos em teatro, o conceito de dispositivo também aparece associado ao “dispositivo cênico”: “estruturas baseadas em regras, comandos e procedimentos relativamente simples, passíveis de ser acionados por qualquer tipo de pessoa” (Mendes, 2015, p.97). O dispositivo cênico se aproxima da ideia de encenação ou dramaturgia, mas sua definição precisa se encontra na substituição da noção de drama pelo jogo, com regras conhecidas por todos e livremente aceitas (Sanchez, 2016, p.325). Nesse sentido, o dispositivo cênico é um acontecimento teatral no qual os artistas são propositores de procedimentos através dos quais o público é convidado a jogar de forma que o foco da obra se torna a própria estrutura e não somente o enredo podendo levar a “compreensão da maquinaria social” (Conargo, 2015, p.269). É possível relacionar a máscara ao dispositivo cênico a partir do deslocamento do eu, mas, principalmente, a partir do jogo que ela suscita. O uso cênico da máscara requer uma atenção imediata ao movimento do corpo pelo qual ela modifica o comportamento, a forma de andar e gesticular, a voz (Andrade; Beltrame, 2010, p.224). Como um jogo dotado de regras e procedimentos que, uma vez conhecidos, impulsionam o desempenho do jogador. No limite, pode-se definir a máscara como um dispositivo específico para a atuação de cada pessoa mascarada, pois estabelece, mais habitualmente, procedimentos relacionados ao modo de atuar e não necessariamente ao acontecimento cênico como um todo.

Tais reflexões foram suscitadas a partir dos processos artísticos desenvolvidos como metodologia durante a pesquisa que buscou compreender de quais formas a materialidade do objeto se entrelaçava aos aspectos conceituais e metafóricos na atuação com a máscara. Os processos artísticos se delinearam a partir de três procedimentos metodológicos que nomearam os capítulos a seguir: planejamento, confecção, e ação. O próximo capítulo é uma exposição do processo de planejamento através do caderno de processo criativo buscando

apresentar questões que nasciam nele e permeavam todo o percurso investigativo. Em especial, questões relacionadas ao estabelecimento de uma metodologia e seus procedimentos tendo em vista a “co-disciplinarietà” (Sanchez, 2013) da pesquisa, bem como o funcionamento da máscara e o estabelecimento de uma “imagem interna” (Rossin, 2019). O capítulo apresenta como a busca por uma máscara que “funcionasse” em cena foi atravessada por questões relacionadas à forma (Mnouquine; Stiefel, 2012). Aspectos como cores, texturas, volumes, linhas, materiais, dimensões, somaram-se a elementos figurativos: olhos, nariz, boca no desafio de realizar as melhores escolhas para a cena e ao mesmo tempo experimentar livremente as possibilidades plásticas na criação de um objeto. Nesse sentido, surgem três procedimentos de planejamento: o desenho, o autorretrato e a escrita. O desenho buscava transformar em imagem os vislumbres da imaginação e nem sempre tinha a finalidade direta de elaboração de croqui para confecção, mas era uma maneira de identificar e consolidar uma “imagem interna” que viria a nortear a confecção de uma máscara. Já o autorretrato foi um procedimento mais direcionado a preparação da próxima fase, pois buscava compreender principalmente a dimensão do objeto e seu funcionamento. Durante esse procedimento, foram identificadas duas problemáticas que mobilizaram toda a criação artística: o olhar da máscara e a respiração. Tais questões foram o primeiro ponto de entrelace entre a materialidade e a atuação com a máscara. Já a escrita de textos poéticos foi o terceiro procedimento que consistiu na escrita a partir de três vozes enumeradas que representavam máscaras do passado e do futuro em uma conversa no tempo presente. Esse procedimento também perpassou todo o processo criativo e também é parte da apresentação dos resultados.

O capítulo três abarca o processo de confecção buscando elencar materiais e técnicas adotadas e apresenta as reflexões em torno do trabalho com a máscara em residências artísticas, onde se desenvolveu a maior parte da pesquisa. Considerando a variedade de formas possíveis para se confeccionar uma máscara, optou-se por realizar a confecção a partir da modelagem, papietagem, pintura e adereçagem. Na confecção, identificou-se três elementos pontuados no segundo capítulo: a relação dos “côncavos e convexos” e da “assimetria” (Andrade; Beltrame, 2010) com o movimento da máscara e o desenvolvimento de um procedimento autoral de confecção. Considerando que a confecção motivou a criação de projetos desenvolvidos em residências artísticas, o terceiro capítulo também aborda a importância das residências como espaço de fortalecimento da pesquisa (Sanchez, 2013) uma vez que oferecem estruturas para a dedicação e investimento na pesquisa e a criação de redes entre artistas e profissionais de outras áreas do saber com os quais é possível comunicar os processos e compartilhar

conceitos. Nesse sentido, as discussões realizadas durante as residências são tão ou mais importantes do que o resultado final que interessa quando encarado como parte do processo de investigação. Para apresentar as discussões realizadas durante as residências pelas quais a pesquisa passou, optou-se por um compartilhamento que inclui a escrita poética e a imagem como texto para abarcar as reverberações que as diferentes conversas em torno da máscara, do duplo, e das identidades trouxeram. A confecção foi a motivação inicial dos projetos em residências que, com o desenvolvimento do trabalho, foram atravessados por inúmeras questões concernentes inclusive ao campo da ação cênica abordado mais especificamente no próximo capítulo.

O capítulo quatro trata da ação cênica com a máscara a partir do conceito de dispositivo considerando as concepções filosóficas e cênicas supramencionadas e apresenta duas ações nas quais a máscara funcionou como tal. Considerada como dispositivo, três elementos fundamentais são elencados na criação da ação com a máscara: o espelho, a energia e a articulação entre desejo e contexto. O espelho apareceu como elemento físico nos processos de criação, mas, conforme apresentado no terceiro capítulo, significou também a percepção da autoimagem (atuante + máscara) que pode se dar através do olhar do observador (Andrade; Beltrame, 2010). Já a energia (Barba; Savarese, 1995) se relaciona a questões físicas e a questões imateriais concernentes à subjetividade e a cultura. As questões físicas em torno do conceito de energia são derivadas do corpo e do objeto. Abordadas a partir do corpo, tem relação com a respiração, a tonicidade e a mobilidade muscular. Em relação ao objeto, tratam da expressividade contida na forma (Sabino da Costa, 2018). Para articular desejo e contexto, portanto, duas ações foram realizadas a partir da proposição de que o uso da máscara estivesse em questão como um dispositivo cênico e de atuação. Através do compartilhamento poético será possível visualizar o funcionamento do dispositivo seja como um objeto que revela cenicamente o seu funcionamento seja como proposição artística que convida o público para a ação.

2 PLANEJAMENTO

A apresentação do planejamento não pretende definir um caminho para fazer uma máscara, em especial porque há muitas formas de fazê-la. A opção por expor o caderno de processo surgiu do entendimento de que as imagens contêm e explicam o processo e o planejamento de uma máscara começava nos desenhos mais desprezíveis, cuja finalidade era o desenho em si mesmo, o desenho que não se destinava ao planejamento para a confecção tridimensional. Isso significa que passear pelas páginas do caderno será seguir uma trilha que em geral percorreu um ciclo desde o planejamento:

Figura 1: Diagrama I – Ciclo de criação



Fonte: Autoral

Entretanto, a rigor, não há uma linearidade do processo. As fases ocorrem simultaneamente e por vezes é necessário e até desejável retornar a momentos anteriores do ciclo para ajustes ou mesmo mudanças de percurso. Cardoso (2010, p. 192) exemplifica tal situação ao afirmar que no processo de criação de uma máscara a pessoa que a confecciona deve estar presente nos ensaios para “conferir, reajustar ou refazer” a máscara a fim de alcançar um bom resultado. O “bom resultado” se refere aquela capaz de, no conjunto de “gestualidade movimentos, e ritmos precisos”, transpor a ideia necessariamente contida na máscara e que, nessa transposição, seja possível ver a máscara “viva” em cena, se transformando conforme a luz se

modifica e conforme se desenvolve o movimento da pessoa atuante. Portanto, “funcionar” não deriva de algum atributo plástico relacionado às “belas máscaras”, mas tem relação com “uma leitura imediata e uma existência própria” da máscara que faz com que ela seja “viva ou morta” (Mnouchkine; Stiefiel, 2012, p. 157). As máscaras ganham vida quando perdem a rigidez e adquirem movimento e expressão, ainda que algumas funcionem imediatamente assim que colocadas no rosto do ator mesmo que ele não se mova. Porém, há uma dificuldade de se definir claramente a explicação para o funcionamento ou não de uma máscara. Em um processo de criação, confeccionar uma máscara viva deriva da prática. No início do trabalho, pode-se confeccionar dezenas de máscaras para que uma ou duas “funcionem” (Mnouchkine; Stiefiel, 2012). Portanto, o diagrama que melhor representa o ciclo de criação da máscara desenvolvido durante a pesquisa se desenha de forma que o avanço só acontece a partir do retorno e o retorno por sua vez é também um impulso para o próximo passo. Nesse sentido, percorrer o caderno de processo é seguir uma trilha repleta de avanços, impulsos, tentativas e acertos em busca de uma máscara viva.

Figura 2: Diagrama II – Ciclo de criação



Fonte: Autoral

Outro aspecto importante na fase de planejamento foi a “co-disciplinariedade”. Sanchez (2013, p.42) parte do conceito de “conhecimentos situados” no qual a objetividade da pesquisa parte necessariamente da subjetividade da pessoa pesquisadora. A constituição do conhecimento se dá a partir da pessoa pesquisadora incorporada e posicionada socialmente, não havendo, portanto, uma objetividade apartada da vida social. Na pesquisa em artes, tal fato pode ser observado de forma ainda mais evidente, uma vez que a artista e pesquisadora são a mesma pessoa e os processos artísticos como metodologia geram as questões da pesquisa. Considerando o “conhecimento situado” como “paradigma para a pesquisa em artes”, Sanchez (2013, p.45) propõe o sistema de “co-disciplinas”, uma vez que artistas-pesquisadores como trabalhadores globais não escapam ao fato de estarem inseridos no sistema capitalista. Ao privilegiar a formação de especialistas, o capitalismo contribui para que o conhecimento se torne mais fragmentado e quanto mais fragmentado o conhecimento,

mais fragmentado o sujeito desse saber. Um sujeito fragmentado encontra nas suas contradições internas os empecilhos para se engajar em alguma ação coletiva de forma que o individualismo passa a ocupar todos os âmbitos da vida social. O sistema de “co-disciplinas” é uma maneira, se não de escape da lógica capitalista, de distorção do capitalismo, ou de “infiltração poética” (Sanchez, 2013, p.45) para definir um modo de trabalho no qual as disciplinas cooperam entre si sem se misturar. As especificidades das disciplinas são preservadas sem que uma cancele a outra, ao contrário, há o contágio entre elas. Os procedimentos e problemáticas da filosofia e sociologia, por exemplo, podem contagiar os processos artísticos, mas os artistas continuam a “falar como artistas”. Em última análise, os conceitos são contágios estratégicos para potencializar os processos criativos e o inverso também é válido. A arte, seja como obra acabada, processos ou procedimentos, produz conhecimentos que potencializam os conceitos em outras áreas do saber. Para “falar como artista” em uma pesquisa em torno da criação da máscara cênica se fez necessário planejar, executar, apresentar publicamente obras que ainda que pertencentes ao campo das artes cênicas, são “co-disciplinares” por excelência.

Na fase de planejamento da máscara, por exemplo, o "pensamento visual" (Brites e Tessler, 2002, p. 39) se desenvolveu de forma “co-disciplinar” e não necessariamente se configurou como um meio para alcançar na cena a sua finalidade. Encontrar seu sentido e razão em si mesmo significa que o desenho visava menos um esquema para a máscara e mais uma fonte de inspiração e fruição, embora alguns também fossem estudos de cores e formas. Rossin (2019, p. 129) ressalta especialmente o desenho como procedimento no processo de criação da máscara, apontando, a partir do próprio processo criativo, o caderno como marco para o momento de planejamento. Nos desenhos de Rossin (2019, p.130), vislumbramos os rostos que a visitam no estado de quase sonho. Cabeças espectrais, cujo corpo é a própria página e o espaço é tudo o que a imaginação preenche, parecem vislumbres de outra realidade. Para a autora, estar em processo de criação de uma ou mais máscaras abarca todas as esferas de seu cotidiano, os horários de trabalho e descanso, tal atitude diante do processo criativo permitiu que ela identificasse procedimentos singulares em seu trabalho, tal qual o vislumbre dos rostos entre o sono e a vigília. Apontando a relevância do desenho na elaboração das máscaras, seus cadernos apresentam um caráter de constituição de uma "imagem interna" Rossin (2019, p.126) mais do que a elaboração de croquis. A “imagem interna” é definida pela autora como um ponto de partida no processo de criação da máscara e ao mesmo tempo um horizonte para onde caminhar, algo que a pessoa que confecciona a máscara pode retomar

caso se perca demais no processo. Segundo Rossin (2019, p.127), a “imagem inicial” – a forma fixada no planejamento – pode advir da “imagem interna” ou de uma referência pessoal, uma fotografia, um animal, um objeto, um conceito, mas todos os casos se somam aos “delírios pessoais” da artista. Isto é, a inspiração particular e mesmo inconsciente que emerge da subjetividade – como os sonhos e/ou o estado de sonolência no caso da autora.

Para a investigação aqui apresentada, as referências para a “imagem inicial” vieram da “imagem interna” e de diversas fontes: visitas a museus, exposições, livros de arte, pesquisa na internet, observação de formas e cores da natureza. Reunir e apresentar todo esse material seria realizar uma segunda pesquisa. Já as fontes de “delírio pessoal” foram principalmente os desenhos, reunidos em sua maioria no caderno de processo. O caderno ocupa aqui o lugar do sonho, uma vez que os desenhos eram nele realizados como um exercício secreto de liberdade. Secreto porque inicialmente não pretendia ser exposto nem mesmo como resultado da pesquisa, ele era antes de tudo parte da metodologia. Do segredo, veio a liberdade de experimentar linhas, formas, cores, materiais diversos, técnicas distintas para constituir imagens tão diversas e experimentais quanto às formas de produção. O retorno ao caderno, em 2024, um ano depois de finalizadas as páginas, foi o momento de mudança de olhar. De procedimento metodológico, o caderno, depois de finalizado, passou a ser também uma maneira de apresentar os resultados da pesquisa através da qual é possível comunicar os caminhos e procedimentos pelos quais a pesquisa percorreu, sem necessariamente obedecer a alguma função narrativa.

Ao analisar o caderno, três procedimentos se destacaram. O primeiro é o desenho de uma máscara a partir de referências diversas – nas quais figuravam rostos, máscaras, esculturas – que melhor correspondiam a “imagem interna”. Stiefel (Mnouchkine; Stiefel, 2012, p. 157) relata que a aprendizagem na atividade de confecção da máscara começou com a cópia de máscaras balinesas e japonesas acessadas no trabalho do *Téâtre du Soleil* e em uma viagem ao Japão. O escultor ressalta que “copiando máscaras extraordinárias” ele chegou a um “choque revelador”, uma aprendizagem não só sobre o funcionamento das máscaras, mas sobre seus significados e enigmas profundos. Cardoso (2010, p.196) também cita o trabalho a partir de outras máscaras e sugere que a pessoa que confecciona uma máscara realize colagens e desenhos nos quais possa haver um “estudo conceitual do tipo ou personagem” de acordo com as indicações do texto dramático, do diretor ou mesmo de fontes históricas e bibliográficas se for o caso. O importante é que a pessoa responsável pela confecção consiga captar as

direções sugeridas dentro do processo criativo e da constituição da personagem ou persona. A autora também apresenta o método utilizado pelo escultor Donato Sartori a partir de uma tabela na qual é possível elencar uma série de características e atributos que implicarão em escolhas formais específicas a partir da combinação entre tais caracteres:

[...] ele utiliza uma classificação em forma de tabela denominada “O sentimento e seu contrário” na qual vai compondo uma série de associações, tais como: sentimento, características tipológicas, idade, animal, forma, cor, odor, sabor, som, sensação tátil, material, movimento, sensação, contrário da personalidade, estado paralelo, componentes masculino/ feminino. (Cardoso, 2010, 196)

Na presente pesquisa, não se buscou uma reprodução de um único procedimento ou a imitação de uma máscara preexistente, mas a criação de uma nova imagem a partir de várias referências. O desenvolvimento do procedimento criativo, portanto, foi gradual. Inicialmente, realizou-se apenas o desenho da referência – seja do rosto humano, de uma fotografia, desenho, escultura ou máscara – ou de rostos humanos a partir de referências de animais. Aos poucos, os desenhos foram retrabalhados e as referências, combinadas com outras imagens e com a imaginação criando o procedimento que esteve presente durante todo o caderno simultaneamente às outras fases de criação. O ato de desenhar se integrou mais ao cotidiano como forma de estimular a imaginação, criatividade e habilidades plásticas.

O segundo procedimento adotado na fase de planejamento foi o autorretrato por cima do qual uma máscara era desenhada. Tal procedimento buscava a reprodução bidimensional do que ocorreria na fase da confecção: a aplicação de matéria (argila) sob um duplo (molde em gesso). No caso do desenho, a matéria era a tinta – acrílica ou guache – e o duplo, o autorretrato. O desenho da máscara por cima do rosto tentava responder a duas questões no andamento desta pesquisa em artes envolvendo o uso da máscara:

- a) Por onde olhar?
- b) Por onde respirar?

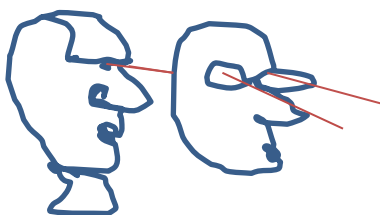
Olhar e respiração são matérias básicas ao ofício de atriz e também apareceram como uma preocupação visual de construção do objeto que implicaria em uma mudança da atitude corporal, uma vez que há uma relação entre as linhas, formas, cores, e volumes e o modo agir da pessoa que se mascara. Ao modificar a forma que a pessoa que veste a máscara enxerga,

modifica-se, por exemplo, a posição da cabeça necessária para que o público tenha a impressão de que a máscara olha para as coisas e pessoas ao redor. Ao modificar a posição da cabeça, modifica-se todo o corpo. O mesmo acontece com a respiração. Aspectos como a dificuldade ou facilidade de passagem do ar, o encaixe do rosto na máscara, a dificuldade ou facilidade de vocalização apareceram como investigações em todas as fases de criação. Pode-se apontar a centralidade da respiração como “fonte do movimento” e vida da máscara, um ativador do estado interno, muscular e expressivo de jogo que pode trazer desafios à pessoa que atua e/ou potencializar a atuação (Palermo, 2010, p. 153).

Sobre a relação entre as dificuldades impostas pela máscara – como a redução do campo de visão e a modificação da percepção sonora – e o desenvolvimento da atuação com a máscara, Fo (1999, p. 46) aponta dois desafios, ambos relacionados à adaptação dos sentidos às condições da máscara. O primeiro desafio é justamente a adaptação física/mental uma vez que o uso da máscara pode ser incômodo e até angustiante em um primeiro momento quando se tem a restrição do campo visual e sonoro, a impressão de que a voz fica “gritando dentro da cabeça” e a sensação de descontrole da respiração. Com o tempo e com a necessidade de amplitude e síntese dos gestos, a dificuldade se torna um jogo no qual pode ser possível se expressar até melhor do que sem a máscara. Para a fase de planejamento, porém, as questões de por onde olhar e respirar apareceram como mapas em direção a “imagem interna” (Rossin, 2019) mais do que como uma proposição formal para o resultado final. Isto é, ainda que houvesse suposições quanto à ação cênica de acordo com as escolhas de olhar e respiração, durante o planejamento, eram somente suposições. Portanto, a investigação quanto aos orifícios pelos quais olhar encontrou o seguinte caminho:

- a) Olhos vazados;

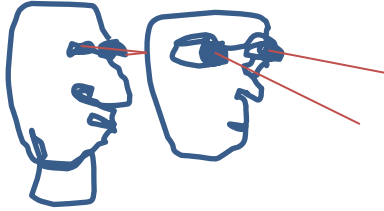
Figura 3: Desenho I – Olhar



Fonte: Autoral.

- b) Olhos pintados com furo;

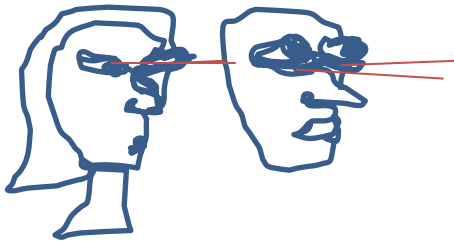
Figura 4: Desenho II – Olhar



Fonte: Autoral.

- c) Olhos pintados com abertura embaixo;

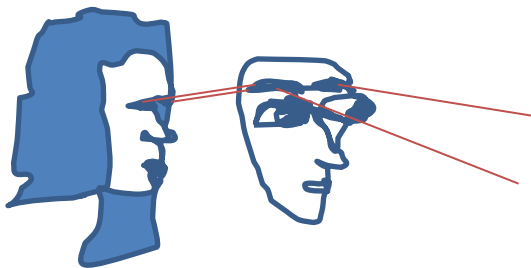
Figura 5: Desenho III – Olhar



Fonte: Autoral.

- d) Olhos pintados com abertura em cima;

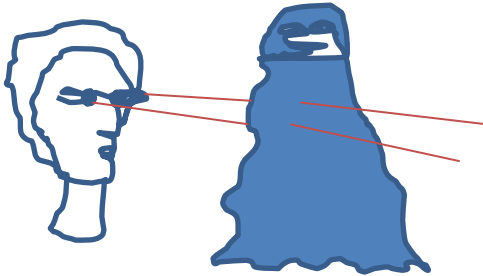
Figura 6: Desenho IV – Olhar



Fonte: Autoral.

e) Máscara de cabeça com tecido;

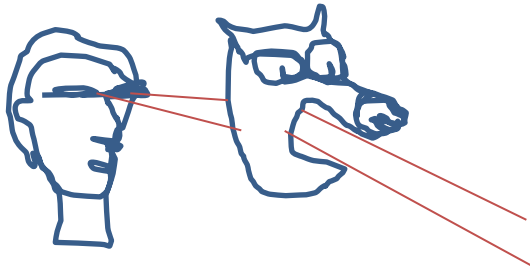
Figura 7: Desenho V – Olhar



Fonte: Autoral.

f) Máscara zoomórfica (ou antropozoomórfica) com olhar através da boca;

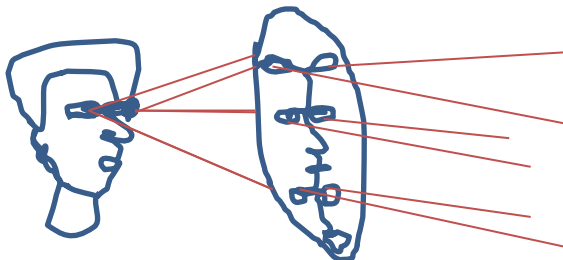
Figura 8: Desenho VI – Olhar



Fonte: Autoral.

g) Múltiplos olhos;

Figura 9: Desenho VII – Olhar



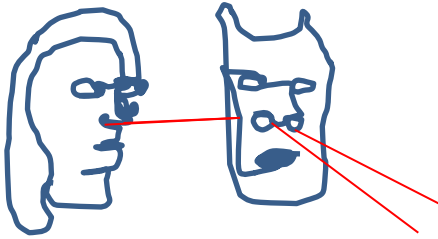
Fonte: Autoral.

h) Dentre outras.

O mesmo aconteceu com a respiração:

- a) Nariz vazado;

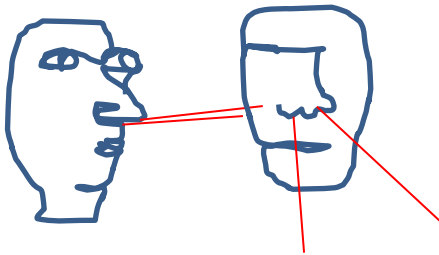
Figura 10: Desenho I – Respiração



Fonte: Autoral.

- b) Nariz com furos;

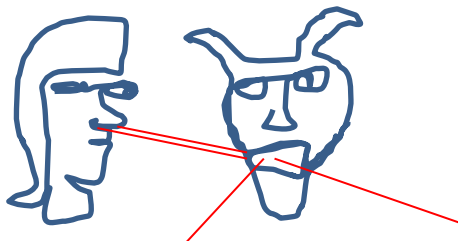
Figura 11: Desenho II – Respiração



Fonte: Autoral.

- c) Nariz fechado com boca aberta;

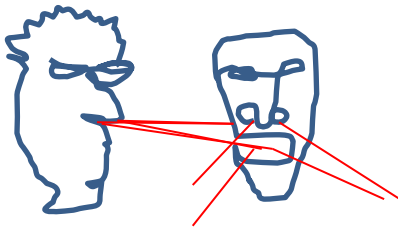
Figura 12: Desenho II – Respiração



Fonte: Autoral.

- d) Nariz e boca abertos;

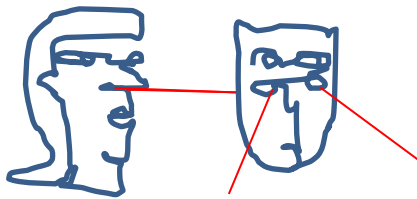
Figura 13: Desenho IV – Respiração



Fonte: Autoral.

- e) Nariz e boca fechados com outro orifício para passagem de ar;

Figura 14: Desenho I – Respiração



Fonte: Autoral.

- f) Dentre outros.

O terceiro procedimento, muito presente especialmente nas últimas páginas do caderno, foi a escrita de um diálogo imaginado entre três personagens: passado (1), presente (2), futuro (3). Nesse diálogo, 1 e 3 eram máscaras e 2 representava o eu sem a máscara que escrevia o diálogo no tempo presente. A máscara 1 era aquela que acabou de encerrar o ciclo de criação – da confecção até a ação cênica – enquanto 3 era a visualização da próxima máscara. A

escrita visava refletir sobre o que o último processo criativo trouxe de aprendizado, quais os anseios atuais profundos e o que buscar no próximo processo. Tal procedimento se mostrou eficaz no processo de reflexão sobre a prática porque permite uma elaboração textual “performativa” (Bolt, 2016) como um recurso de criação artística capaz de abarcar a subjetividade da pesquisadora e ao mesmo tempo expor os impactos e efeitos da pesquisa. Bolt (2016, p.130) aponta no termo “performatividade” um giro paradigmático para a pesquisa em artes, mas identifica que o giro performativo trouxe determinadas imprecisões ao campo. Portanto, a autora retoma o sentido do termo em sua primeira aparição nos estudos da linguagem em conferência proferida por J.L Austin a respeito dos atos de fala: atos que não descrevem ou narram uma ação, mas que efetivamente fazem. O mais famoso exemplo de Austin é o aceito proferido em um casamento ou a sentença proferida pelo juiz em um tribunal que demonstram que, em apropriadas circunstâncias, dizer equivale a fazer. Nesse sentido, performativo se refere à convenção pela repetição a partir de um discurso cujas consequências têm um “efeito real no mundo”. No contexto da arte, Bolt (2016, p.136) sugere que, radicalmente, toda arte é performativa porque pressupõe uma repetição de convenções na qual o novo na obra de arte está no manuseio da artista, na prática na qual ela se engaja todos os dias. No limite, considerando o “performativo” como um paradigma que remonta aos atos de fala de Austin não como um discurso que descreve, mas como ato, seria possível questionar se não seria toda escrita, em certa medida, uma escrita performativa que provoca impacto e efeito real no mundo. Nessa pesquisa, a escrita como ato performativo pretendeu mobilizar através do texto a “cognição imaginativa” (Pimentel, 2015, p.101) expressa pela constante tensão entre força e forma, imagem e imaginação e dessa tensão, característica da expressão artística, fazer emergir percepções, sensações, imagens, afetos e ideias que relacionados entre si formam um sentido como fonte de conhecimento e não como fonte de verdade (Bolt, 2016, p. 137) e proporcionar a ampliação da maneira de compartilhar o processo criativo, pois a escrita é ao mesmo tempo registro e obra, procedimento e resultado.

Figura 15: Digitalização - Caderno de processo (2023)



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 16: Digitalização - Caderno de processo (2023)



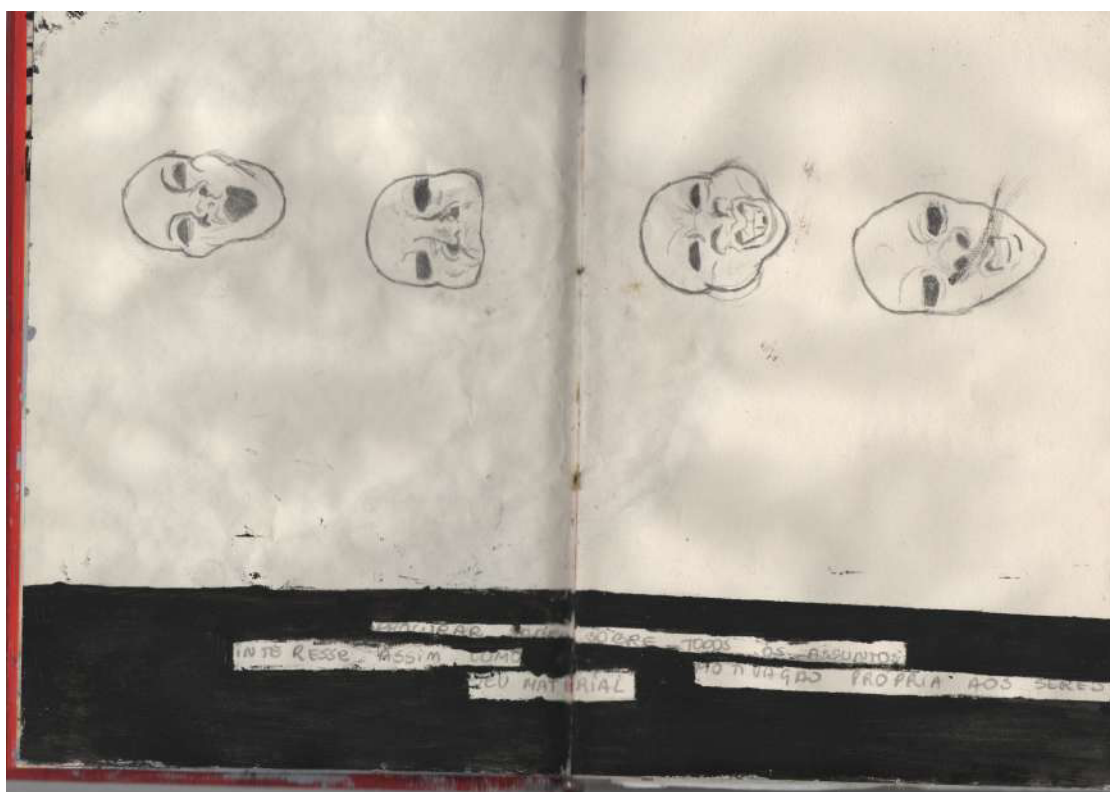
Fonte: Arquivo pessoal

Figura 17: Digitalização - Caderno de processo (2023)



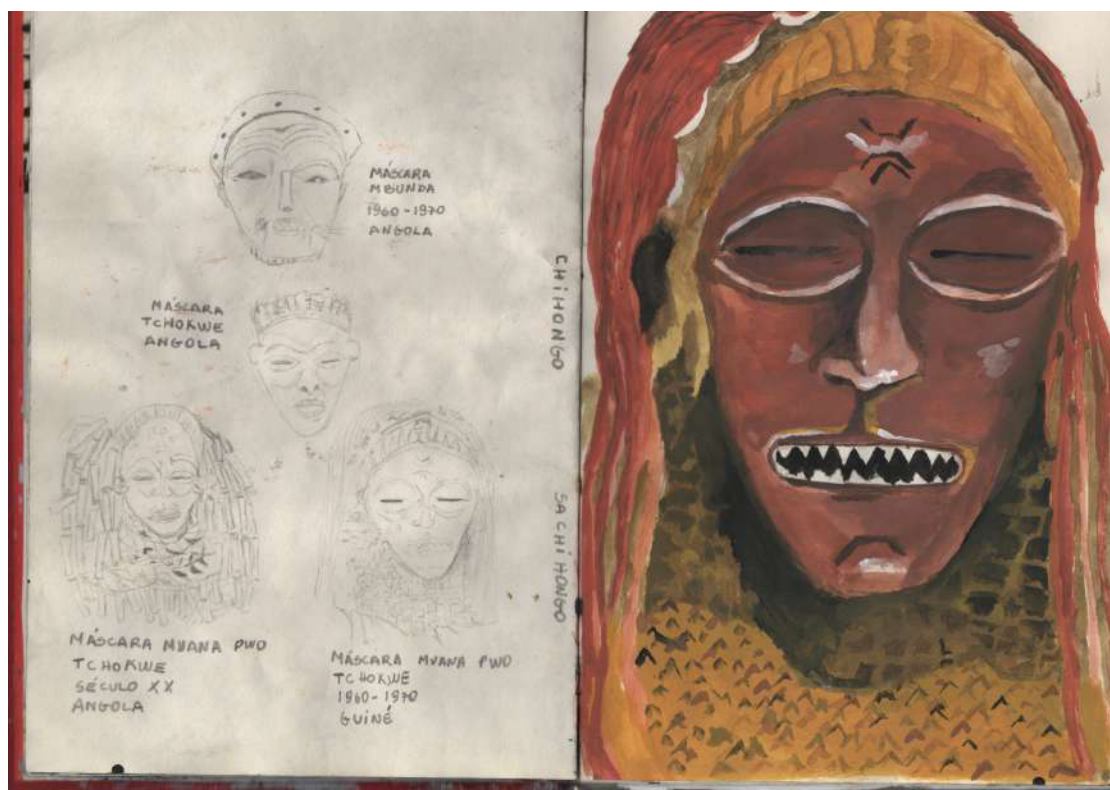
Fonte: Arquivo pessoal

Figura 18: Digitalização - Caderno de processo (2023)



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 19: Digitalização - Caderno de processo (2023)



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 20: Digitalização - Caderno de processo (2023)



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 21: Digitalização - Caderno de processo (2023)



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 22: Digitalização - Caderno de processo (2023)



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 23: Digitalização - Caderno de processo (2023)



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 24: Digitalização 2 - Caderno de processo (2023)



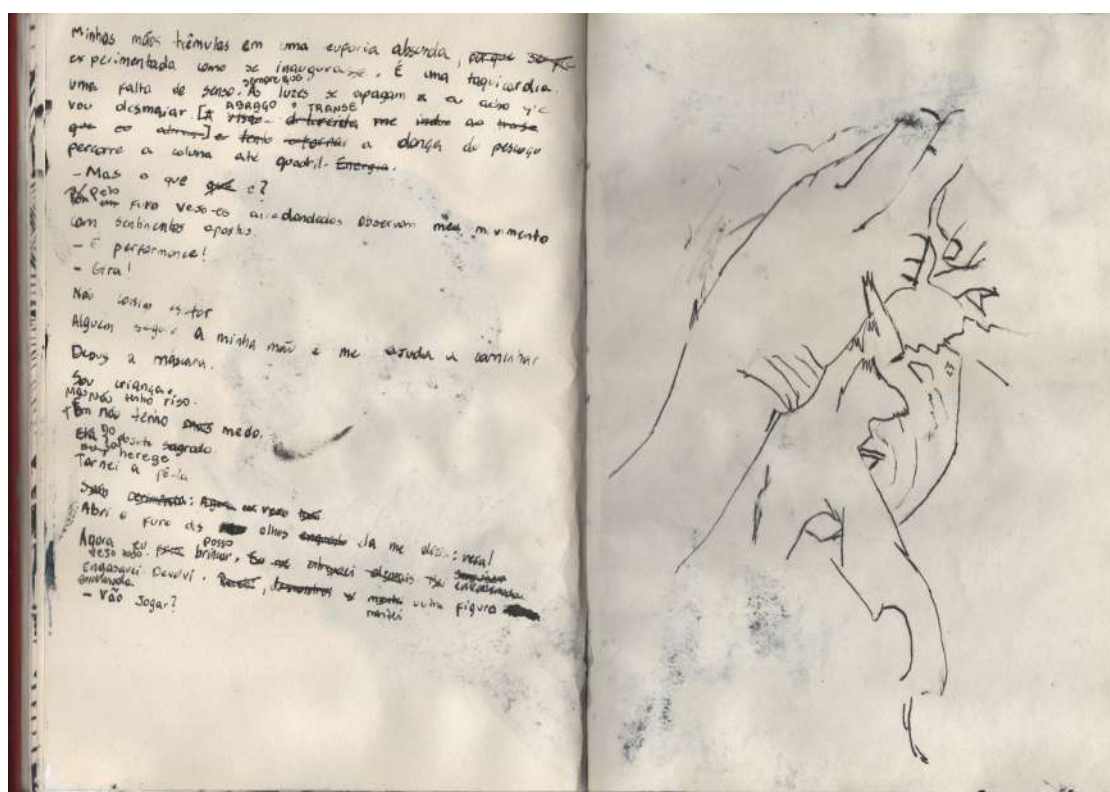
Fonte: Arquivo pessoal

Figura 25: Digitalização - Caderno de processo (2023)



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 26: Digitalização - Caderno de processo (2023)



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 27: Digitalização - Caderno de processo (2023)



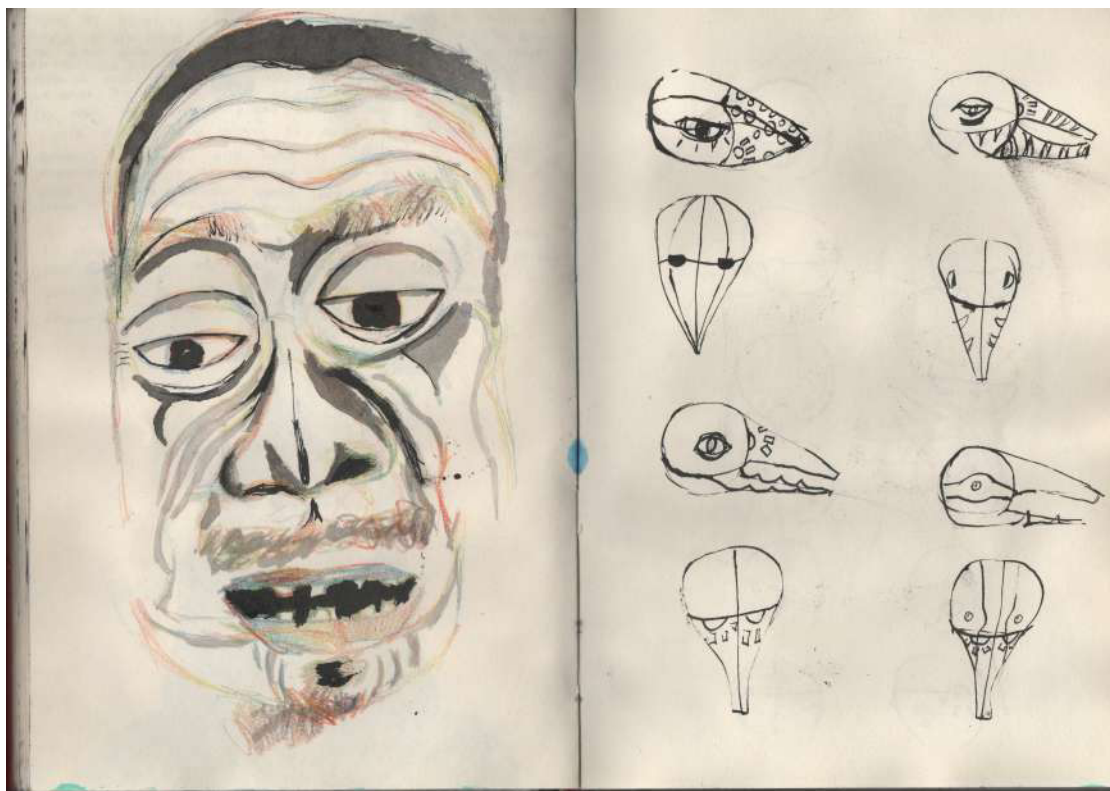
Fonte: Arquivo pessoal

Figura 28: Digitalização - Caderno de processo (2023)



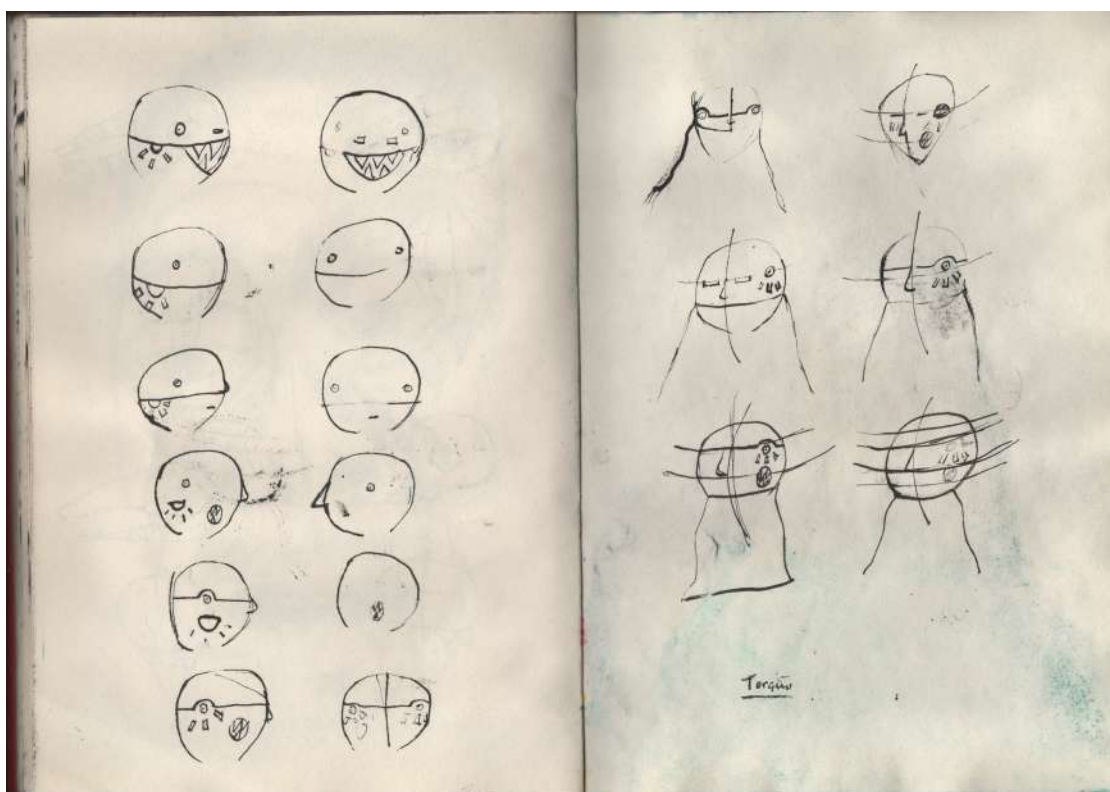
Fonte: Arquivo pessoal

Figura 29: Digitalização - Caderno de processo (2023)



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 30: Digitalização - Caderno de processo (2023)



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 31: Digitalização - Caderno de processo (2023)



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 32: Digitalização - Caderno de processo (2023)



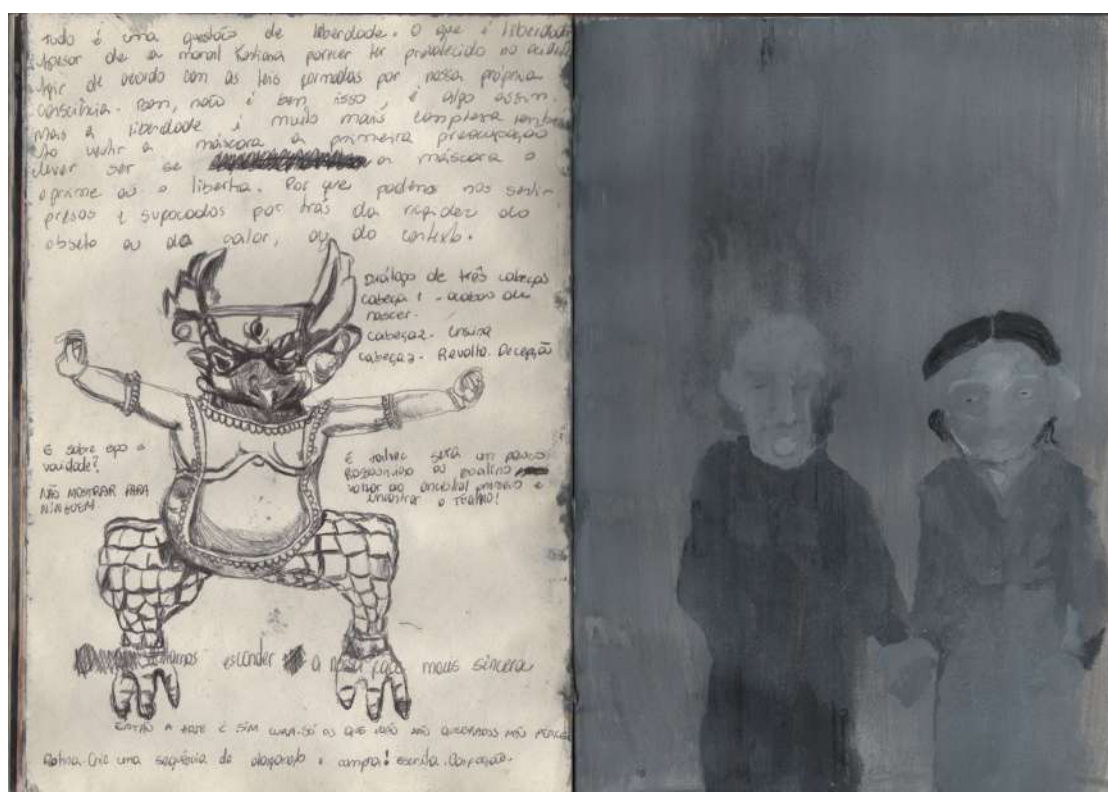
Fonte: Arquivo pessoal

Figura 33: Digitalização 1 - Caderno de processo (2023)



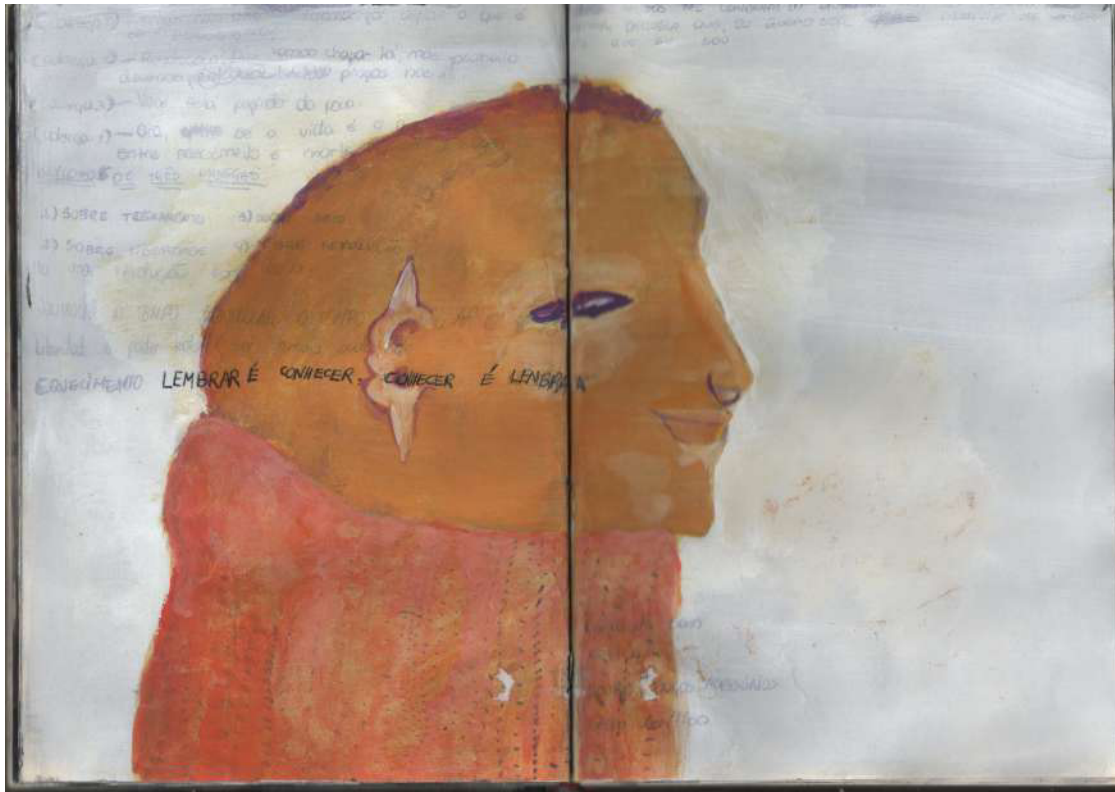
Fonte: Arquivo pessoal

Figura 34: Digitalização - Caderno de processo (2023)



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 35: Digitalização - Caderno de processo (2023)



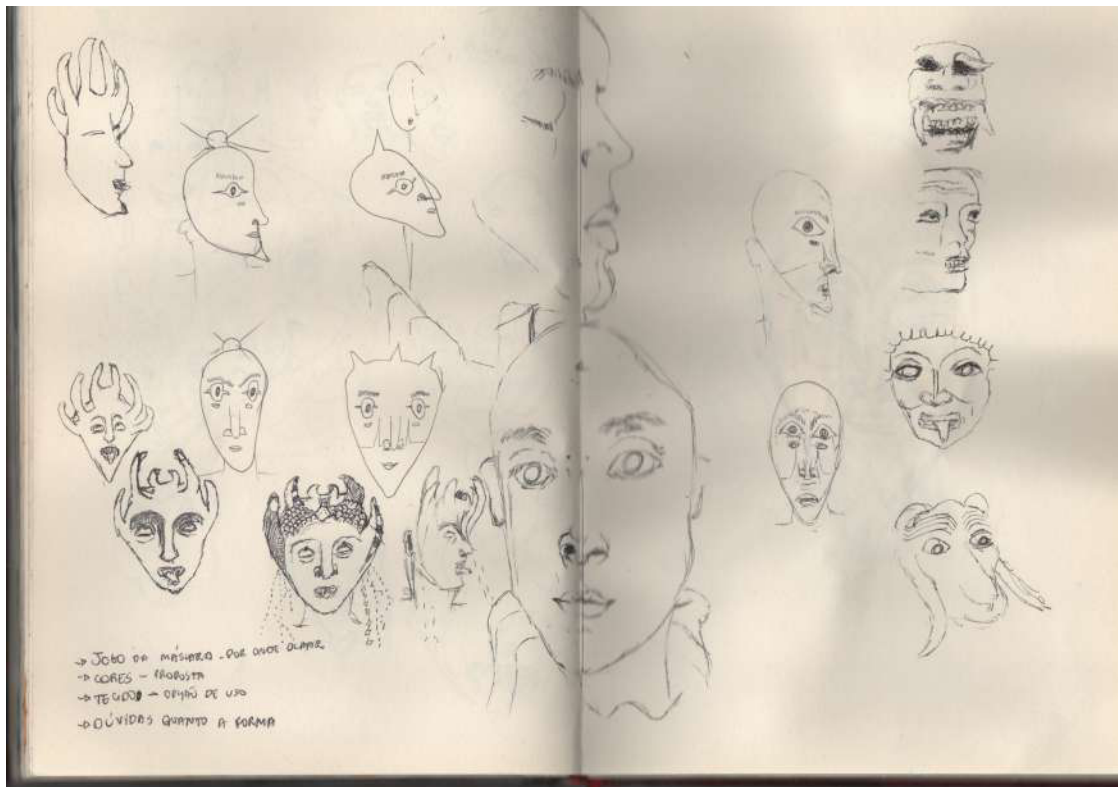
Fonte: Arquivo pessoal

Figura 36: Digitalização - Caderno de processo (2023)



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 37: Digitalização - Caderno de processo (2023)



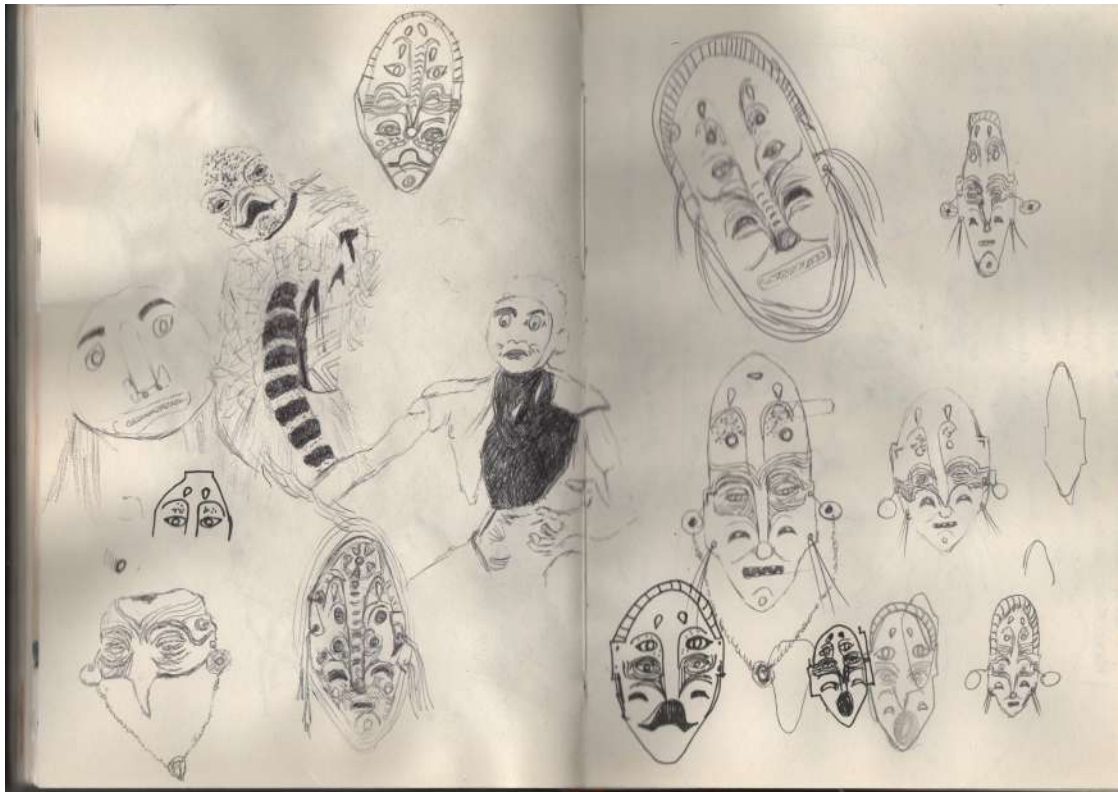
Fonte: Arquivo pessoal

Figura 38: Digitalização - Caderno de processo (2023)



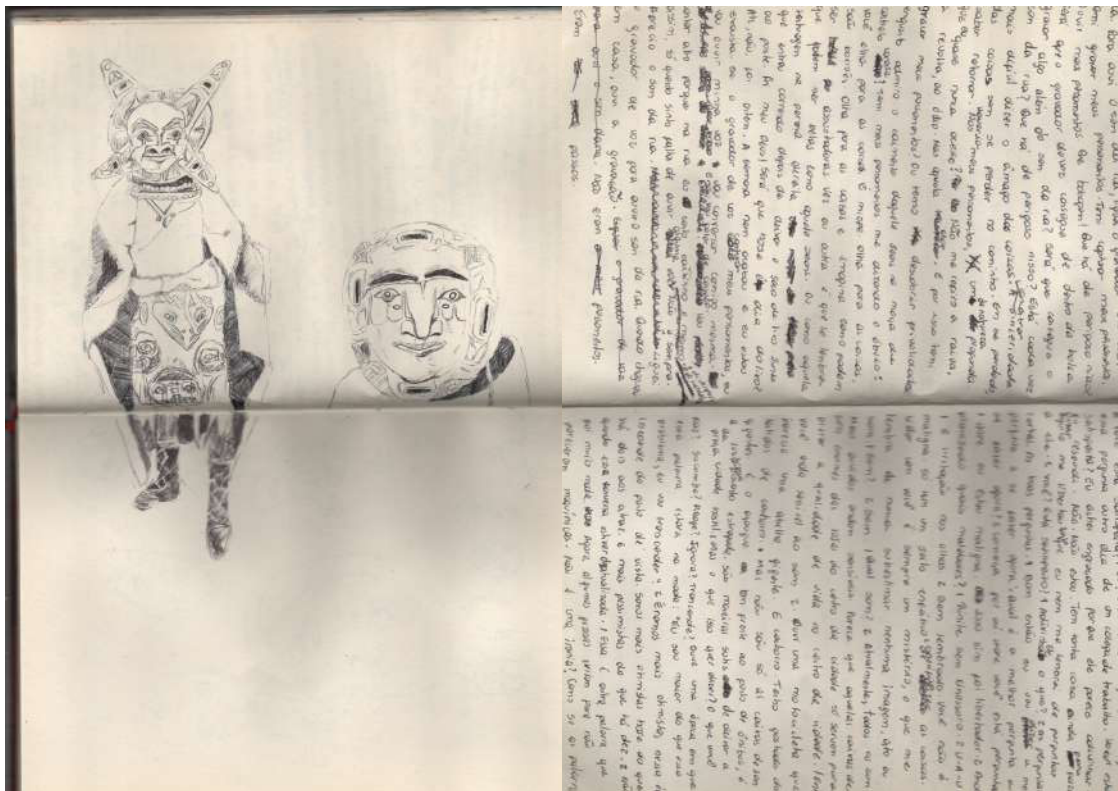
Fonte: Arquivo pessoal

Figura 39: Digitalização - Caderno de processo (2023)



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 40: Digitalização - Caderno de processo (2023)



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 41: Digitalização - Caderno de processo (2023)



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 42: Digitalização - Caderno de processo (2023)

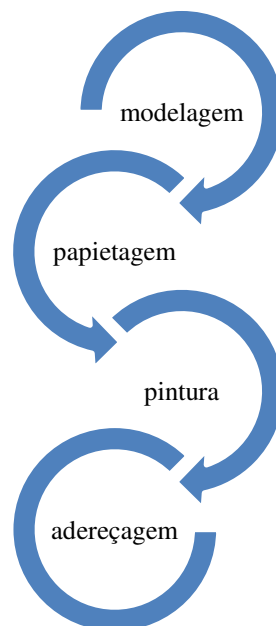


Fonte: Arquivo pessoal

3 CONFECCÃO E OUTROS ATRAVESSAMENTOS

Inúmeros são os caminhos para se confeccionar uma máscara. Partindo das possibilidades apresentadas por Cardoso (2010, p. 198) segundo a qual uma máscara pode ser confeccionada priorizando a forma, o material ou a partir de feições animais, a confecção realizada durante esta pesquisa priorizava a forma, uma vez que cada uma partia do experimento de maneiras de ver e respirar através da máscara. Quanto ao material, a autora também demonstra uma infinidade de possibilidades: papel colado, couro, tecido, látex, aos quais se acrescentam ainda a madeira, o metal e outros. Portanto, priorizar o material implicaria em experimentar uma gama de elementos até escolher o mais adequado para cada máscara. A pesquisa aqui desenvolvida, considerando o espaço, ferramentas, bem como o desejo da artista-pesquisadora, optou por priorizar a investigação a partir da forma e estabelecer o papel colado como material através da técnica da papietagem sobre molde de argila. Priorizar a forma não significa, porém, que não houve uma experimentação de material, uma vez que mudanças sutis na materialidade – tipo de papel, tinta, proporções de água, uso de massa corrida ou gesso – levaram a resultados diferentes e o aprimoramento do fazer passou invariavelmente pelo teste dentro dessas variações. De forma geral, pode-se esquematizar o caminho percorrido durante a confecção percorrendo o seguinte fluxo:

Figura 43: Diagrama III – Fluxo de confecção



Fonte: Autoral.

O primeiro momento do fluxo consiste em modelar a máscara em argila. Rossin (2019, p.95) considera a modelagem como o início da materialização da máscara através do que a autora chama de “vontade do barro”. É nesse momento que as mãos começam a perseguir a imagem em um processo de se aproximar e se afastar, fazer e refazer a forma em um diálogo no qual as mãos querem encontrar no barro a realização da forma e o barro, por sua vez, não recebe passivamente as mãos, mas ganha vida e mostra caminhos e soluções através da matéria tridimensional. Assim, é possível visualizar e até mesmo permitir a transformação da “imagem interna” de acordo com a imagem material que se forma na argila. Antes, porém, do início da modelagem, pode haver, conforme aponta Cardoso (2010, p.198), a criação de um molde em gesso, sobre o qual se trabalhará. Fazer um molde em gesso do rosto ou da cabeça toda da atriz ou ator que usará a máscara contribui para a visualização da proporção em relação às medidas anatômicas, entretanto, a autora aponta que se pode optar pelo cálculo dessas proporções dispensando o uso do molde. As duas possibilidades foram experimentadas durante a pesquisa, tanto a confecção iniciada diretamente a partir da argila, sem molde, quanto a partir do molde em gesso do próprio rosto. Experimentou-se também o uso de manequins em vez do molde em gesso – embora estes ofereçam uma anatomia aproximada do rosto humano – e ainda, a eliminação da fase de modelagem em argila, iniciando a confecção a partir da papietagem em balão. O molde em gesso foi realizado em duas etapas: Na primeira, o rosto foi coberto por tiras molhadas de atadura gessada, o cabelo foi coberto por plástico filme e os pelos da sobrancelha foram protegidos com vaselina. Após endurecer, a atadura foi retirada delicadamente do rosto e deixada para secar completamente. Nesse momento, foi possível fazer o reparo de pequenas falhas que porventura ocorreram. Dois dias após a secagem da atadura gessada – formando um molde negativo do rosto – o molde foi preenchido com gesso em estado líquido. No mesmo dia, o gesso havia endurecido e foi possível retirá-lo da atadura gessada, formando, portanto, um molde positivo do rosto. Esse molde, confeccionado no segundo semestre de pesquisa, acompanha-a até o momento.

Na modelagem em argila, em geral realizada por cima do molde do rosto, foi possível observar a força expressiva do gesto. Não se tratando de desenho, a modelagem em argila não deve criar muitas linhas para não confundir quem vê a máscara. Do mesmo modo, não detalhar demais a expressão da máscara poderá favorecer as nuances de atuação (Cardoso, 2010, p. 199). Outro aspecto crucial no momento da modelagem foi a percepção da luz e sombra a partir dos “côncavos e convexos” na máscara que dão a ela a sensação de que o rosto se movimenta e a expressão se modifica. Isso é fundamental se considerarmos a máxima

de que uma máscara é boa quando parece viva em cena. Nesse sentido, as distorções e assimetrias são fundamentais para dar movimento para a máscara durante a ação cênica. Dependendo da iluminação aliada à posição da cabeça, uma mesma máscara pode ganhar ares de ternura ou terror. Durante a modelagem, a retirada da matéria (argila) era utilizada para criar luz enquanto acrescentar a matéria criava sombra. A assimetria também foi bastante presente. Embora buscando uma harmonia da forma, a assimetria ocorria de maneira não proposital. Porém, quando observada, foi intencionalmente preservada.

Após a modelagem, iniciou-se a papietagem que consiste em sobrepor camadas de papéis rasgados embebidos em cola branca e água. A papietagem pode ser utilizada para a criação de um molde negativo da máscara (Cardoso, 2010, p.200), entretanto, optou-se por não trabalhar com o molde negativo. Uma questão importante foi a escolha dos papéis e a quantidade de cola e água. Quanto aos papéis, as máscaras foram confeccionadas a partir de duas escolhas: folhas de antigos cadernos com escritos pessoais e/ou papel *craft* intercalado com jornal. Os papéis de caderno por carregarem anotações de aulas, lembretes, listas, poesias, registros de pensamentos e ideias, escritos e guardados ao longo de mais de uma década, foram potentes em significados, dando aos objetos uma magia única, um segredo entrelaçado à própria matéria. Ao mesmo tempo, deram um aspecto muito endurecido, além de exigirem muitas camadas para a finalização. Já o papel *craft* necessita de menos camadas se bem colado e intercalá-lo ao jornal auxilia na visualização das camadas e da cobertura. Após aproximadamente três camadas de papel colado, já era possível tirar a máscara do molde e continuar a papietagem por dentro para preservar a forma visível. Quanto ao uso da cola e água, quanto mais dissolvida a cola, mais a papietagem parecia perder a forma, mas ao mesmo tempo, tornava-se mais respirável e flexível. Essa flexibilidade do objeto não significou que a máscara ficou mole ou macia, mas que o encaixe do rosto nela foi mais confortável. Nas primeiras máscaras confeccionadas durante a pesquisa, o uso da cola dissolvida em água seguia uma proporção intuitiva. Com o andamento da pesquisa e o contato com outras técnicas, experimentou-se a cola sem dissolução. Entretanto, após tais experimentações, optou-se pela volta do uso da cola dissolvida em água.

O próximo passo foi a aplicação de massa corrida, gesso, ou gesso acrílico. Com a cola bastante dissolvida em água na fase da papietagem, foi preferível não dissolver demasiadamente o material dessa camada para não reativar a cola no papel. Ao mesmo tempo, tal escolha também permitiu trabalhar com a tinta mais diluída em água no passo seguinte (da

pintura). Criou-se de fato, uma alternância de camadas entre aguadas e mais espessas. Na pintura, três tipos de tintas foram mais experimentadas: guache, tinta acrílica e pastel oleoso. O guache foi um material bastante utilizado nos cadernos e, portanto, havia maior familiaridade embora o resultado fosco das cores não fosse desejado. A tinta acrílica, ao contrário, dava um aspecto brilhante parecido a um plástico que inicialmente não era desejado, mas funcionou bastante em cena. Já o pastel oleoso foi pouco experimentado, pois, embora o guache e a tinta acrílica gerassem resultados diferentes, ambas eram dissolúveis em água, modificando a textura e/ou intensidade da cor. Após a secagem das máscaras houve a introdução de adereços. Os adereços surgiram geralmente de reaproveitamento de materiais e outros poucos foram comprados com essa intenção, mas sempre almejando alcançar a imagem constituída na fase de planejamento. Apenas os tecidos foram em sua maioria comprados, pois havia um especial interesse em efeitos de transparência e brilho.

3. 1. Residir

Embora nas residências, a pesquisa não se detivesse apenas a confecção, elas tiveram um papel fundamental especialmente nesta fase se considerada a possibilidade de recursos para investimento em materiais, ferramentas, adereços, objetos e indumentárias durante o primeiro ano da pesquisa quando não havia disponível recurso financeiro a partir de bolsa de mestrado. Também as residências, por se tratarem de ambientes de pesquisa artística por excelência, foram momentos de maior experimentação plástica de novos materiais e combinações entre os já experimentados. Contudo, a maior contribuição das residências para a realização da pesquisa foi a conexão com outros artistas de diversas linguagens e também o encontro e aprendizado com artistas de teatro de formas animadas. Por isso, cada residência funcionou como um “ateliê performativo” (Braga; Correa, 2022) localizado temporal e geograficamente, uma vez que, ao iniciar o trabalho, havia o deslocamento para um local de produção alheio e compartilhado e o estabelecimento de uma duração. A duração significava um início e um fim para o processo, mas o fim não deveria necessariamente implicar em um produto final. Essa é uma característica das residências artísticas que faz com que elas sejam um formato compatível e desejável para a pesquisa em artes “co-disciplinar” (Sanchez, 2013) porque proporcionam infraestrutura e condições para o desenvolvimento criativo. Sob essa perspectiva, o processo e a comunicação de metodologias criativas são tão ou mais importantes do que um resultado acabado. E os resultados, ainda que apresentados ao público, também estão abertos a revisões e transformações:

Se trata de pensar infraestruturas que, além de oferecer espaços de concentração e recursos para o próprio trabalho aceitam um tempo prolongado de experimentação e busca. Isso é essencial para se sentir confortável e também para que surja uma comunidade com a qual compartilhar o trabalho. (Sanchez, 2013, p. 49)

O conceito de “ateliê performativo” apresentado por Braga e Correa (2022) abarca em certa medida o de “co-disciplinariedade” (Sanchez, 2013), mas acrescenta a ele elementos da pesquisa performativa, pois inclui na criação interartes, características, habilidades, e necessidades do fazer teatral performativo. Para a pesquisa em artes cênicas o “ateliê performativo” tem a prerrogativa de tomar emprestados procedimentos das artes visuais em um trabalho de “artesanaria” (Braga e Correa, 2022, p. 10) no qual a artista é ao mesmo tempo agente e materialidade da criação, cujo primeiro desafio é a compreensão da própria corporeidade/subjetividade. Em última análise, os modos de fazer se tornam também modos de existência, de forma que a compreensão de si mesmo é o primeiro passo para a agência de si no mundo e a consequente agência de si no e para o trabalho cênico. Diante de tais procedimentos da pesquisa performativa, pode-se inclusive retomar a discussão quanto à performatividade como atributo intrínseco a toda obra de arte e, em especial, a toda pesquisa em artes. Bolt (2016, p.135) aponta que toda obra “esconde a convenção de que ela é uma repetição”, pois está sempre em uma relação (ainda que disruptiva) com a tradição. Nesse sentido, a pesquisa performativa, é, além de levantamento, análise, categorização e apresentação de dados, um ato. Avaliado como tal, interessam seus impactos e efeitos relativos às materialidades, metodologias, conceitos, e percepções de mundo. Corroborando para a discussão sobre as residências artísticas como o lugar para a pesquisa em artes, se não ideal, o mais próximo do ideal. Um lugar no qual é possível o contato com a tradição artística viva e o acesso a um “repertório de problemas, erros e soluções sempre contextualizados e, portanto, inaplicáveis da mesma maneira” (Sanchez 2013 p. 41).

A pesquisa passou por quatro residências artísticas que emprestaram a ela novos e ampliados espaços de criação, novos olhares e percepções sobre o trabalho, uma comunidade com a qual discutir e aprimorar procedimentos e metodologias e um coletivo ainda que temporário com o qual criar. Em retorno, contribuiu a partir de saberes próprios da arte com as discussões em torno das “identidades” trazendo a máscara como materialidade e metáfora para a discussão contemporânea em torno do “sujeito pós-moderno” fragmentado e atravessado por identidades instáveis e posicionais diante do colapso das identidades da modernidade tardia

(Hall, 2006). O conceito de sujeito foi constituído historicamente e sofreu três grandes transformações. Inicialmente era baseado na noção de centralidade do homem como ser dotado de razão e de uma subjetividade essencial imutável. Na segunda metade do século XX, o conceito se modifica a partir da noção de que a subjetividade é relacional e a constituição do sujeito envolve as estruturas internas, o meio exterior e a relação com o outro. Na contemporaneidade, o sujeito pós-moderno emerge, enfim, da ideia de descentralização e fragmentação do ser, proposição com a qual Hall (2006, p.34) dialoga com simpatia, apresentando, porém, as contradições embutidas nesse modelo interpretativo a partir de cinco rupturas no pensamento das ciências humanas e sociais na segunda metade do século XX que contribuíram para o “descentramento final do sujeito cartesiano”. A primeira delas é a redescoberta ou reinterpretação do pensamento marxista e da influência das condições históricas na capacidade de ação dos indivíduos. A segunda se refere à descoberta do inconsciente que desmorona a ideia do sujeito uno e racional ao demonstrar que parte dos processos psíquicos se dá no inconsciente de forma que identidades, desejos, sexualidades estão fundamentadas por processos psíquicos e simbólicos desconhecidos pela consciência. A terceira ruptura considera a linguagem um sistema estruturado socialmente de modo que o falante individual não pode fixar um único sentido nas palavras. O mesmo ocorre com o significado da identidade, os significados escapam ao falante e deixam margens que serão complementadas com novos significados: “O significado é inerentemente instável: ele procura o fechamento: (a identidade), mas ele é constantemente perturbado (pela diferença)” (Hall, 2006, p.41). A quarta ruptura diz respeito a forma pela qual o poder disciplinar se estruturou a partir da individualização e da vigilância, pois o sistema de poder ainda que organizado em instituições coletivas, operou o isolamento e individualização do sujeito, criando uma infinidade de aparatos documentais individuais destinados ao controle. O último descentramento é representado pelo movimento feminista e os novos movimentos sociais que reivindicam a identidade a partir de aspectos relacionados ao gênero, sexualidade, raça, ideologia.

A máscara aparece, portanto, como uma imagem que representa a fragmentação do sujeito capaz de revelar não só a existência de inúmeros “eus”, mas a possibilidade de transitar entre identidades e assumir o artifício existente em toda construção de identidade. A máscara como artifício para despersonalização opera a partir do jogo entre o eu por traz da máscara e a subjetivação derivada das características próprias do objeto. Para “falar como artista” sobre essa questão das identidades, o procedimento de escrita performativa foi fundamental. A

fragmentação do eu em passado (1) presente (2) e futuro (3) e em identidades distintas: máscara um, máscara três, e o rosto sem máscara, são representações do duplo e também de máscaras vivas nascidas da combinação entre fragmentos da identidade oculta que a anima e da identidade que emerge da própria máscara.

O impulso inicial da pesquisa ocorreu durante a residência artística denominada Ocupação artística João das Neves em novembro de 2022. Na ocasião, o Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte realizou uma convocatória na qual seis artistas de diferentes linguagens desenvolveriam uma ação cênica sob a direção de Grazielle Sena¹ no galpão três da Fundação Nacional de Artes de Minas Gerais (FUNARTE MG). A pesquisa estava em sua fase inicial, mas já havia o desejo de levar para a cena uma das máscaras confeccionadas no primeiro semestre. Foi uma semana de trabalhos intensos nos turnos da manhã e tarde e três dias de apresentações públicas de resultados. No primeiro dia de residência, ainda não havia a certeza de com qual máscara trabalhar, a dúvida pairava entre duas máscaras. Uma tinha melhor acabamento e adereços, mas não havia sido confeccionada a partir do molde do rosto (figura 44). Para que o rosto por baixo da máscara não fosse aparente, um tecido foi costurado a ela, ainda assim, a máscara era visivelmente desproporcional ao corpo. O tecido escolhido foi uma blusa de lurex por seu efeito brilhante combinado aos adereços espelhados e prateados. A outra máscara ainda estava sem pintura e não recebera adereço algum, porém havia sido confeccionada a partir do cálculo aproximado de proporção, cobrindo todo o rosto da atuante e, por esse detalhe, era a preferida para a cena. Até o primeiro dia de residência quando a diretora propôs aos seis artistas que apresentassem de maneira prática sua proposta de trabalho (Figuras 45 e 46). Para apresentar uma proposta, a primeira máscara foi escolhida temporariamente por já contar com um acabamento tornando mais fácil a experimentação cênica a partir da forma. A forma rosto + tecido + brilhos, a dimensão pequena e a dificuldade de enxergar e respirar foram elementos para a constituição corporal. A proposta apresentada foi uma experimentação de formas de andar, falar e se movimentar da máscara. Entretanto, percebeu-se que uma vez apresentado, o processo de criação já estava iniciado e a escolha de com qual máscara trabalhar já havia sido feita.

¹ Pesquisadora, instrutora de teatro e idealizadora do projeto Ressonâncias. Trabalha há mais de 10 anos no estudo dos cantos tradicionais afro-diaspóricos. Trabalhou em institutos de cultura como o Wokrcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards na Itália e o Programa de Estudos Teatrais da Universidade de Yale nos Estados Unidos.

Na residência, a construção do acontecimento cênico entrelaçava as propostas de cada residente sem perder as individualidades a partir de um conceito que permeasse todos os trabalhos. Em parceria com um dos residentes, pesquisador na área de figurino, foi possível construir uma indumentária para a máscara (Figura 47). As experimentações de tecidos levavam em consideração cor, textura e mobilidade. Inicialmente, a indumentária contava com um tecido laranja de pelúcia e uma calça de veludo bege que rasgou no primeiro ensaio (Figura 48), mas principalmente por serem tecidos muito quentes, foram substituídos por uma saia e um lenço, procurando cores dentro da paleta já instaurada (Figura 49). Também foi necessário, em certo momento, ajustar os olhos e abrir o orifício para que se enxergasse durante a cena. A performance consistia em aparecer, desaparecer e reaparecer em lugares inesperados e, em um dado momento, atravessar o galpão com uma vocalização que inicialmente parecia um choro, depois uma gargalhada até revelar uma espécie de urro (Figura 50). Tanto tempo com a máscara abafada e com pouca entrada de luz foram os principais desafios enfrentados na ação cênica. Os primeiros dois dias de apresentações não contaram com boa divulgação e, portanto, quase não houve público. Por isso mesmo, as duas primeiras apresentações foram fundamentais para compreender a metodologia trazida pela diretora de que o ritual cênico se estabelecesse durante todo o trabalho e não necessariamente atrelado à presença de um público (Figura 51). No último dia de apresentação pública, a máscara funcionou. Estava viva em cena e era possível jogar em um estado de relaxamento e concentração (Figura 52). Não foi somente a presença do público no último dia que fez com que a máscara funcionasse, mas o relacionamento diante do desconhecido, do jogo com as outras cenas e com as proposições da diretora e, principalmente, a aceitação da máscara.

A residência na sede do grupo Pigmalhão Escultura Que Mexe² ocorreu em 2023. O programa contempla cinco artistas por edição que queiram desenvolver um projeto relacionado ao teatro de formas animadas e precisam de espaço de ateliê e sala de ensaio, também há uma ajuda de custo para compra de materiais. Por meio de chamada pública para inscrição, o grupo selecionou os projetos. Para concorrer, foi necessário o envio do portfólio e projeto a ser desenvolvido. O projeto enviado para a seleção foi a confecção de uma máscara, que seria vestida em cima da cabeça, e a criação de uma cena curta a partir dela. No projeto, constavam

² O Pigmalhão Escultura Que Mexe é um grupo com sede em Belo Horizonte formado em 2007 que desenvolve trabalhos entre as Artes Cênicas e as Artes Plásticas. A marionete de fios, a relação do ator com o boneco e com as máscaras e o Teatro Visual são investigações principais em seus trabalhos.

além do texto descritivo da pesquisa e, especificamente, da proposta, algumas páginas do caderno de processo referentes ao estudo da máscara, além de um vídeo e algumas fotos de experimentações feitas em casa no início do processo de confecção (Figuras 53, 54). A máscara havia sido desenvolvida com o intuito de experimentar olhos e nariz o mais abertos possível, de forma que o olhar e a respiração estivessem facilitados ao máximo. Já no projeto, a intenção é que a máscara fosse acompanhada por um tecido fino, mas suficiente para esconder o rosto. Mais uma vez, a aproximação da imagem interna se fez através de referências diversas, em sua maioria registradas e imaginadas no caderno de processo. Em três meses, foi possível desenvolver o projeto de forma a concluir a confecção e criar uma cena curta. Inicialmente, havia uma dúvida quanto à exequibilidade da máscara, que surgiu como uma experimentação despretensiosa no espaço próprio de trabalho (Figuras 55 e 56) e, na ocasião, ganhava a possibilidade da cena. Tal dúvida advinha principalmente da escolha de material e técnica. O material escolhido foram folhas de cadernos antigos, datando de cerca de dez anos. Nos cadernos, anotações escolares, textos literários autorais, listas de tarefas. Ao final, porém, as escritas não ficaram aparentes, optou-se pelo uso da massa corrida e tinta guache no acabamento. Entretanto, no avesso da máscara ainda é possível ver os escritos dos cadernos como um segredo do objeto.

Na ocasião, optou-se também por não usar o molde do rosto e nem a modelagem em argila. A máscara foi executada a partir da papietagem em balão de festa, buscando captar a forma curva do objeto e depois, criar os volumes com o acréscimo de mais papel nas áreas de maior volume de modo que a fase de papietagem passou a ser também de modelagem (Figuras 57 e 58). Para a execução da máscara, foi de fundamental importância ouvir e aprender com todos do grupo Pigmalhão, em especial, por dividir com eles o espaço de ateliê e vê-los trabalhar em seus próprios projetos. Paralelamente a construção da cena, também houve um aprimoramento das técnicas de confecção graças aos diálogos com os demais integrantes do grupo, bem como os outros residentes e em especial com a coordenadora do projeto Aurora Majnoni³, com quem foi possível confeccionar um molde positivo de gesso e a partir dele criar outra máscara (Figuras 61 e 62). Foi confeccionada, portanto, uma segunda máscara no período da residência (Figuras 63 e 64). A primeira, conforme o projeto apresentado deu origem à cena curta: *Zoon Politikon* (Figuras 59 e 60) e a segunda gerou a performance *Leviatã* (Figuras 65, 66 e 67). Em *Zoon Politikon*, vê-se no palco uma mulher acompanhada de um embrulho de

³ Bonequeira, atriz e mascareira. Nascida na Itália, mora no Brasil desde 2008, aprofundando suas pesquisas plásticas e cênicas. Desde 2012 integra o grupo Pigmalhão Escultura Que Mexe.

tecido que canta um lamento sem letra, apenas uma melodia entoada em vogais. Ao fundo, a paisagem sonora é feita por gravações sobrepostas da rua. Enquanto canta, a mulher desembrulha o tecido e encontra a máscara. A paisagem sonora cessa. Em silêncio, ela veste a máscara. Ao som instrumental de bateria, a máscara dança. A tristeza se transforma em euforia. Ao fim da música, exausta e feliz, a mulher tira a máscara, a beija e sai do palco. *Zoon Politikon* foi apresentada em agosto de 2023 durante a mostra dos resultados finais da residência. Já *Leviatã*, foi realizada durante o lançamento do Dossiê de artistas residentes do programa de pesquisa do Centro de formação artística e Tecnológica da Fundação Clóvis Salgado (CEFART) e da Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) a convite da organização do evento. Os coordenadores do lançamento convidaram os artistas que participaram do programa no ano de 2021 e cujos trabalhos estariam no Dossiê. Ao mesmo tempo em que havia uma vontade grande de comemorar tal publicação, havia um incômodo devido às problemáticas de toda sorte: atraso para impressão, ausência de previsão para o lançamento e problemas relacionados ao pagamento de bolsa na ocasião da participação no programa. O lançamento ocorreu em 2023, dois anos depois do encerramento da residência. Com esse sentimento duplo de felicidade e descontentamento, surgiu a performance *Leviatã*. Remetendo-se de maneira jocosa a ideia de contrato social, a figura mascarada trazia objetos de festa e o molde do rosto em gesso em uma bandeja. Com um apito acoplado a máscara, a figura se pronunciou durante a roda de conversa de lançamento, contando para o público, aos sopros, os percalços pelos quais passara. O público se divertiu acompanhando aquela figura estranha e ininteligível. Após a roda de conversa, *Leviatã* autografou os exemplares (Figura 65 e 66).

No segundo semestre de 2023, o programa LAB CULTURAL BDMG selecionou vinte artistas de Minas Gerais para desenvolverem sua pesquisa durante quatro meses a partir do tema/provocação: Comunidades possíveis. A intenção era imaginar tais comunidades através do diálogo entre os trabalhos e com os mediadores convidados: Glicéria Tupinambá⁴, Everton Belico⁵, Júlia Tizumba⁶ e Nando Zâmbia⁷. O programa dava ênfase ao fortalecimento dos

⁴ Glicéria Tupinambá é artista, professora e liderança indígena. Nasceu em 1982 na aldeia Serra do Padeiro no Território Indígena Tupinambá de Olivença. Seu trabalho com o manto tupinambá ganhou relevância internacional com trabalhos na Bienal de Veneza em 2024.

⁵ Ewerton Belico é curador, educador, roteirista e diretor. Integra a Associação Filmes de Quintal, responsável pelo festival do filme documentário e etnográfico de Belo Horizonte (forumdoc.bh) como organizador e curador.

processos artísticos e, portanto, se desenvolveu a partir de encontros semanais para diálogos e criações coletivas. A maioria dos encontros se deu de modo online com exceção da performance realizada em grupo e do encontro final no qual cada artista compartilhou os resultados e processos desenvolvidos na residência (Figuras 69, 70 e 71). O projeto enviado e selecionado para a edição do programa propunha a confecção de uma máscara de três pares de olhos, com o intuito de experimentar em uma mesma máscara algumas das formas observadas e praticadas anteriormente. Porém, o que era matéria, tornou-se também metáfora. Forma e conceito se uniram. Inicialmente, o processo foi focado na confecção que priorizava a forma, a perseguição do olhar da máscara era o motor da pesquisa a ser realizada nos quatro meses. Entretanto, o olhar da máscara se revelou não apenas como uma questão formal, mas como metáfora diante da provocação tema da residência: Comunidades possíveis. A questão do mascaramento entrelaçou-se com pesquisas em torno das poéticas do corpo, da urbanidade, das ancestralidades, das identidades. O olhar da máscara passou a significar a multiplicidade de olhares sobre uma mesma questão - corpo, urbanidade, ancestralidades, identidades - ou mesmo, a multiplicidade de questões presentes em um olhar - o olhar cênico em relação a máscara no caso desta pesquisa.

Quanto mais as conversas e o projeto avançavam, mais forte ficava o conceito da máscara como objeto, representação e metáfora. Representação, na medida em que, nas discussões acerca das identidades, a máscara (dessa vez confeccionada com três pares de olhos) é a imagem que melhor desenha a noção contemporânea de sujeito: múltiplo, fragmentado, instável. É metafórica porque ela pode ser um objeto físico que cobre o rosto, mas também, o próprio ato de simulação ou dissimulação do eu em direção ao duplo filosófico (Bachelard, 1994) ou teatral (Artaud, 1993). Era como se cada par de olhos estivesse aberto para uma das perspectivas. Não bastando tal conclusão, no segundo mês de residência, iniciou-se a confecção de uma segunda máscara de três pares de olhos, um duplo do duplo, para embaralhar os sentidos (figura 68). A intenção era materializar o fato de que as três perspectivas em torno da máscara: objeto, representação, metáfora, não estão estanques, elas ocorrem ao mesmo tempo e concorrem para o mesmo fim. Por fim, cabe salientar que, dentro

⁶ Júlia Tizumba é atriz cantora e percussionista. Doutora em artes cênicas pela UFMG orientada pela professora Bya Braga, que também orienta essa pesquisa. É atriz na Cia Burlantins e uma das idealizadoras da Mostra Benjamin de Oliveira. Também integra o coletivo Negras Autoras.

⁷ Nando Zâmbia é ator, iluminador, e produtor. Bacharel em Interpretação Teatral pela Escola de Teatro da UFBA, é coordenador da Dinamização de Espaços Culturais da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia e do Oyá L'adê Inan Ponto de Cultura na cidade de Alagoinhas - BA).

dos encontros, o programa também recebeu a *masterclass* com o filósofo Nego Bispo⁸ em uma de suas últimas falas públicas. Nego Bispo propôs o termo “comunidades preferíveis” para abordar o tema da edição. A provocação do filósofo foi justamente quanto ao fato de que realmente há inúmeras maneiras de se constituir comunidades e é possível a existência de cada uma delas. Entretanto, o desafio é encontrar uma confluência na qual convergir em direção a construção de comunidades preferíveis, onde não só seja possível existir, mas, desejável, preferível, celebrável. Tal perspectiva apresentou um giro paradigmático em relação ao tema, pois propunha uma tomada de atitude em assumir e defender uma escolha diante de tantas possibilidades. Entre o terceiro e o quarto mês de residência, também ocorreu o encontro com outros três artistas residentes, motivado pelo conceito de comunidades possíveis ou, melhor dizendo, preferíveis. A partir da poética de cada um dos artistas criou-se uma ação envolvendo o mascaramento, os rituais cotidianos de cura, as novas tecnologias e a fotografia como linguagem (Figura 72).

3.1.1 É performance! Gira!

1 Energia! 2 Boa! 3 Você gostou? 2 Gostei. 1 Gostar é uma palavra forte. 2 Passei mal. Acho que foi o transe. Morri de medo. 3 Medo de que? 1 Da vida! 2 Não! Do descontrole. 1 A diretora fez o possível. 2 Ela perguntou: “Mas o que é isso?” Ela disse: “O que é energia?” questionando a minha: “Eu estou sentindo uma baixa energia”. Eu não respondi. 1 Estava surda. 2 Devia ter dito quadril. Energia é quadril. 3 Bacia! 2 No primeiro dia levei duas. 3 Bacias? 2 Não seja boba! 1 Vamos voltar ao assunto! 2 Uma precisava lixar e, portanto, pintar. A outra estava pronta. Mas era muito pequena para o meu rosto embora o tecido costurado não deixasse ver as sobras de queixo e testa. Lixei tanto quanto possível no intervalo. Levei lixa. No primeiro dia. “Apresente a sua proposta” e eu percebi o óbvio: eu tinha apenas uma pronta. 1 Existe um antigo ditado. Sem fontes. Sem referências. 3 Então nem adianta tentar! 2 Eu percebi o óbvio e então foquei em experimentar a que estava pronta menor que o meu rosto. 1 Menor porque o molde não foi o gesso feito a partir do rosto. De fato não houve molde e a argila principiou a forma com uma aproximação inexata das

⁸ Antônio Bispo dos Santos, conhecido como Nego Bispo, foi um filósofo, poeta, escritor, professor, líder quilombola e ativista político brasileiro. Refletiu sobre problemas contemporâneos a partir das experiências quilombolas. *A terra dá, a terra quer* de 2023 é seu último livro publicado. A *masterclass* está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=abOkVbbKHvw>. Acesso em: 18 set. 2024.

medidas. 3 Sabe de uma coisa? 2 O quê? 1 Não sei se quero saber. 3 É uma coisa curiosa. Veja só, nem todas se encaixam ao rosto.

No teatro Noh, o rosto transborda a máscara como se ela não fosse adaptada a ele [...]. Hideo Kanze me falava sobre isso como “choque dramático”: a carne se fere em algo rígido. A emoção sai por sua carne verdadeira e não pela máscara. Um ator balinês me disse um dia que não se deveria esconder completamente o rosto do ator, pois isso impediria a energia de sair. (Mnouchkine; Stiefel, 2012, p.170)

2 Apresentei a minha proposta assim: Entrando no palco completamente cega. 3 Cega? 1 O orifício para os olhos foi muito pequeno! 2 Levei uma bolsa. Tateando, alcancei uma parede. Fiquei ali por um tempo bom. As pessoas que riam não me causavam constrangimento. Eu estava empenhada em me deslocar e falar. 3 O que você dizia? 2 Só lembro de pedir ajuda ao escritor sentado na plateia, tirar de dentro da bolsa a outra máscara e explicar aos demais que não deu tempo de lixar. Não sei se foi engraçado. Sei que foi verdadeiro.

1 Havia um escritor. 2 Quando propôs o conceito de Zanga⁹ para unir todos os trabalhos o escritor me disse: A cegueira é a sua Zanga! 1 A minha. 3 Da máscara! 2 Na hora eu não entendi. 1 Zanga não é raiva, é mais uma espécie de rebeldia. Uma atitude de insubmissão. 3 Mas as vezes eu sinto bastante raiva. 2 Só ajustei os olhos no penúltimo dia quando cheguei em casa e desabei em choro. A baixa energia não vinha da máscara, mas precisei ajustá-la. Estava tudo bem. No último dia, o escritor me deu um texto para a cena. Um presente! Forte! Bonito! Projetado na parede enquanto eu atravessava o galpão.

Minha travessia acontecia assim:

[camarim] Choro → riso → raiva [saída]

[área cênica]

A primeira vez era um ensaio. E depois ela não funcionou mais. 3 Por isso você chorou em casa? 2 Acho que sim. Eu sou muito emotiva. No último dia, ela voltou a funcionar. Dessa vez eu enxergava tudo. Eu vi no rosto da plateia que as pessoas também sentiram medo. Algumas porque acompanharam o processo e viram quando eu passei mal. 1 “Seria a máscara alguma entidade poderosa?” 2 Deviam pensar assim. Dei um susto na plateia. Chamei para dançar o dançarino e minha travessia aconteceu assim:

⁹ Davi Nunes, poeta contista e roteirista, publicou o livro *Zanga* em 2019 pela editora segundo selo. Sobre o tema ele também escreveu em: <https://ungareia.wordpress.com/2018/07/14/zanga-zangalala/>

[camarim] Choro → riso → susto → riso → dança [saída]

[área cênica]

Tudo voltou a funcionar. Estava tão certo. 1 Certo demais. 2 Faltava alguma coisa que eu perdi ao ajustar os olhos. 3 Faltou o que? 1 Faltou a Zanga.

3.1.2 O lobo é o homem do lobo

2 Dessa vez não vai ficar confuso. Aconteceu assim: foram duas irmãs. 3 Gêmeas? 1 Porém não idênticas. 2 Zoon politikon e Leviatã. 1 Aristóteles e Thomas Hobbes. 3 De onde veio isso? 2 De lugar nenhum. Às vezes cansa me sentir oprimida. 3 Reprimida! 1 Deprimida? 2 Chega disso! 2 Eu quis dizer Oprimida! Que é como eu não quero estar. 3 Então fala. 2 A primeira irmã carregava um segredo. No avesso, poesias de um tempo distante. 3 Um duplo! 1 Um duplo do duplo! 2 Ela ficou pesada porque precisou de muitas folhas de caderno. Não dissolver demais a cola. Rasgar as tiras de papel, mas não usar as beiradas e se preciso reforçar com um papel mais grosso. Deu certo. Ela ficou um pouco amassada, mas viveu.

A cena: No primeiro dia de ensaio já estava pronta porque ao vestir a máscara e me olhar no espelho eu já entendi quem ela era e como se movia. 1 Eu? 2 O resto foi ajuste: escolher que música dançar e qual figurino usar. Ensaiar. Ensaiar. Ensaiar. Já havia tantos desenhos que o figurino eu só precisei procurar. Comecei por onde eu mais gosto: brechós e lojas de tecidos. 3 Recursos escassos? 2 Ainda que não fossem. As lojas sempre entram depois se os primeiros não atenderem a expectativa. E então eu encontrei aquele vestido! Longo. Estava no manequim do brechó em tons amarelos e azuis esverdeados e algum brilho, mas nada muito festivo. Tricotado com uma linha fina. A vendedora me disse que estava barato assim porque estava sem o forro e ficava meio transparente. 3 Eu devia ter dito que era figurino e que a transparência cairia bem. Formava uma silhueta por baixo do mascaramento. 2 E então eu encontrei aquele tecido! Na loja de tecidos perto do brechó. Na primeira vez que eu passei por ali eu já o tinha visto. Resolvi não comprar para ver outras opções, mas toda vez que eu pensava em um tecido para o mascaramento era dele que eu lembrava. No mesmo dia do vestido, passei na loja de tecidos e o levei também. Era o último metro de um micro tule estampado em tons alaranjados. É para figurino! E levei. Depois desse dia procurei por essa

estampa de novo e até hoje não encontrei. 3 Deve achar na internet. 2 Faltava a música. E então, vejam bem, vocês vão me achar maluca, mas foi assim que tudo aconteceu: Eu estava caminhando em direção a sede do grupo onde eu ensaiava e ouvi uma voz com um timbre totalmente diferente de qualquer voz que eu já ouvira. A voz estava distante. Cantarolava uma canção. Não consegui ver de onde vinha, mas cantarolei a mesma canção até chegar ao ensaio para não esquecer. Quando fui ensaiar comecei com o canto. Não tinha letra. Apenas vogais cantadas. Em outros ensaios, tentei criar uma letra tentei substituir a melodia por outra já existente tentei criar outra melodia, mas nada ficou tão bom quanto aquela música. E então, já que eu ia aceitar cantar a voz da rua, gravei por quase um mês o meu percurso de casa até o ensaio e de casa até a Escola de Belas Artes. Gravei também o caminho inverso. Material para criar o acompanhamento do canto. Depois eu encontrei na internet o instrumental que junto da bateria mescla sons de conversas e ambientes urbanos. Então eu soube que a música acompanharia perfeitamente o momento posterior ao canto: a dança da máscara. 3 Tudo foi assim? Essa completa leveza? 1 Então dessa vez você não chorou? 2 Em cena quase. Ao cantar. Emocionei-me de verdade. Acho que por alguns segundos vivi algo do grito verdadeiro do qual fala Artaud. 3 E a dança? 2 A dança! 1 Eu gostei de dançar! 2 A segunda irmã tem dois chifres. No figurino, acompanhava a primeira com diferenças de tecidos e cores. Ela também tinha um vestido. Dessa vez de lurex. É um vestido bonito que estava guardado no meu guarda-roupa desde a festa de aniversário da minha prima. Por baixo do vestido uma blusa listrada. Meia calça. Botinha. Muito parecida com a irmã, mas em vez de dançar, falava. Falava. Falava. Falava. Ninguém compreendeu muito bem o que ela dizia. Acharam mesmo ela engraçada. 1 Menos mal. O humor é a linguagem universal. 2 Ao final do evento ela assinou os livros e escreveu dedicatórias. 1 Como um contrato? 3 Um pacto? 2 Um autógrafo. 3 Então eu já sei: São teorias filosóficas sobre o porquê de nos reunirmos em sociedade.

3.1.3 Comunidades preferíveis.

1 Anticapitalista! Eu sou anticapitalista! Anticapitalista! Eu sou Anticapitalista! 3 Trabalhando para um banco? 2 Um programa Cultural do Banco. Que inclusive vai acabar. 1 O banco? 2 O programa cultural. Fomos os últimos artistas residentes. 3 Vai ver não gostaram da sua produção. 1 Da minha? 2 Você não entendeu? Não foi só a residência que vai acabar. É o Instituto Cultural inteiro. Foi cortado. 1 Eu não trabalhei para banco nenhum! 3 Os bancos. As universidades. O teatro. 1 Instituições de poder. 3 De cultura! Tudo é cultura. 2 Mas não

tinha por que banco algum não gostar da minha produção, acho que foi o momento que eu tive mais recursos, mais encontros, mais conversas, mais horas dedicadas e menos resultados materiais. 3 O que aconteceu? 2 A vida. A produção. Produzir tem seu tempo, não adianta querer dominar. 1 Sabe uma coisa curiosa? O meu primeiro trabalho com a máscara foi na frente de um banco que pegou fogo de madrugada. Ninguém se machucou. E ninguém sabe o que causou o fogo. Então comemoramos o incêndio como um ato simbólico pelo fim do capital. Era um deboche, obviamente. Era um deboche, mas não deixava de ser interessante porque era divertido e bonito e rebelde. 2 Esqueça os bancos. 3 Então vamos falar da arte! 2 Foi assim: Duas máscaras, seis pares de olhos. Se cada máscara é um duplo vezes seis = doze vezes dois = vinte e quatro. O duplo do duplo do duplo... vinte e quatro vezes. Vinte e quatro pontos de vista. 3 Não entendi seu ponto. 1 Exatas. 2 O ponto é esse. Acho que eu me perdi demais. Mas fiz dois trabalhos legais. Embora o último eu ainda não terminei. E comprei um vestido azul. Igual no filme *possessão* do Andrzej Zulawski que tem a cena com uma das melhores atuações que eu já vi na vida! Mas o vestido azul me inspirou porque a personagem passa o filme inteiro de vestido azul que parecia ser o mesmo vestido azul, mas era outro e eles são sutilmente diferentes. 3 Ou era o mesmo, com sutis mudanças de uma cena para a outra? Eu quis que o meu fosse o mesmo para as duas ações, mas eu o usaria de maneira diferente. Então na primeira vez era *halloween*. Performance coletiva. Ninguém sabia direito o que fazer. Juntamos os materiais: bacia, *drone*, máscaras. 3 Por que no metrô? 1 Porque é um lugar que não se sabe que já chegou. Mas o fato de ser *halloween* tornou a performance única porque não era tão estranha. Era curiosa. As pessoas olhavam com curiosidade sem saber se era brincadeira ou arte, performance ou *halloween*. Era os dois. Uma performance, um ritual, uma feitiçaria. Para mim ainda era uma dança: entre as antigas e as novas tecnologias. Na segunda vez que usei o vestido azul eu fui para um parque bonito e silencioso. Levei uma câmera. O silêncio foi mais forte, os animais e o vento nas árvores. Então esse último trabalho eu nunca terminei, mas gravei vários vídeos. Editei dois. Chamei de labirinto I e II. 3 A sua mente estava um labirinto? 2 Também. 1 Era a pesquisa que se enrolava no próprio rabo. 2 Era também. Mas eu chamei de labirinto pelo seguinte: O trabalho no banco... 3 Eu sabia! 2 O trabalho no banco, a performance no metrô, as reuniões semanais via *google meet*, os seis pares de olhos. Tudo me falava que não somos mais a sociedade no panóptico do Foucault. 3 E essa? Veio de onde? 1 Escuta até o final. 2 Somos a sociedade no labirinto: rodando em torno do centro em diversos caminhos sem saber de onde emana o poder, nem para onde fica a saída.

Figura 44: Colagem digital de fotografias - Confeccção



Figura 45: Fotografia - Ocupação artística João das Neves



Figura 46: Fotografia - Ocupação artística João das Neves





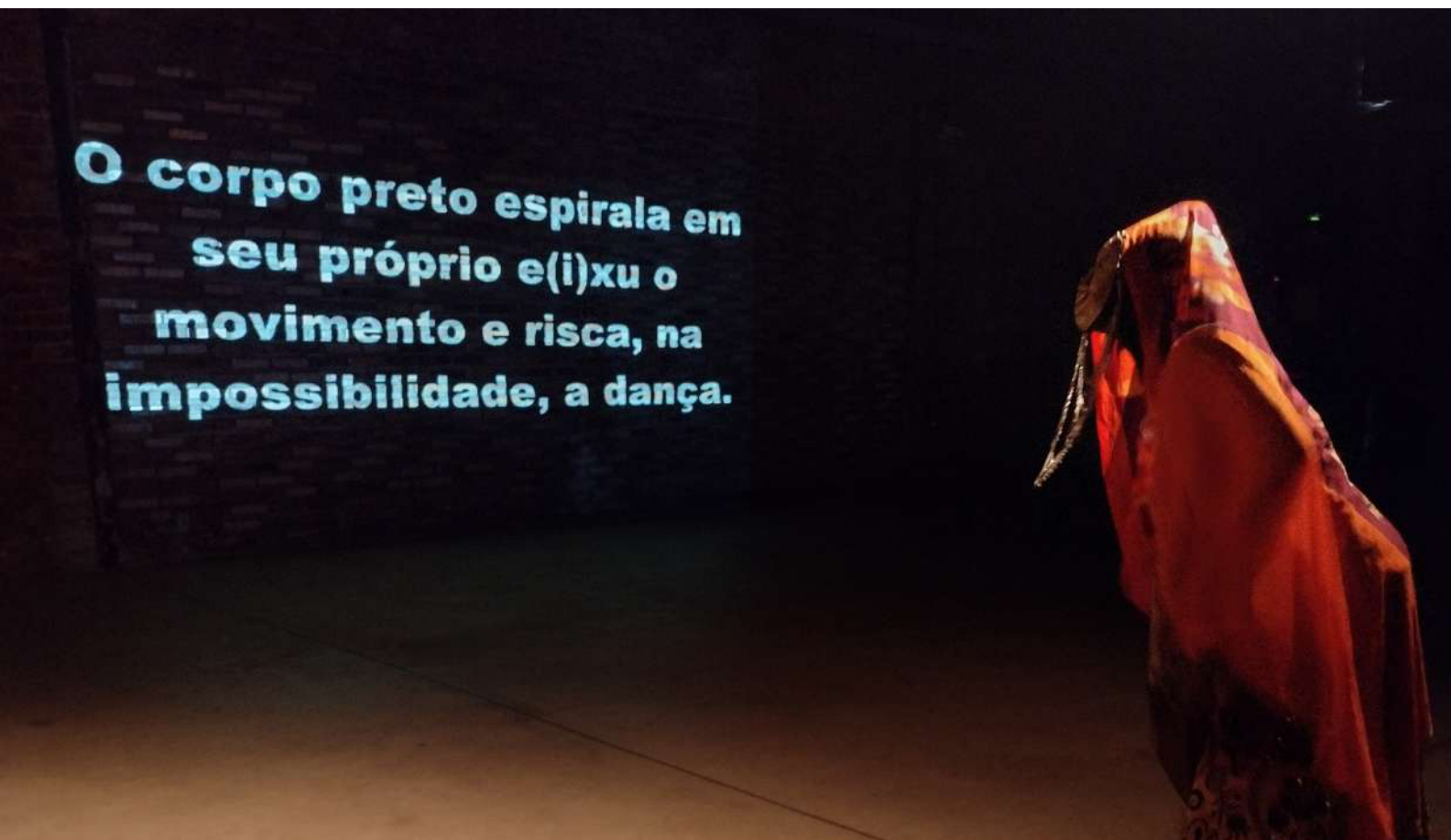
Figura 49: Fotografia - Ocupação artística João das Neves



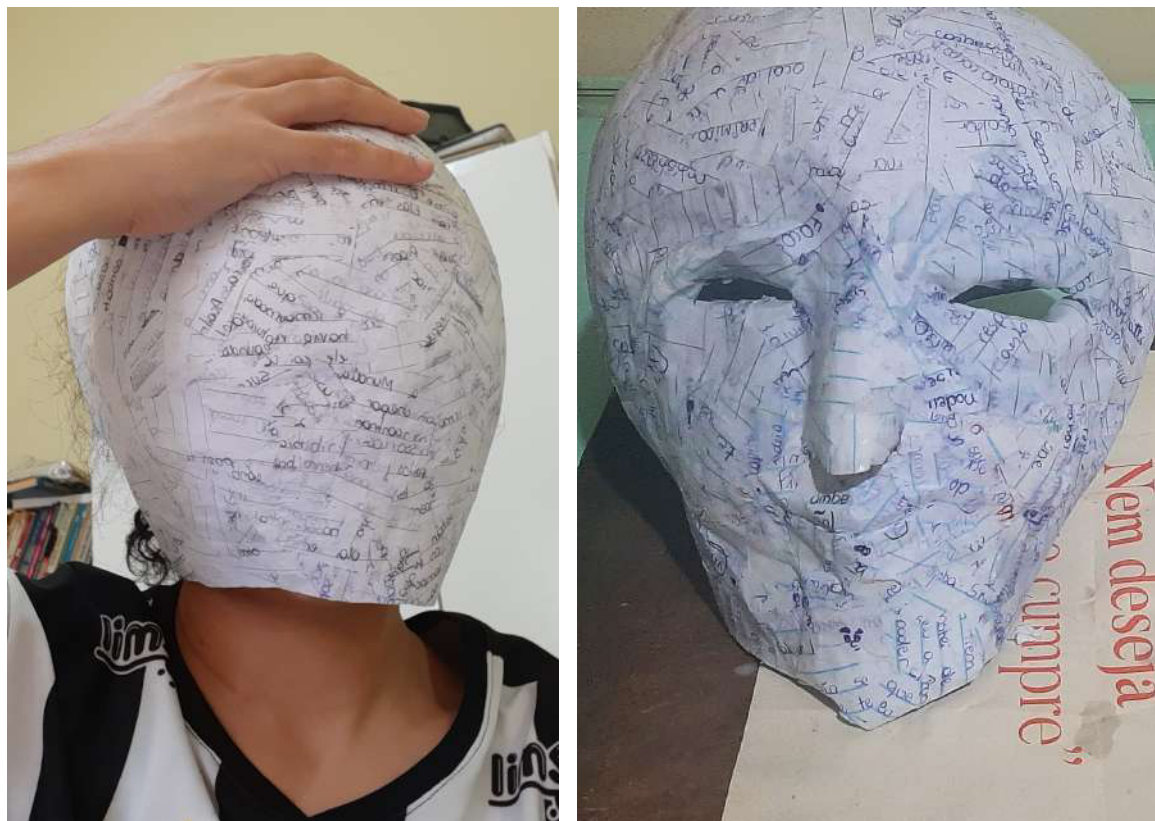
Figuras 50 e 51: Fotografia - Ocupação artística João das Neves



Figura 52: Fotografia - Ocupação artística João das Neves



Figuras 53 e 54: Fotografia - Residência artística Pigmalião Escultura que Mexe



Figuras 55 e 56: Fotografia - Residência artística Pigmalião Escultura que Mexe



Figura 57: Fotografia - Residência Pigmalião Escultura que Mexe



Figura 58: Fotografia - Residência Pigmalião Escultura que Mexe



Figura 59: Fotografia - Residência Pigmalião Escultura que Mexe



Figura 60: Fotografia - Residência Pigmalião Escultura que Mexe

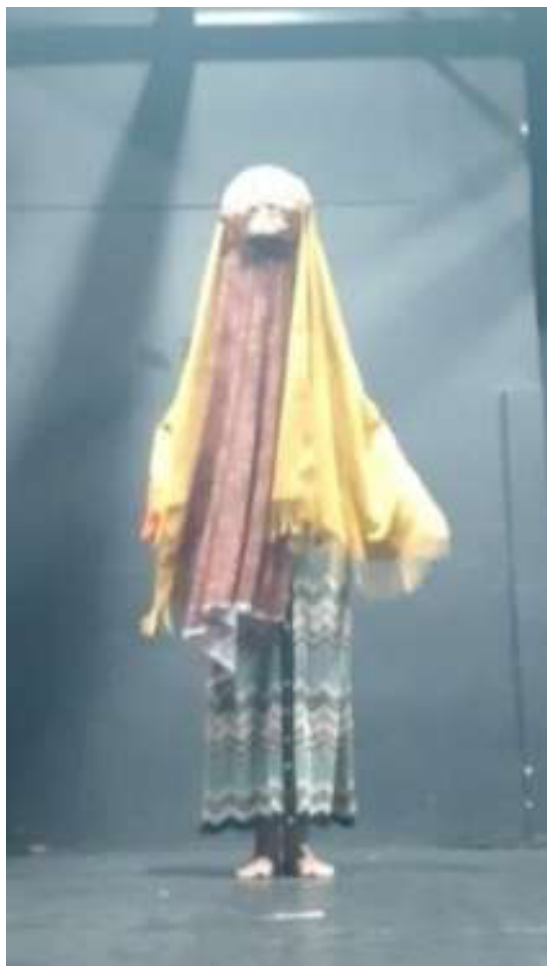


Figura 61: Fotografia - Residência artística Pigmalião Escultura que Mexe



Figura 62: Fotografia - Residência artística Pigmalião Escultura que Mexe



Figura 63: Fotografia - Ocupação artística Pigmalião Escultura que Mexe



Figura 64: Fotografia - Ocupação artística Pigmalião Escultura que Mexe



Figura 65: Fotografia - Leviatã



Figura 66: Fotografia - Leviatã





Figura 68: Colagem digital de fotografias - LAB CULTURAL BDMG



Figura 69: Colagem digital de fotografias - LAB CULTURAL BDMG



Figura 70: Fotografia - LAB CULTURAL BDMG



Figura 71: Fotografia - LAB CULTURAL BDMG





Figura 73: Fotografia - LAB CULTURAL BDMG



4 AÇÃO! A MÁSCARA COMO DISPOSITIVO

Nas ações cênicas desenvolvidas e apresentadas durante esta pesquisa, a máscara funcionou, sobretudo, como um dispositivo de atuação capaz de acionar o jogo da atuante. A criação foi desencadeada a partir da máscara, da compreensão do que a materialidade do objeto provocava no corpo, voz e imaginação. O uso do espelho foi o primeiro procedimento de criação da ação cênica. Tal procedimento é comumente utilizado no trabalho com a máscara para acionar a percepção da pessoa atuante em relação ao trânsito para outra identidade especialmente no trabalho com a máscara neutra (Andrade; Beltrame, 2010, p.31). O procedimento aparece como um confronto entre a pessoa atuante e a máscara, pois, se por um lado a atuante se depara com a expressividade realista do corpo, por outro, a imobilidade da máscara neutra amplifica cada movimento induzindo a atuante à transfiguração através da mudança da respiração e do ritmo das ações. Nesse sentido, o espelho aparece como um momento de “auto-revelação” para a pessoa que se mascara ao manifestar externamente a realidade interna transfigurada pelo uso da máscara. Ainda que não apareça necessariamente como objeto material no trabalho com a máscara neutra, ele aparece metamorfoseado no olhar do observador que pode ser o professor que guia a prática, os colegas observadores dos trabalhos uns dos outros (Sabino da Costa, 2018, p. 40), o cúmplice que acompanha o atuante (Linares, 2011, p.116) ou mesmo a imaginação sobre os próprios gestos (Fo, 1999, 66) ou o olhar do público. Em todos esses casos, o observador funciona como um espelho porque se mantém imparcial diante das ações de quem experimenta a máscara. O olhar imparcial ao ser afetado por tais ações passa a ser a forma pela qual o ator consegue ver a si mesmo como se observasse seu reflexo. A adoção do espelho seja como objeto seja como conceito se destina especialmente a economia e precisão dos gestos de forma que eles expressem o estado interno de quem atua. Por sua contribuição material e metafórica ao trânsito de identidade o uso do espelho é um procedimento que extrapola a máscara neutra e pode alcançar o trabalho com a máscara em geral como um elemento primeiro de experimentação ao qual se pode retornar (física ou metaforicamente) sempre que houver uma necessidade de reativar a corporeidade e sensações experimentadas no confronto com a máscara. Durante a pesquisa, o espelho apareceu como objeto e como imaginação, além de, por vezes, materializado como fotografia e registro em vídeo do processo. Por mais compreensíveis que sejam os estudos contrários ao uso físico do espelho e favoráveis a opção por encarná-lo metaforicamente no olhar do observador, compreendeu-se também que as novas tecnologias permeiam cada vez mais os processos criativos e são ferramentas capazes de possibilitar a ação livre do espelho, mas com

a posterior análise via fotos ou vídeos. Entretanto, como qualquer ferramenta precisa ser usada com cuidado e atenção às distorções próprias a qualquer suporte.

Observo que o processo de despersonalização realiza-se através do controle exercido pela Máscara, controle este que é resultante do impacto psicofísico sofrido pelo ator ao ver sua imagem, no espelho, com a Máscara. Portanto, o trinômio corpo do ator+máscara+espelho é fundamental no meu tipo de ensinamento. O corpo do ator sofre uma mudança de ritmo de movimento, proveniente de seu estado interior. Ele não deve fazer nada de forma elaborada, limitando-se apenas às ações que estejam de acordo com a máscara, a qual vai desvendando suas próprias leis, à medida que o ator se movimenta. O espelho é suprimido, aos poucos, depois que o ator já dominou os movimentos das máscaras e vai passar a usar o espaço cênico. (Andrade; Beltrame, 2010, p.31)

Após a revelação da autoimagem transfigurada, as criações cênicas se concentravam em compreender e experimentar na sala de ensaio ou espaço de ateliê as modificações trazidas pela máscara na qual se incluem além da forma de andar, falar, ver, respirar, pensar, também o “movimento de dentro” (Palermo, 2012, P.155) necessário para dar vida a uma máscara. Palermo (2012) define o movimento interno a partir de seu trabalho com a máscara balinesa como algo “entre a energia e a respiração” que não se pode explicar facilmente, mas que é fundamental para animar a máscara. Segundo a autora, esse movimento pode estar relacionado à “dimensão espiritual da máscara” e, portanto, ao “carisma interno” ou a “dimensão física” na qual se incluem “concentração” “convicção” e “visualização”. Isto é, a consciência plena durante a ação, a capacidade de acreditar na máscara, bem como a visualização das características da personagem antes de realizar a ação. Ambas as dimensões, porém, concorrem para o momento no qual o público não vê mais um performer vestindo uma máscara, mas a vê viva em cena. Nesse sentido, o controle da respiração e da energia deve dar origem ao movimento, pois é o que faz com que o público também acredite na máscara ainda que ela esteja estática.

A energia ou a força interna que anima a máscara também está associada à presença como uma qualidade necessária à atuante. Nessa perspectiva, ela se desenrola a partir de duas possibilidades: advindas do trabalho do ator ou do objeto (Sabino da Costa, 2018, p.43). Enquanto a primeira tem relação direta com a prática de treinamento, a segunda significa que a forma – linhas, cores, volumes, texturas, materiais – é também expressão de energia. Logo, ela pode ser definida como um fluxo que se dá através do movimento e entrelaça a máscara ao corpo da pessoa que a veste. A energia aparece como presença qualificada, mas também como material para a “unidade mínima de expressão” ou “ação física” (Linares, 2011, p.116), pois é

responsável pela transformação das tensões e tonicidade muscular em dilatação do tempo vivido e sentido pela atuante e pelo espectador.

A energia também pode ser trabalhada localizando-a em partes específicas do corpo. Palermo (2012, p.157) relata que em sua experiência, os mestres apontavam pontos das costas, umbigo e do peito, e movimentos dos braços, pois relacionavam a energia a origem do som e ao “centro do corpo”, compreendidos entre a parte superior e inferior. Corroborando com essa perspectiva, Barba e Savarese (1995, p.74) também apontam a relação da respiração e da energia e a definem como uma “potência nervosa e muscular”. Os autores apontam que para estar presente de maneira teatral é necessária determinada energia, alcançada mediante desenvolvimento do trabalho de atuação. Trabalho este que consiste em reter a energia no tempo e espaço sem que ela seja perdida ou desperdiçada durante a ação. Nessa perspectiva, a energia tem relação com diversas dimensões do trabalho corporal, mas se localiza especialmente no quadril. Fo (1999, p.65) corrobora apontando a “bacia” como o fundamento para o movimento do teatro e as máscaras como elemento que revela tal definição. Uma vez que o trabalho com a máscara não só desenvolve a economia da gestualidade como elimina a possibilidade de “mentir com o corpo”. Encontrar a expressão a partir do movimento do corpo com o rosto coberto pela máscara torna improvável que o ator escolha um atalho para fingir a expressão.

Uma vez confrontada com a autoimagem transfigurada e encontrada a energia da máscara, o trabalho se desenvolveu de modo a articular desejo e contexto para a criação da ação cênica. Essa articulação é o que deu a máscara o caráter de dispositivo, pois a criação cênica partia do jogo entre a energia da máscara expressa pela forma e a energia aplicada pelo corpo da atriz para depois, em um segundo momento, encontrar o tema a ser abordado. O “dispositivo” (Deleuze, 1990, p. 155) é aqui pensado como um conjunto de linhas de força que operam a subjetivação, mas ao mesmo tempo através das quais agimos exercendo poder. As instituições são dispositivos – família, escolas, hospitais, tribunais, prisões – e também o são as técnicas, tecnologias e os discursos – que incluem a ciência, a arte, as palavras e a forma de dizê-las, a forma de se vestir e se comportar, as identidades e identificações de gênero, raça, classe, nacionalidade, etc. No caso da máscara como dispositivo, as linhas de força são, por exemplo, os aspectos da forma, como aponta Rossin (2019, p.81) que a define como “dispositivos imagéticos, composições formais propulsoras de impulsos energéticos que alteram a arquitetura corporal e interferem na composição dos gestos e ações”. As linhas de força

também podem ser as crenças culturais em relação a máscara ou ainda, a relação particular e, portanto, única da atuante com o objeto. Nesse sentido, a máscara também pode ser considerada um “dispositivo de subjetivação” (Rossin, 2019, p.125), pois envolve o trânsito para outra identidade a partir de um conjunto de procedimentos a partir da expressão da matéria e do trabalho de atuação. Essa definição ressalta especialmente o aspecto do jogo como operação fundamental da máscara no corpo de quem atua.

Se retomadas outras definições de dispositivo nas artes cênicas, pode-se perceber que o termo tem uma forte relação com o jogo porque aparece em um contexto contemporâneo no qual a obra de arte não é pensada somente como um objeto, mas como um acontecimento no qual importam produzir interações humanas mais do que representá-las, considerando o excesso de representação e valorização da aparência na atual sociedade (Bourriard, 1998). Diante de tal “crise da representação”, o “dispositivo cênico” aparece em substituição à ideia de dramaturgia, como um jogo no qual as regras estejam tão evidentes que o público seja capaz de escolher como jogar ou como irá apreciar a obra (Sanchez, 2016, p.325). Ou ainda, como um conjunto de regras exequíveis por qualquer pessoa de forma que qualquer um possa ser agente da obra de arte proposta pela artista (Mendes, 2015, p.97). Ambas as definições buscam caminhos para o teatro depois de todas as rupturas provocadas pelo performativo como paradigma, no qual realidade, ficção, representação e “presentificação” não só se misturam como são colocados à prova todo o tempo. Em última análise, pode-se considerar a máscara como um dispositivo de atuação se considerados seus aspectos materiais e metafóricos: a máscara como material que opera o trânsito para o duplo seja na forma de eu potencial (Bachelard, 1994) seja na forma de representação teatral verdadeira (Artaud, 1993) e como metáfora do sujeito fragmentado composto por vários eus potenciais ou situacionais (Hall, 2009). Ambos os aspectos – material e metafórico – são linhas de força agindo e sendo agenciadas diretamente na e pela pessoa que atua.

Perseguindo a noção de máscara como dispositivo, nasceram as duas ações que concluíram a pesquisa. A primeira foi a atuação no espetáculo *Cabaré da Rita: Brasilidades* dirigido por Rita Maia¹⁰ e apresentado na Casa Circo Gamarra¹¹ em Belo Horizonte (figuras 76 a 80) já a

¹⁰ Atriz, dramaturga, arte-educadora e gestora cultural. Fundadora do grupo Teatro Invertido, no qual atuou durante 15 anos. Atualmente é diretora do Núcleo Cênico da Casa Circo Gamarra e gestora do espaço.

segunda foi a instalação *Sete cabeças* na exposição coletiva *Síntese: Derivações poéticas entre o som o espaço e a imagem* (figuras 81 a 85) com curadoria de Fabrício Fernandido¹² e curadoria adjunta de Damián Rodríguez Kees¹³ e Lukas Kuhne¹⁴ realizada no Centro Cultural da UFMG durante o 56º Festival de Inverno da UFMG. O espetáculo foi uma realização do Núcleo Cênico Casa Circo Gamarra que abriu uma chamada para seleção de artistas e técnicos para realizar a montagem (figura 74) e apresentação no local em duas etapas: mediante formulário de inscrição no qual cada artista enviava uma proposta de cena e a apresentação da proposta (figura 75). Já a exposição, foi um projeto desenvolvido a convite do professor Fabrício Fernandino para os alunos da disciplina de pós-graduação ministrada em conjunto com os professores Damián Rodríguez Kees e Lukas Kuhne no segundo semestre de 2023.

Para o espetáculo, o desejo mais latente era continuar desenvolvendo a ação cênica com a primeira máscara confeccionada na pesquisa e experimentada na Ocupação artística João das Neves. Alguns aspectos dessa primeira experimentação foram preservados: o jogo de aparição e desaparecimento e principalmente a energia da máscara. Outros aspectos foram acrescentados e a ideia da máscara como um dispositivo norteou a vontade de que o público pudesse perceber de alguma forma o jogo da máscara. A cena foi criada a partir da escrita e reescrita de um texto dramático inspirado em trecho da obra *A vida não é útil* (Krenak, 2021). A dramaturgia, por seu caráter cômico e interativo esteve aberta a improvisações de acordo com a resposta ou mesmo intervenção do público (figura 77). A ideia da máscara como dispositivo cresceu durante os ensaios e a cena se constituiu de forma que a personagem tira a máscara em determinado momento da cena (figura 79) e depois volta a vesti-la. Inicialmente não havia a intenção de tirar a máscara, mas percebeu-se durante os ensaios que para surtir o efeito desejado de ruptura da figura criada era necessário o ato de tirar a máscara justamente pela força da presença desenvolvida anteriormente e aprofundada durante o trabalho no Núcleo. A cena se desenvolveu com a seguinte estrutura e dramaturgia:

¹¹ Idealizado em 2017, pelo artista argentino Diego Gamarra, o espaço acolhe artistas de rua e estrangeiros além de promover uma série de eventos artísticos e formativos. É classificado como ponto de Cultura pela prefeitura de Belo Horizonte.

¹² Escultor, doutor em Artes pela UFMG e professor Associado do Departamento de Artes Plásticas da área de Escultura da Escola de Belas Artes da UFMG.

¹³ Músico, compositor, performer e gestor cultural. Professor titular do Instituto Superior de música da Universidade Nacional Del Litoral na Argentina.

¹⁴ Escultor, artista sonoro, curador, professor e pesquisador. Diretor do instituto de Música da Faculdade de Artes da Universidade de lá República no Uruguai.

Figura 53: Diagrama IV – Fluxo de ação



Fonte: Autoral.

Em *Síntese: Derivações poéticas entre o som o espaço a imagem*, a instalação *Sete cabeças* era um dispositivo que propunha um convite para que o público pudesse se mascarar e experimentar transitar por outras identidades. A instalação consistiu em sete máscaras confeccionadas exclusivamente para a exposição e montadas lado a lado juntamente com um espelho. Cada máscara representava um dos sete pecados capitais – por ordem de montagem: preguiça, inveja, soberba, avareza, ira, gula e luxúria (figura 85) – em uma brincadeira que buscava indagar de forma lúdica o que constitui as identidades e individualidades e, por outro lado, o que constrói uma coletividade. Nesse sentido, subjetividade e cultura se encontraram nas representações dos pecados como temperamentos e comportamentos, falhas e prazeres próprios à experiência humana. Foram realizados diversos estudos em desenho durante dois semestres em interlocução com os colegas e orientações dos professores que resultaram na forma final da instalação.

3.1 *Who calls me?*

Acredito que essa ilusão de uma casta de humanoides que detém o segredo do santo graal, que se entope de riqueza enquanto aterroriza o resto do mundo, pode acabar implodindo. Talvez a pista mais recente sobre isso seja aquela história dos bilionários que estão construindo uma plataforma fora da Terra para irem viver, sei lá, em Marte. A gente deveria dizer: “Vão logo, esqueçam a gente aqui!”.

Deveríamos dar um passe livre para eles, para os donos da Tesla, da Amazon. Podem deixar o endereço que depois a gente manda suprimentos. (Krenak, 2020, p.9)

Texto (Versão 5)

PERSONAGEM:

MULHER DO FIM DO MUNDO: Vestida com um sobretudo e um véu. Quando está de máscara é chamada de mascarada. Aparece e desaparece durante todo o espetáculo. Interage com a arquitetura do espaço e eventualmente com as pessoas.

Mascarada entra no palco

MASCARADA:

O fim está próximo!
 Aconteceu em 2000!
 Aconteceu em 2012!
 Acontecerá em 2024!
 Mas haverá um 2036?

Não quando *drones* capacitados de *softwares*
 de inteligência artificial tomarem o planeta!
 As máquinas se tornarão humanos!
 Farão música!
 Farão poesia com enorme paixão!
 E farão guerra!
 As propriedades serão destruídas!
 As famílias destituídas!
 Ninguém escapará do julgamento final de Deus!

Telefone toca interrompendo o discurso.

MASCARADA: Opa! Gente, desculpa! É o meu. Só um minutinho, eu vou precisar atender.

Mascarada olha para o telefone e vê a foto de quem chama no visor.

MASCARADA: Who calls me?

A mulher retira a máscara e pede que alguém do público a segure. Depois retira seu sobretudo revelando um novo figurino. Ela pede para outra pessoa segurar seu sobretudo e volta a ligação.

MULHER: Pois não, Mr. Musk? Yes! I speak english! Of course! What do you need? A bus? Como assim, Mr? Ah sim! Para marte. Mars! Ok! Vamos estar tendo! Para quando você deseja sua passagem? When? No problem! Mr Musk, se me permite um adendo... que tal você levar com você aquele amigo seu... *(para o público)* Como ele chama? Aquele do algoritmo... *(volta a falar ao telefone)* Zuckemberg! Mr. Zuckemberg! Ok? Já leva também Mr. Bezzos e chama todo o pessoal mais intimo! Ok? It's done! Está agendada a sua viagem para marte! Bye, Bye! Oi? Como assim? Don't! You dont understand, Mr! Como eu posso te explicar melhor... É uma viagem somente de ida! You don't came back! Ok? Não, Mr. Don't worry! Vai dar tudo certo, OK? Beijinhos! Kisses!

(para a plateia) Acabei de vender a passagem do Mr. Biden, mas não tem problema, depois eu arrumo outra para ele. Inclusive eu tenho um pacote *premium* somente comercializado para pessoas VIPS incluindo Mr. Trump, Mr Milei, Mr Bolsonaro... Esse pacote dá direito a uma viagem direta para Júpiter: um planeta maravilhoso! No qual a gravidade é estupenda! Negócio fechado, então... *(vai até a plateia e pega seu sobretudo e máscara novamente e começa a vesti-los)* É hora de voltar ao trabalho!

MASCARADA *(saindo de cena pela plateia)*:

O fim está próximo!

Aconteceu em 2000!

Acontecerá em 2024!

As máquinas se tornarão humanos!

E os humanos se tornarão Deuses

Que serão adorados por humanos

Que na verdade são máquinas

Que são Deuses

Pois se tornaram humanos!

4.2 O fim está próximo!

1 Vida! Devolva minhas fantasias... 2 Mas o que é isso? 3 Você tem sorte que gosta de escrever. 2 Gostava. 1 Gosta. 2 E você queria voltar? 1 Eu queria teatro! Palco, luzes, plateia! 3 É um vício. 2 Eu pensava que você fosse mais assustadora. 1 E sou. Mas eu tenho dois lados. Como se fosse frente e verso que se alternam então uma hora a frente é a frente outra hora o verso é a frente. 3 O quê? 1 Eu quis dizer que também sou engraçada! 2 E nas conversas de mesa de bar tudo o que eu dizia era: Rebeldia! A gente está perdendo a rebeldia! 1 Você não esquece. 2 A cena surgiu assim: Minha irmã convidou para um almoço de domingo porque era alguma data comemorativa que agora eu não me lembro. E então, depois do almoço, eu estava sentada na sala e vi aquele livro. E eu a perguntei: Você está lendo? Ela disse: Já li você quer emprestado? Quero! O primeiro capítulo eu li ali mesmo enquanto minha mãe conversava com a sogra da minha irmã, meu pai assistia à televisão, minha irmã penteava o pelo de um dos cachorros e meu cunhado dormia. Alguns meses depois veio a seleção para o elenco e eu precisei improvisar, mas eu já conhecia a energia. Forte e um tanto assustadora. A cômica eu achava que era eu. Mas descobri que era eu e era a máscara também. 3 Você vai precisar definir energia. 1 *Soy rebelde!* 2 E então todo o trabalho nos três meses de ensaio se resumiu a isso: descobrir como segurar a energia e liberar da maneira certa na cena. Mais nada. Os exercícios de teatro. As dinâmicas coletivas. As cenas de transição entre um solo e outro. Tudo era um caminho ou desafio para o manejo da energia. E então sempre que íamos ensaiar eu realizava a minha ação para as pessoas presentes no momento presente. Eu nunca gostei dessa ideia de que o ensaio é uma preparação para fazer no dia. Tinha de ser de verdade todo dia! Tinha dia que era bom. Outros eu perdia a energia e eu podia sentir na minha tonicidade muscular e na resposta do público. O público, nos ensaios, eram os outros atores, a diretora e a equipe técnica, mas vez ou outra algum convidado assistia pela primeira vez ou um dos moradores da casa porque a casa é um espaço cultural que além de tudo – circo teatro dança eventos – ainda recebe artistas de rua e artistas viajantes que precisam de local temporário em Belo Horizonte. Então é comum ter sempre alguém novo na plateia. E o espaço da casa já era em si uma dramaturgia. 1 Eu passava o início do espetáculo transitando e descobrindo diferentes jeitos de interagir com o espaço, a interação com as pessoas era consequência. 3 Mas isso já é papo pra outras três. 2 Quando tinha um convidado ou morador, eu fazia a cena para tal pessoa. Depois entendi que era um erro porque nem sempre eu tenho como saber a rigor quem está vendo pela primeira vez. Desencanei. 1 É

difícil fazer de verdade. 2 A cena? 1 A cena, a vida, as fantasias. 2 Foram umas cinco versões do texto até eu entender que esse texto tinha de ser dinâmico. Na hora da cena, era desejável e até preferível ter uma grande margem de improviso. Tinha gente que respondia, palpitava, ria em momentos inesperados. No primeiro dia de apresentação, recebi aplausos no meio e no final. Os deuses do teatro me presentearam. Eu sabia que era um momento único. No segundo dia, deu tudo errado. Além do mais, a passagem secreta pela qual eu entrava no palco estava trancada (como?) e eu tive que entrar pela plateia estragando o susto da aparição e eu precisei lutar para não dissipar a energia. Lutei. No mês seguinte encontrei um rapaz que disse ter ido duas vezes. Eu perguntei: Qual dia você mais gostou? Ele respondeu: Os dois foram iguais. 3 Que dureza! 2 Vai ver ele não quis ser indelicado.

4.3 Oito cabeças conversam sobre o dispositivo.

1 Eu preciso fazer isso? 2 Isso o quê? 1 É tão enfadonho que tudo não possa ser somente o que é, mas é preciso dizer o que é. 3 Fazer mostrar fazendo explicar mostrar fazendo. 2 Performance? 3 Por suposto. 2 Nossa! 6 Eu acho que ainda faltou tanta coisa! Tinha tanta coisa para dizer que não deu tempo ou não encaixou! 1 Eu acho que você fez coisa demais! 8 Eu? 1 Eu é que não fui! 3 Cada uma é uma resposta particular aquelas questões iniciais de olhar e respiração. Não dá orgulho? Soma-se a isso, o fato de que era a primeira vez que o conceito veio primeiro. E foi uma coisa boa porque livrou a preocupação com a matéria e concentrou os esforços no assunto. A matéria derivou do tema e não havia inicialmente a ambição de que elas pudessem ir para a cena. 4 Eu quero cena! 3 Eu também, mas o que eu quero dizer é que foi uma produção mais despreziosa porque completamente despreendida da utilidade. Ainda que houvesse desde o princípio a intenção de que o público pudesse experimentá-las. Experimentar é diferente de desenvolver uma ação cênica. Então o por onde respirar foi apenas dois furos para quase todas, excetuando a meia máscara, e foi possível me concentrar na expressão. Vou resumir:

- a) Olhos fechados com abertura. Boca aberta.
- b) Olhos pintados com furo. Boca fechada com furo.
- c) Sem olhos com dois furos. Boca com abertura.

- d) Olhos vazados. Meia máscara.
- e) Olhos pintados com furo. Boca Aberta.
- f) Olhos pintados com furo. Boca aberta com tecido.
- g) Olhos vazados com tecido transparente. Boca fechada.

7 Eu gozo mesmo são dos momentos reais. Se não fica tudo um palavreado maçante! 1 Tudo é um palavreado maçante! 5 Que vocês não param de usar! 4 Com que propósito? 5 Olha quem apareceu! 4 A depender do propósito vale a pena. Do contrário, economizo. 5 Mas alguém precisa começar a fazer sentido! 1 Não faz. 3 É o que eu estou tentando explicar. 7 A arte contemporânea é precisamente entrar em uma exposição para sentir alguma paixão. 2 Nossa! Falou bonito! 6 Vários textos! Livros! Trabalhos! Muita coisa aconteceu! E ainda tem mais! 5 Que se exploda! 1 Calma! 8 E então, houve a ausência. Bom, quero dizer, a exposição ficou mais ou menos dois meses aberta a visitação, mas eu não vi exatamente como foi a interação das pessoas. Na abertura sim, mas na abertura acontece muita coisa. E muita coisa em mim também. Eu nunca tinha vivido a ausência em uma obra. 5 Que drama! 8 Até que por acaso, no dia da desmontagem, uma das artistas me disse que voltou na exposição com alguns amigos depois da abertura e eles gostaram particularmente da minha instalação:

— No início eles não sabiam que podiam experimentar.

— Eu devia ter colado um aviso.

— Mas depois eu falei que podia e foi muito bom! Ficamos um tempão.

— Se tiver foto me manda?

— Lógico! Deixa eu tirar uma foto sua.

Figura 74: Fotografia - Registro de Ensaio I



Figura 75: Fotografia - Registro de Ensaio II









Figura 79: Fotografia - Espetáculo Cabaré da Rita: Brasilidades



Figura 80: Espetáculo Cabaré da Rita: Brasilidades



Figura 81: Fotografia - Exposição Síntese



Figura 82: Fotografia - Exposição Síntese



Fonte: Arquivo pessoal, Gabriela Augustha (abaixo)

Figura 83: Fotografia - Exposição Síntese



Figura 84: Fotografia - Exposição Síntese



Figura 85: Colagem digital de fotografias - Máscaras para a Exposição Síntese



5 CONSIDERAÇÕES

Ao investigar a criação da máscara cênica a partir de processos artísticos desenvolvidos principalmente em residências e apresentações públicas, a pesquisa buscou traçar as relações possíveis entre a materialidade do objeto e a atuação. Nesse percurso, percebeu-se que os sentidos metafóricos da máscara também são fatores que influem na criação e, especialmente, na ação cênica. Portanto, ao descrever e articular os procedimentos criativos se fez necessário encontrar maneiras de abordar aspectos conceituais relativos à máscara como caminho potencial para a despersonalização e para a representação. As noções de duplo apresentadas por Artaud (1993) e rearticulada por Bachelard (1994) se constituíram como fundamentos iniciais para a investigação. A primeira porque relaciona o duplo a representação “verdadeira”, compreendida como uma ação da qual emerge a emoção da pessoa atuante, e a segunda porque o relaciona diretamente a máscara a partir da ideia de “dissimulação”. Nota-se que na apresentação dos resultados da pesquisa, o duplo se referiu às duas concepções e apareceu principalmente como catalisador das criações artísticas. Nesse sentido, as discussões abarcando as noções de duplo aparecem na dissertação principalmente em forma de imagem e textos poéticos. Outra definição inicial necessária à apresentação de resultados foi a diferença entre máscara e mascaramento. Embora tal diferenciação não pareça unânime a partir dos estudos realizados, fez-se necessário delimitar um vocabulário comum para a escrita do texto. Tomando por base a ideia de mascaramento expandido (Rangel, 2012) definido a partir da conjunção entre aspectos visuais e potencialidades poéticas, o mascaramento é definido como um elemento capaz de proporcionar o trânsito da pessoa que se mascara em direção a outro modo de existir. Portanto, optou-se por definir a máscara como objeto ou material que oculta o rosto da pessoa que atua e compõe o processo de transfiguração proporcionado pelo mascaramento. Tal decisão foi importante para estabelecer um código comum na comunicação da pesquisa, mas também pode ter direcionado o processo criativo a sempre partir da criação de um objeto para ocultar o rosto. Pode ser interessante, como desdobramento futuro desta pesquisa, experimentar a criação de mascaramentos a partir de outros elementos do conjunto objeto + indumentária ou mesmo a partir de materiais alternativos que provoquem a transfiguração da atuante.

Considerando, portanto, a criação de um objeto que ocultasse o rosto, a metodologia se desenvolveu a partir de três procedimentos: planejamento, confecção e ação. Embora tais procedimentos pareçam lineares e sequenciais, a prática demonstrou que: É comum e

desejável retornar as fases anteriores de criação para ajustes ou recomeços, conforme aponta Cardoso (2010) e a criação de mais de uma máscara ao mesmo tempo ou em um curto período de tempo faz com que a criação esteja lidando também com várias fases ao mesmo tempo como observado em Rossin (2019). Por um momento considerável da pesquisa, tais aspectos demonstrados pela prática se configuraram como desafio especialmente para a apresentação de resultados. Como escrever sobre a criação de formas na argila quando o processo criativo está na fase de ensaio de cena ou de desenho? Ou ao contrário, como falar de ação cênica quando se passa horas do dia modelando e papietando? São exemplos que demonstram um dos maiores desafios encontrados na pesquisa, de forma a provocar várias mudanças e retornos de rotas. O retorno ao caderno de processo e a apresentação desse recurso metodológico como resultado foi uma forma de responder a esse desafio, pois possibilitou que se traçasse novamente uma trilha com início e chegada que os leitores também pudessem seguir: partindo do caderno até as ações já realizadas.

Na fase de confecção, entretanto, o material para coleta e análise de dados estava ainda mais disperso em especial se tratando de uma fase na qual houve intensa experimentação, erros, acertos, revisões e fixações de procedimentos. Na confecção, percebeu-se mais explicitamente a importância da “imagem interna” (Rossin, 2019) definida a partir de referências diversas da pessoa que confecciona a máscara e da imaginação que abarca desejos pessoais e outros aspectos subjetivos. A “imagem interna” era uma direção para onde voltar quando a experimentação se perdia no caminho. Ainda quanto aos dados relacionados na fase de confecção, percebeu-se que para articular os aspectos expressivos do objeto a seus efeitos na atuação fez-se necessário alargar a apresentação de resultados apresentando processos que tinham a confecção como motivação principal, mas se concluíram em ação. O desenvolvimento de tais processos especialmente em residências artísticas, embora não tendo sido planejado desde o início, proporcionou que a pesquisa funcionasse em formato de “ateliê performativo” (Braga; Correa, 2022) temporário e localizado e gerou como resultado seu crescimento e difusão a partir da comunicação das metodologias e procedimentos criativos, seja por meio de encontros, conversas, convívios, criações coletivas, ou mesmo da apresentação pública de ações cênicas que refletiam o processo desenvolvido nas residências. Embora se configurassem como resultado final, as obras apresentadas no período do mestrado são aqui encaradas também como processo de pesquisa porque suscitaram e potencializaram questões para as próximas criações, dando andamento a investigação (Sanchez 2013). Por

isso, optou-se por retomar, na apresentação de resultados, a escrita poética como forma de compartilhar os saberes construídos em processos de criação.

O compartilhamento de resultados por meio dos textos poéticos também reforçou o caráter de “dispositivo” (Deleuze, 1990) ou “dispositivo cênico” (Mendes, 2015) ou ainda “dispositivo de subjetivação” (Rossin, 2019) suscitado em relação à máscara, uma vez confeccionadas elas impulsionavam a escrita por meio de um conjunto de regras criadas para os textos que se dividiram em três vozes enumeradas entre passado, presente, e futuro. Como dispositivo, foi possível criar obras que ao mesmo tempo revelavam ao público o mecanismo envolvido na ação de se mascarar e discutiam o funcionamento da “maquinaria social” (Conargo, 2015) na qual somos agentes e agenciados, exercemos e sofremos o exercício do poder, criamos subjetividades e somos subjetivados. Seja através de uma atuação cênica na qual a personagem tira a máscara diante do público, seja através de uma instalação na qual a artista convida o público a se mascarar e experimentar brincar com os próprios fracassos ou deleites. Nas ações desenvolvidas para o encerramento da pesquisa, estavam em questão a constituição da autoimagem e as indefinições de “energia” (Andrade; Beltrame, 2010; Barba, 1994; Fo, 1999; Sabino da Costa, 2018) que se tornaram substâncias para futuras criações que possam pensar a máscara como um dispositivo de atuação e como tal, não necessariamente está relacionada a um objeto físico, mas a uma transfiguração, um caminho potencial para a alteridade e um encontro com modos preferíveis de criar, de existir e se relacionar.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Ana Maria. **Teatro de formas animadas**, São Paulo: Edusp, 1991.
- ANDRADE, Milton de; BELTRAME, Valmor Níni Beltrame (org). **Teatro de máscaras**. Florianópolis: UDESC, 2010.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BACHELARD, Gaston. **O direito de sonhar**. Tradução: José Américo Motta Pessanha, Jacqueline Raas, Maria Lúcia de Carvalho Monteiro, Maria Isabel Raposo. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.
- BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução: Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: dicionário de antropologia teatral. São Paulo: Hucitec, 1995.
- BOLT, Barbara. Artistic Research: A Performative Paradigm? **Parse Journal**. 3. ed. Online. 2016 Disponível em: <https://parsejournal.com/article/artistic-research-a-performative-paradigm/> Acesso em: 25 Ago. 2024.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins 2009.
- BRAGA, Bya; CORREA, Alexandre Brum. A Mímica Corporal em brasa: intimidade, ateliê performativo e intervenção na criação do Duo Mímexe. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 12, n. 2, 2022. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-2660111281> Acesso em: 25 Ago. 2024.
- BRITTES Blanca; TESSLER Elida. **O meio como ponto Zero**: Metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2022.
- CARDOSO, Heloisa. Ator – escultor de personagens. In: ANDRADE, Milton de; BELTRAME, Valmor Níni Beltrame (org). **Teatro de máscaras**. Florianópolis: UDESC, 2010.
- CARVALHO, Caroline; PERUZZO, Leomar. Pesquisa educacional baseada em arte (PEBA) e as artes cênicas: Possibilidades entre teatro e dança. **O Teatro transcende**. Blumenau, Departamento de artes CCEAL da FURB, vol.23, n. 1, 2018. p. 61-80.
- CONARGO, Oscar. **Ensayos de teoria escénica**. Sobre teatralidad, publico e democracia. Madrid: Abada Editores, 2015.
- COSTA, Patrícia Coelho. Caderno de processo criativo. Arquivo pessoal da autora. Belo Horizonte, 2024.
- DELEUZE, Gilles. ¿Que és un dispositivo? In: **Michel Foucault, filósofo**. Barcelona: Gedisa, p. 155-161, 1990.

FO, Dario. **Manual Mínimo do Ator**. Tradução: Lucas Baldovino, Carlos David Szlak. 2. ed. São Paulo: Senac, 1999.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 9. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**. Tradução: Maria Lucia Pinho 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

KRENAK Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das letras, 2020.

LINARES, Fernando Joaquin Javier. **A máscara como segunda natureza do ator: O treinamento do ator como uma “técnica em ação”**. 2011. Dissertação (mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/JSSS-8FHP2A>. Acesso em 25 Ago. 2024.

MENDES, Julia Guimarães. **Teatros do real, teatros do outro: os atores do cotidiano na cena contemporânea**. 2017. 345 f. Tese (doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

PALERMO, Carmencita. Respirando para dentro da máscara: o corpo toma forma no teatro-dança balinês topeng - uma experiência de aprendizado. ANDRADE, Milton de; BELTRAME, Valmor Níni Beltrame (org). **Teatro de máscaras**. Florianópolis: UDESC, 2010.

PIMENTEL, L. G. Cognição imaginativa. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, Belo Horizonte, p. 96-104, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15640>. Acesso em: 25 Ago. 2024.

RANGEL, Sônia Lúcia. A MÁSCARA EXPANDIDA: Um devir poético na interface visualidade-teatralidade. **Repertório**. Salvador. nº 19, p.199-204, 2012.

ROSSIN, Elisa de Almeida. **O campo poético das máscaras: Atravessamentos atemporais ensaiados na pele e na forma**. 2019. 190 f. Tese (doutorado em artes cênicas) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

SABINO DA COSTA, Felisberto. A máscara e a formação do ator. **Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Florianópolis, v. 1, n. 01, p. 025–051, 2018. DOI: 10.5965/2595034701012005025. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701012005025>. Acesso em: 25 Ago. 2024.

SÁNCHEZ, J.A. **Ética y Representación**. México D. F.: Paso de Gato, 2016.

SÁNCHEZ, J.A. In-definiciones. El campo abierto de la investigación en artes. **Artes La Revista**. v.12, n 19. p. 36-51. 2013. Disponível em:
<https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea/article/view/26282>

SCHECHNER, Richard. O que é performance? In: **Performance studies**: an introduccion, second edition. New York & London: Routledge, p. 28-51. 2006

STIEFIEL, Erhard; MNOUCHKINE, Ariane [Entrevista concedida a] Béatrice Picon-Vallin. Tradução: Juliana Coelho. **Sala Preta**. São Paulo. vol. 12, n. 2, dez 2012. p. 154-175
Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57495>. Acesso em: 30 nov. 2023.