

# PÓS-CENA: AFLUENTES E INFLUENTES NAS ARTES CÊNICAS DO SÉCULO XXI

- Olhares a partir da dramaturgia, da máscara e do objeto -

Felisberto Sabino da Costa (Org.)

Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada

**Catálogo na Publicação**  
**Serviço de Biblioteca e Documentação**  
**Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo**

P855 Pós-cena [recurso eletrônico] : afluentes e influentes nas artes cênicas do século XXI : olhares a partir da dramaturgia, da máscara e do objeto / organização Felisberto Sabino da Costa. – São Paulo: ECA-USP, 2025.  
PDF (80 p.) : il. color.

ISBN 978-85-7205-304-4  
DOI 10.11606/9788572053044

1. Dramaturgia. 2. Teatro contemporâneo. 3. Teatro - Representação. 4. Máscara. 5. Teatro - Pesquisa. I. Costa, Felisberto Sabino da.

CDD 23. ed. – 792

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

# SUMÁRIO

|  |           |
|--|-----------|
| <b>Introdução</b>  | <b>4</b>  |
| <b>Olhares a partir da dramaturgia</b>   | <b>5</b>  |
| Dramaturgias monstras: A política dos corpos na cena                           | 6         |
| Olha, repara, ausculta: Investigações sobre toda dramaturgia que se expande #2 | 27        |
| <b>Olhares a partir da máscara</b>   | <b>46</b> |
| Máscaras e mascaramentos em práticas teatrais e festividades populares         | 47        |
| <b>Olhares a partir do objeto</b>  | <b>65</b> |
| Cartografias materiais: Possibilidades de afetação a partir do objeto          | 66        |
| <b>Autores/Autoras</b>   | <b>80</b> |

## Pós-cena: afluentes e influentes nas artes cênicas do século XXI

- Olhares a partir da dramaturgia, da máscara e do objeto -

Este livro resulta das investigações realizadas pelos integrantes de *O Círculo – de Estudos Híbridos das Artes da Cena*, nas quais a memória revela sua potência disparadora. Tecendo um jogo entre a pesquisa individual e a coletiva, as miradas de cada qual, seja no âmbito do mestrado seja no do doutorado, buscam um diálogo efetivo com o universo acadêmico, si próprio e a sociedade contemporânea. Dessa forma, compusemos três seções que performam essa obra como a orquestração *Dramaturgia, Máscara e Objeto*. Na primeira seção, o texto *Olha, Repara, Ausculta: investigações sobre toda dramaturgia que se expande # 2* diz respeito não apenas a questões estéticas ou estruturais, mas também a uma concepção na qual o olhar vai além da visão tomada num sentido estrito, pois (in)corpora outros sentidos e busca possibilidades inauditas. A proposição realizada pela dupla autoral ancora-se na dramaturgia como espaço propriamente dito e, ao mesmo tempo, lança olhares que a subvertem. Por sua vez, em *Dramaturgias Monstras: a política dos corpos na cena*, embora o trio autoral esteja unido pelo interesse na dramaturgia em campo expandido, cada qual traz perspectivas muito singulares sobre corpo, cena e representatividade. A partir da indagação sobre o ponto de referência, o lugar de onde se olha, emerge a intersecção temática do texto, assentada nos seguintes tópicos: confrontar o incômodo dos privilégios; desvelar as estratégias de grupos e artistas que questionam os estereótipos relacionados ao Nordeste do Brasil e olhar para o próprio trabalho ao cocriar com artistas com deficiência. Na segunda seção, intitulada *Máscaras e Mascaramentos em Práticas Teatrais e Festividades Populares*, o quinteto autoral parte das memórias e das vivências de cada autor/a e, aguçando a escuta, busca a soma e a nutrição mútua em um processo altamente colaborativo ao trazer perspectivas distintas sobre máscara e mascaramento. Finalizando a proposta do livro, *Cartografias Materiais: possibilidades de afetação a partir do objeto*, a dupla autoral concebe a fatura do texto como um espaço-entre, uma frágil divisa entre duas áreas de produção artísticas vizinhas. Ao lançar a pergunta *o que acontece quando provocamos um encontro entre um teatro com bonecos e o teatro com objetos?* os autores estabelecem uma conversa vívida entre um e outro campo.

## 1

**PÓS-CENA: AFLUENTES E  
INFLUENTES NAS ARTES CÊNICAS  
DO SÉCULO XXI**

- Olhares a partir da dramaturgia -

## DRAMATURGIAS MONSTRAS: A POLÍTICA DOS CORPOS NA CENA

MONSTER DRAMATURGIES: THE POLITICS OF BODIES IN THE SCENE

Cintia Alves  
Pedro Guilherme  
Pollyana Diniz

Frequentamos o mesmo grupo de pesquisas dedicado às artes da cena há dois anos, mas só recentemente nos lemos. Descobrimos que, embora nos unamos pelo interesse na dramaturgia em campo expandido, cada pessoa traz perspectivas muito singulares sobre corpo, cena e representatividade.

Foi surpreendente ver que justamente a investigação sobre ponto de referência, o lugar de onde se olha, era a nossa intersecção. Pedro, homem branco cisgênero, confronta o incômodo de seus privilégios; Pollyanna desvela as estratégias de grupos e artistas que questionam os estereótipos relacionados ao Nordeste do Brasil; Cintia olha para o próprio trabalho ao cocriar com artistas com deficiência.

Fomos assistir, em momentos distintos, ao espetáculo *Monga*, de Jéssica Teixeira, uma dramaturgia que trama a história de Julia Pastrana, jovem mexicana com síndrome de hipertricrose, à da própria Jéssica, uma mulher cearense diagnosticada com uma deficiência física caracterizada pela fusão de arcos costais. O corpo de Julia – e a forma como foi espetacularizado – deu origem a uma das performances mais reproduzidas e recriadas em diferentes mídias ao longo dos séculos: a “mulher gorila”.

O espetáculo disparou uma sequência de diálogos e reflexões entre nós três. Em vez de buscar definições ou normas, nossas reflexões orbitam em torno de questões abertas: como a obra problematiza a existência de corpos marginalizados (como os de Jéssica e Julia) em sociedades normativas? De que modo a própria ideia de “exclusão” contradiz a natureza plural e interdependente da existência? E qual é o papel paradoxal da arte – reforçar estereótipos ou desestabilizá-los?

Optamos por preservar o caráter polifônico dessas discussões, mantendo nossas vozes distintas em um registro que mescla análise crítica e confissão. Um ponto central emerge: há corpos que, em sua constituição própria, são lidos como incompatíveis com a cena artística hegemônica. Se categorizações sociais moldam até mesmo o que entendemos como “corpo digno” na arte, como dar nitidez aos mecanismos que naturalizam essas exclusões?



Figura 1 – Espetáculo *Monga*, da atriz, diretora e dramaturga Jéssica Teixeira.  
Fonte: Camila Rios/divulgação do espetáculo, 2024.

### Cintia Alves

A primeira coisa que me vem é problematizar a noção de corpo. O corpo é uma construção da história e da cultura e o território de relação de cada uma consigo e com o mundo. Não é uma casa, um invólucro. Nós não temos um corpo, nós somos um corpo, que podemos considerar como sendo a interface de partilha, o mecanismo individual de constituição coletiva. David Le Breton (2012) propõe uma conceituação de corpo com base na sociologia, que pode servir de azimute, segundo a qual o corpo é o cenário em que o mundo se converte em experiência humana, entrelaçado na singularidade da trajetória pessoal. É como se estivesse imerso em um solo social e cultural, um substrato fértil “de onde retira a simbólica da relação com os outros e com o mundo” (Le Breton, 2012, p. 34). Contudo, cada corpo, conforme sua conotação social, desempenha diferentes performances no espaço comum. Padrões preestabelecidos definem papéis e restrições, moldando como cada tipo corporal pode atuar. Isso explica por que corpos com deficiência, como o retratado em *Monga*, são vistos como “fora do padrão”. Essas definições são influenciadas por normas sociais e preconceitos, que impõem estigmas (Goffman, 1988) que restringem o que cada corpo pode fazer e onde pode estar.

Diante da realidade constitutiva de nossas relações/corpos, Erving Goffman (2018) propõe que nos comportamos como atrizes em perene estado performativo. Cada qual cumprindo o papel social que lhe foi destinado com um objetivo final bastante evidente: manter o “bom” funcionamento do sistema hegemônico, ou, como diz bell hooks (2022), “o sistema do patriarcado, supremacista, branco, capitalista, imperialista”. Goffman (2018) e bell hooks (2022) convergem ao apontar que a performatividade social sustenta sistemas de poder, seja no palco cotidiano descrito pelo primeiro, seja no patriarcado capitalista denunciado pela segunda. Podemos considerar como uma dramaturgia da existência.

Isso se dá pela composição de um sistema binário, que estabelece a antítese entre o que é o bom e o que é ruim, impondo um comportamento conformado e submisso aos que ocupam a porção “ruim”, menos privilegiada. Um sistema que, “em vez de compreender o globo de forma

diversa, com vários ecossistemas, vários idiomas, várias espécies, vários reinos” (Santos, 2023, p. 40), se baliza pela unicidade. E essa subalternização de identidades ultrapassa a questão racial e abrange qualquer diferença percebida como inferior ou indesejável. A negação da pluralidade humana estabelece padrões excludentes que segregam corpos fora da normatividade, como corpos com deficiências, vistos como incapazes ou inadequados. É nesse contexto que surge o conceito de “bipedia compulsória”, cunhado pelo artista, professor e pesquisador Edu O. (Carmo, 2023), que não se refere apenas à maneira de andar, mas a uma lógica que define o que é normal ou anormal, capaz ou incapaz, digno de apreciação ou depreciação.

No entanto, se nossas relações sociais se constituem de acordo com uma personagem, com gestual e tecnologias corporais pré-estabelecidas, como se estivéssemos constantemente em cena em um palco, como as artes da cena se relacionam com essa lógica e, sobretudo, como podem rompê-la ou subvertê-la?

### Pollyanna Diniz

As artes da cena são capazes de expor as fraturas e as misérias humanas e, ao mesmo tempo, nos fazer enxergar outras possibilidades de existência. Podem dar a ver o modo como nos constituímos como sociedade, quais práticas nefastas normalizamos ao longo do tempo, como lidamos com outros humanos, especialmente aqueles que consideramos diferentes de nós, que mundo construímos, quais outros poderíamos inventar.

Entre 1992 e 1994, a dupla de artistas Coco Fusco, artista interdisciplinar e escritora cubano-estadunidense, e Guillermo Gómez-Peña, performer, escritor, ativista e pedagogo radical chicano, nascido no México, apresentaram a performance *Two Undiscovered Amerindians Visit the West* (Dois ameríndios não descobertos visitam o Oeste). Passaram pelos Estados Unidos, Espanha, Reino Unido, Austrália e Argentina, performando em espaços públicos, como a Plaza de Colón, em Madrid, museus de ciências naturais, como o The Field Museum of Natural History, em Chicago, e espaços culturais.

Exibidos dentro de uma jaula dourada, os artistas performavam povos originários de uma ilha no Golfo do México, um território chamado pelos performers de Guatinaui, “selvagens” que nunca teriam tido contato com povos civilizados. A performance foi realizada na esteira das “comemorações” pelos 500 anos do “descobrimento” das Américas por Cristóvão Colombo, quando o navegador chegou à ilha chamada pelos povos originários de Guanahani, denominada de San Salvador por Colombo.

Depois de invadir e tomar posse do território para o reino da Espanha, o navegador genovês instaurou a prática do sequestro e da exibição pública de povos originários pelos europeus, levando consigo vários nativos que serviam, entre outros propósitos, como materialidade das suas narrativas e supostas conquistas.

Em Madrid, a jaula que aprisionava os indígenas durante a performance foi instalada na praça que homenageia o navegador, onde um grande pedestal, com uma escultura de Colombo, uma estrutura de três metros de altura, se impõe imponente. As temporalidades se entrelaçam a partir da performance: o passado que se concretiza como presente e que nos questiona sobre o futuro.



Ao lado da gaiola, em todas as exposições, duas pessoas seriam os representantes das instituições da sociedade “civilizada”, a interface entre os demais civilizados e os selvagens. Monitores de exposição ou guardas da jaula no zoológico? Essas pessoas estavam prontas para dar explicações aos visitantes sobre os indígenas, já que não haveria uma língua comum que possibilitasse a comunicação verbal entre os que estavam enjaulados e os que passeavam, seja na praça, no espaço cultural, no museu. A preferência pela exibição em museus de história natural, inclusive, além de ser uma referência histórica, já que museus ao redor do mundo expuseram até bem pouco tempo coleções de esqueletos de indígenas, evidenciava a desumanização dessas populações – a que categoria eles pertenceriam? Quais características fazem de algo ou alguém humano? Quem tem o direito de ser considerado humano?



Figura. 2 - Performance no Minneapolis Sculpture Garden, em 12 de setembro de 1992.  
Fonte: Arquivo do Walker Art Center, 2018.

Dentro da gaiola, havia objetos como computador, televisão, revistas, bonecas de vodu. Havia também uma caixa para que os visitantes colocassem dinheiro e, em troca, um dos artistas dançaria rap e o outro contaria histórias ameríndias “autênticas”. Em Nova York, os visitantes poderiam pagar cinco dólares para que os genitais masculinos de uma “espécie” autêntica de guatinai fossem mostrados. A ação contava ainda com um painel que elencava dados sobre a exibição de povos não ocidentais e um mapa falso do Golfo do México que mostrava a suposta ilha Guatinai. Um documentário foi gravado exibindo a reação dos visitantes.

Ao que parece, muitas pessoas realmente acreditavam na veracidade da ação.

Fusco apontou que, para muitos membros do público, em quase todos os lugares em que estiveram, a representação se tornou realidade, e que tanto ela quanto seu coautor receberam dos espectadores ameaças e incitações de natureza sexual. (Rangel, 2021)<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Tradução nossa para: “Fusco ha apuntado que, para muchos miembros del público, en casi todas las sedes, la representación devino realidad, y que tanto ella como su coautor recibieron de los espectadores amenazas e incitaciones de índole sexual”. (COCO Fusco y Guillermo Gómez-Peña – Dos amerindios no descubiertos en Buenos Aires – 1994. MALBA - Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2021. Disponível em: <https://www.malba.org.ar/rumor/dos-amerindios/>. Acesso em: 11 jan. 2025.)

Para Diana Taylor (2013), a performance de Coco Fusco e Gómez-Peña resgata a “teatralidade do colonialismo”, criticando a história colonialista ocidental, a violência da representação e exibição dos povos originários, a desumanização e exotização do “outro” e a incorporação das narrativas colonialistas em estruturas hegemônicas de poder e supremacia. O corpo selvagem, exibido enjaulado em praça pública, compõe a memória colonial, que foi construída em grande medida a partir de escritos de colonizadores e pinturas de artistas enviados para os lugares tomados pelos colonizadores e pela exposição pública dos povos originários sequestrados de seus lugares de origem.

Enjaulados, os performers reproduziram o formato das feiras etnográficas, ou zoológicos humanos, do final do século XIX e início do século XX na Europa, além de aludirem ao ato de encarcerar pessoas, nas mais diferentes circunstâncias, e à estereotipização de pessoas que não representam a mesma identidade que a minha. A “(...) performance combina bem com as ficções de descontinuidade do museu, pois o passado alheado e o presente informado pareciam coexistir dos dois lados da barra” (Taylor, 2013, p.107).

### **Cintia Alves**

Essa performance de Fusco e Peña me remete diretamente à história (real) de Sarah Saartjie Baartman (1789-1815), uma mulher sul-africana que ficou conhecida como “Vênus Hotentote”.

Natural da Cidade do Cabo e pertencente ao povo Khoikhoi, Sarah media 1,35m e apresentava características físicas que eram comuns em sua comunidade, como nádegas volumosas<sup>5</sup> e a hipertrofia dos lábios vaginais. Tais traços foram explorados para lhe atribuir o rótulo de “exótica”. Em 1810, aos 21 anos, ela foi sequestrada e levada para a Europa, onde trabalhou durante dez anos como empregada para uma família holandesa, até ser vendida ao cirurgião inglês William Dulong, que passou a explorá-la publicamente. Sarah era exibida nua, dançando (também dentro de uma jaula) de forma estereotipada para reforçar sua “origem africana”, e, em sessões privadas, alguns espectadores chegavam a pagar para tocá-la. A violação de seu corpo atingiu o extremo quando, após a morte, sua genitália foi preservada em vidro e exposta em uma conferência em Paris (Gusmão, 2014, p. 02). Essa prática ilustra como a ciência europeia dos séculos XVIII e XIX propagava a desumanização de povos não europeus.

Cabe um breve parêntesis.

O surgimento da antropologia, a ciência que estuda o ser humano, está ligado ao contexto do Iluminismo, quando pensadores europeus tentavam explicar a “evolução” humana, muitas vezes partindo da premissa de que povos não europeus representavam estágios inferiores de desenvolvimento. Esse pensamento sustentava uma visão hierárquica da humanidade, na qual culturas europeias eram consideradas mais “avançadas”, enquanto outras sociedades eram vistas como “primitivas”. Essa visão evolutiva e eurocêntrica justificava práticas violentas contra inúmeros povos. Durante o século XIX, a antropologia apoiou classificações raciais que alimentavam a ideia de superioridade europeia e utilizavam medidas físicas, como o tamanho do crânio, para sustentar teorias de inferioridade intelectual e moral de certas “raças”. Esse período

---

<sup>5</sup> Na literatura sobre Sarah, sempre que descrevem seu corpo, aparece associado o termo “esteatopígia”. Entendo que, ao descrever um traço corporal natural como patologia, isto reforça a lógica racista de desumanização.

viu o florescimento do darwinismo social e da eugenia, que influenciaram a justificativa para o colonialismo, o genocídio e a exploração de povos considerados “inferiores” (Ingold, 2019, p. 33-45). Com o tempo, a antropologia revisou seus conceitos, e muitos cientistas carregam certa “vergonha” de suas origens. No entanto, o pensamento evolutivo que estruturou a disciplina amparou uma visão social hierárquica.

A ciência europeia reduziu seres humanos a “objetos de estudo”, sustentada por classificações raciais e uma suposta hierarquia evolutiva, mas o tempo passou e esse tipo de espetáculo permaneceu em espaços institucionais, mesmo após o declínio teórico dessas ideias.

### Pollyanna Diniz

Uma das cinco seções do “Museo General de La Plata”, criado por um decreto do Governo da Província de Buenos Aires em 1884, era a de Antropologia. As demais: Geologia, Zoologia, Paleontologia e Botânica. Até o ano de 2006, esqueletos de indígenas eram exibidos publicamente em vitrines no Museo de La Plata. Antes mesmo que o museu fosse criado, o seu fundador, Francisco Pascasio Moreno, tinha uma coleção de mais de mil crânios de povos originários. Um inventário de 129 páginas organizado por Lehmann Nitsche, ex-chefe da seção de Antropologia do museu, em 1910, confirma que corpos de indígenas teriam sido exumados pelo próprio Francisco Moreno.<sup>6</sup>

Além de serem considerados seres evolutivamente inferiores, numa disputa colonizadora por terras havia o poder simbólico e cruel de exibir os restos mortais de quem fora vencido na batalha. A coleção que fundou o museu foi formada na Conquista do Deserto, em 1879, guerra contra os indígenas nas regiões dos pampas e da Patagônia, à qual se seguiu a Conquista do Chaco, a partir de 1884. Dois anos depois, em 1886, o fundador do museu recebeu a autorização do Governo para que os caciques tehuelches Foyel e Inacayal e suas famílias, aprisionados na Conquista do Deserto, fossem levados cativos ao Museo de La Plata.

Foi no museu de ciências naturais que parte desses indígenas ficou até a morte. Não se sabe ao certo quantos indígenas foram prisioneiros, calcula-se que entre 12 e 20.

Os cientistas os trataram como objetos de estudo e os registraram fotograficamente, como parte de suas pesquisas sobre os povos originários. Após sua morte, seus esqueletos, cérebros, couros cabeludos, orelhas e máscaras mortuárias foram incluídos no inventário do museu e exibidos como peças de exposição por várias décadas. (Exhibición..., 2021)<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Uma matéria do *La Nación* conta a história do museu, que manteve indígenas em cárcere, e como a instituição está lidando com a restituição de restos mortais de indígenas. (KEVE, Carolina. Historias. Los aborígenes que vivieron en cautiverio en el Museo de La Plata. *La Nación*, 14 fev. 2020. Disponível em: <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/historias-los-aborigenes-que-vivieron-en-cautiverio-en-el-museo-de-la-plata-nid2333997/>. Acesso em: 10 jan. 2025.)

<sup>7</sup> Tradução nossa para: “Los científicos los trataron como objetos de estudio y los registraron fotográficamente, como parte de sus investigaciones sobre los pueblos originarios. Luego de su muerte, sus esqueletos, cerebros, cueros cabelludos, orejas y mascarillas mortuorias se incluyeron en el inventario del museo y fueron mostradas como piezas de exhibición por varias décadas”. (COCO Fusco y Guillermo Gómez-Peña – Dos amerindios no descubiertos en Buenos Aires – 1994. *MALBA - Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires*, 2021. Disponível em: <https://www.malba.org.ar/rumor/dos-amerindios/>. Acesso em: 11 jan. 2025.)

Margarita Foyel, por exemplo, esteve em cárcere no museu desde 1884 e, dos 30 aos 33 anos, quando morreu, foi exibida publicamente aos visitantes. Depois da morte, seus ossos foram incorporados à sala de exposições.

Silvia Ametrano, geóloga que dirigiu o museu entre 2011 e 2018, disse em entrevista ao *La Nación* que os registros mostram que esses indígenas morreram em datas muito próximas e “que práticas terríveis foram realizadas”. Logo adiante, a diretora revela que, quando os esqueletos de indígenas finalmente deixaram de ser exibidos publicamente, os visitantes reclamaram. A ciência autorizava a inferioridade do “outro”, e o que percebemos é que, mesmo que as ideias distorcidas sobre evolução, racistas e eugenistas, tenham comprovadamente sido descartadas, elas ainda servem ao discurso colonial, imperialista, racista. O repórter pergunta “Por quê?”, ao que ela responde:

Porque não se deve perder de vista que, além disso, sob essa ideologia (tanto que havia poder simbólico em exibir os corpos, como que os indígenas eram seres inferiores), a sociedade foi educada assumindo que nos museus há restos humanos. É como se os museus tivessem cultivado algo que eu definiria como... uma espécie de necrofilia. (Ametrano, em entrevista a Keve, 2020)<sup>8</sup>

Para além do “avanço da ciência” no estudo da “diversidade humana”, ou no cultivo da “necrofilia”, no final do século XIX, as feiras etnográficas, ou zoológicos humanos, eram entretenimento e suposta educação, a partir do conhecimento do “outro”, do que era diferente, exótico, desconhecido e precisava ser colonizado, dominado, inclusive performativamente, exibido ao escrutínio público.

Apesar de exposições de povos ditos exóticos ou ‘bárbaros’ serem algo comum na Europa, desde Roma Antiga e as grandes navegações do século XV, o ano de 1874 representa um marco para esses tipos de exposições. É neste ano que o alemão comerciante de animais, Carl Hagenbeck, dá início, a partir do conselho de um amigo, ao negócio de apresentações de uma Família da Lapônia, atraindo grande público nas cidades de Hamburgo, Berlim e Leipzig. O que separa Hagenbeck e o ano marco de 1874 de seus antecessores foi justamente o desenvolvimento de um novo conceito de representação do modo de vida de países não europeus, com suas específicas encenações do ‘outro’: recriação de vilas, rituais e vida cotidiana, inventando assim um novo gênero nesta forma de entretenimento. A fórmula se espalha e em menos de uma década já havia se tornado um padrão seguido por outros empresários do ramo. Apesar de ser possível traçar paralelos entre os zoológicos humanos e a exibição de povos tidos como “exóticos” em diferentes épocas e contextos, o zoológico humano é uma forma de entretenimento nascida na junção entre o contexto de consolidação do colonialismo e a criação da cultura de consumo de massa. (Vieira, 2017, p.15)

Gozamos com a exotização, o escárnio e a desgraça do “outro”. No discurso colonial, a diferença é vista como inferioridade. E os tempos se entrelaçam: passado que é também presente, que se desdobra em futuro. É só olhar para a frente, para os lados. A trilha sonora

<sup>8</sup> A entrevista da ex-diretora do museu compõe a matéria citada anteriormente. (KEVE, Carolina. Historias. Los aborígenes que vivieron en cautivero en el Museo de La Plata. *La Nación*, 14 fev. 2020. Disponível em: <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/historias-los-aborigenes-que-vivieron-en-cautivero-en-el-museo-de-la-plata-nid2333997/>. Acesso em: 10 jan. 2025.)

pode ser irônica, porque nunca consideramos que a queda será nossa, digo, individualmente. É minha, sim, é nossa, é de todos, como sociedade humana. Que reclama que não há mais corpos de indígenas em exibição no museu. Que compactua com os genocídios indígenas que se perpetuam. Ouçamos *A queda*, de Gloria Groove: “Respeitável público, um show tão maluco / Essa noite vai acontecer, aqui a gente vai armar / Um circo, um drama com perigo / E nessa corda bamba quem vai caminhar sou eu / E venha ver os deslizes que eu vou cometer / E venha ver os amigos que eu vou perder / Não tô cobrando entrada, vem ver o show na faixa / Hoje tem open bar pra ver minha desgraça”.

### Cintia Alves

Em pleno 2006! Só faz 19 anos que o Museo de La Plata retirou das vitrines esqueletos de indígenas expostos como troféus macabros desde 1886!

### Pedro Guilherme

Eu penso que a gente pode olhar para isso e se indagar como essa distorção ainda ocorre e é abraçada pela sociedade.

Timothy Morton, ao traçar as bases do que chama de pensamento ecológico, preconiza: “Existência é coexistência ou, na palavra de Darwin, “adaptação” (Morton, 2023, p. 96). Ainda que esse conceito de “adaptação” de Darwin possa causar muitas discussões, sobretudo com outros pensadores de ecologia, como Bruno Latour, Morton a coloca como uma obra do acaso, na qual uma variabilidade infinita e desordenada conduz àquilo que pode ser definido como evolução. Timothy Morton fala que Darwin identifica três tipos de desenvolvimento – espécies, variantes e monstros – e afirma que as fronteiras entre eles são confusas e entrelaçadas. Uma variação da natureza não é imbuída de funcionalidade. Ou não necessariamente a funcionalidade que foi agregada. Não existe intencionalidade nenhuma. “É só depois que a intencionalidade se enxerta nas formas de vida em evolução” (Morton, 2023, p.100). “As abelhas morrem quando picam, o que não chega a ser muito pragmático” (Morton, 2023, p. 103)

Uma variação infinita. Mas são imbuídas de uma credibilidade pseudocientífica que ideias de dominação, com o intuito de validar o racismo, de forma explícita ou mascarada, são consolidadas. Até hoje (Souza, 2024). É isso que penso quando leio as distorções apontadas por Cintia Alves na origem da Antropologia. É isso que penso em quase todo o momento, num mundo que valida o racismo sobre diferentes formas através de um verniz de moralidade, como bem coloca Jessé Souza (2024), o qual explica que o racismo de raça é transposto a um racismo cultural. Se nos Estados Unidos o racismo cultural recai sobre os imigrantes, no Brasil é transposto para o que o autor chama de “ralé” ou para os nordestinos, que são populações majoritariamente compostas por afrodescendentes e descendentes de indígenas. Uma forma, segundo ele, muito bem engendrada de continuar validando o afeto racista, o que acaba legitimando as disparidades sociais.

Mas acontece que eu também estou inserido nesse contexto. Então é também necessário não olhar só de fora e refletir sobre o que seria minha própria monstruosidade. A minha monstruosidade do olhar quando tomo decisões de forma irrefletida. “Um monstro é algo visto

por alguém (do latim *monstrare*, que significa mostrar). A monstruosidade está nos olhos de quem vê” (Morton, 2023, p. 103).

Reproduzo o meu papel de monstro quando, quase que de forma inconsequente, faço a minha parte para perpetuar a lógica de uma elite branca da qual não faço parte, apesar de ser branco. A ideia de valoração fenotípica justifica o lugar de privilégio dos brancos, conforme aponta Lia Vainer Schucman na sua tese de doutoramento *Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”: Raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana* (2012). Não é uma ideia com a qual compactuo, mas da qual, irrefletidamente, me benefico. Embora também seja oprimido por ela, dependendo do contexto. Nessa mesma tese, Schucman também fala de gradações de branquitude que também servem para validar a lógica de poder e hierarquia social. Quanto mais branco, mais importante e, em consequência, distante dos negros.

### Cintia Alves

É importante dar nitidez ao conceito: monstrificação é quando alguém ou um grupo é colocado à margem, é diferente demais para caber nos padrões da sociedade. Esse processo cria a ideia de que essa pessoa é perigosa ou menos humana, servindo para justificar sua exclusão e controle (Cohen, 2000). Mas há uma contrapartida perversa, que é a constante promessa de inclusão por parte de quem sustenta o sistema de opressões. A mensagem é a seguinte: se o subjugado cede à norma ou adota um comportamento submisso, ele pode se tornar parte da sociedade, porém sempre de forma subalterna, nunca como protagonista. Assim, a ideia de inclusão implica a negação ou a aceitação de uma identidade supostamente inferior, permitindo que o opressor ou a norma dominante perpetue a subalternização.

“Ela morreu de inclusão” é uma fala de Jéssica Teixeira no espetáculo *Monga*.

### Pedro Guilherme

Jéssica Teixeira perguntou ao público no começo do espetáculo *Monga*: “Tem algum burguês aqui?”. Eu respondi que não. No dia em que assisti ao espetáculo, as pessoas que estavam presentes disseram que não. E, para mim, hoje em dia, a partir do pensamento de Jessé Souza, o recorte de classe, nesse caso, é também um recorte de raça. Mas como disse, a partir do conceito de Schucman, existem várias escalas de branquitude.

Acontece que Jéssica Teixeira estava se referindo ao modo de ser dessa classe. Ao seu imaginário, valores, crenças: “Vocês já perceberam que a burguesia hoje não acredita em mais nada?”, arremata a artista no espetáculo.

Mark Fisher, em seu trabalho *Realismo Capitalista* (2009), no qual delinea uma série de construções materiais e simbólicas que compõem uma “realidade” com o mesmo nome, diz que a mais importante crença que mantém essa operação de construção artificial do real operada pelo neoliberalismo é a de que não existe alternativa ao capitalismo. Isso mantém o sistema em pé, não porque ele é amplamente adorado, mas porque não teria outra coisa para colocar no lugar. Não é difícil traduzir esse modo de enxergar o mundo como uma ausência da capacidade de sonhar ou imaginar futuros, mundos. O que dialoga com Antônio Bispo dos Santos (2023), quando ele diz que as pessoas das cidades são dotadas de uma perspectiva cosmo-fóbica. Um

modo de existir que busca eliminar outros modos de existir. A perspectiva burguesa é difundida, hoje em dia, por todo o globo naquilo que Bruno Latour definiu com seu nome latino de *Homo oeconomicus*: “dotado de um cérebro capaz de fazer cálculos muito simples de capitalização e consumo” (Latour, 2020, p. 176). Ao que Jéssica Teixeira nos redime: “A vida é uma só, mas os modos de viver são vários”.

Porém, é evidente que o lugar de branco (que ocupo) é o do privilégio inerente, mesmo quando ele é proposto como desconstrução. A possibilidade do “eu também”, “nem todo homem”, minimiza a dor do “outro” e talvez busque uma equiparação rápida demais quando o momento é de vozes silenciadas serem ouvidas. A atriz e escritora Fernanda Torres, em entrevista recente no Roda Viva<sup>9</sup> (2024), fala sobre o lugar deslocado do intelectual branco libertário na atualidade, onde, se antes ele servia de porta-voz do povo, hoje não encontra o seu espaço ou modo de atuar:

Eu acho que quem tá meio perdido hoje é esse branco libertário, são pessoas como eu. Também do ponto de vista intelectual. Eu olho para o programa do Mano Brown, o Mano Brown sabe exatamente o que ele quer, o que ele está fazendo. O problema é que o intelectual branco, antes ele era o porta-voz do povo. Ele era livre, superior e porta-voz do povo. E hoje, o povo fala por si. O Mano Brown vai lá e faz aquele programa educativo. Eu ouço aquele programa como educação, eu ouço o Silvio Almeida falar, e aí eu me pergunto o que é que eu faço com a minha liberdade. Essa é a questão! A questão é menos... Eles estão achados, quem está perdido somos nós.

Quando vi o trecho que foi replicado muitas vezes em redes sociais, pensei comigo que o lugar da escuta, da validação e do apoio já seria um lugar importante, mas depois pensei que o lugar é o do combate, o que não significa falar pelo outro. Ser porta-voz já é, em si, uma espécie de bifurcação da dominação dos brancos, uma inclusão sob supervisão. O lugar de hierarquia continua sendo mantido. As jaulas da “encenação do ‘outro’” nos museus continuam sendo mantidas, só que de maneira simbólica. Serve-se muito ao liberalismo, em que se premia o “melhor” de cada segmento marginalizado, segundo Jessé Souza. Aimé Césaire cita a opinião “moderada” de Roger Caillois, um escritor, sociólogo e crítico literário francês do começo do século XX, e quanto ela pode ser capciosa de engendrar racismo e dominação sob um verniz “progressista”:

Um homem cego, um homem mutilado, um homem doente, um idiota, um homem ignorante, um homem pobre não são iguais, no sentido material da palavra, a um homem forte, clarividente, completo, saudável, inteligente, culto ou rico. Este tem maiores capacidades, que, aliás, não lhe dão mais direitos, mas apenas mais deveres (Césaire, 1955, p. 70).

Aimé Césaire, depois disso, ironiza esse “fardo” de liderar o mundo do homem branco.

Uma das principais críticas ao debate de dar voz a diversas identidades se dá pela suposta desvinculação dessas lutas a um universalismo mais abrangente. Vladimir Safatle argumenta nesse sentido “que as ditas ‘lutas identitárias’ são, na verdade, universalistas, pois estão a clamar

<sup>9</sup> RODA VIVA. “*Não seria mais possível?*”: Fernanda Torres fala do sucesso de suas personagens Fátima e Vani. YouTube, 08 jan. 2024. 1 vídeo (4 min.). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=0-\\_f81if-EI](https://www.youtube.com/watch?v=0-_f81if-EI). Acesso em: 18 nov. 2024.

que o universalismo concreto ainda não existe e, para existir, falsas universalidades deverão ser depositas” (Safatle, 2024, p. 119). O autor cita a Revolução Haitiana, iniciada em 1791, uma revolta de pessoas escravizadas vitoriosa como um dos poucos exemplos “de uma verdadeira universalidade por vir” (Safatle, 2024, p. 120). Ao colocar na constituição os dizeres “Os haitianos serão conhecidos apenas através da denominação genérica de Pretos” (Safatle, 2024, p. 120), inverte-se um termo até então usado como marca de exclusão, o que, para Safatle, mostra “o vetor efetivo de uma sociedade em revolução”. É interessante que o termo serviu para designar inclusive os brancos que se colocaram ao lado dos negros na luta por emancipação.

Para Florian Malzacher (2018), no âmbito da cena, “as perguntas que atualmente perturbam todas as democracias – quem está sendo representado, de que forma, por quem e com que direito? – são espelhadas no teatro” (Malzacher, 2018, p. 247), e a questão, como já colocada, é muito mais profunda, por exemplo, do que sobre a capacidade de um ator branco interpretar esse ou aquele papel. Essas escolhas são desafios de complexidade artística e política. Para Safatle, a hegemonia do identitarismo branco e o seu pretenso universalismo “visava na verdade não apenas jogar na invisibilidade formas outras de vida, mas principalmente impedir que a experiência de descentramento produzida pelo contato com a alteridade implicasse um processo efetivo de transformação” (Safatle, 2024, p. 118).

Acho que essa é um pouco a força de a Jéssica Teixeira falar da Julia Pastrana. Por que, nesse caso, quando Teixeira fala da Pastrana, ela fala de si mesma. A gente deixa de atuar nessa esfera de representação do outro, em termos de cena e de dramaturgia, não é?

### Cintia Alves

Eu me lembrei de uma fala do Nêgo Bispo em defesa do politeísmo como antídoto à monocultura colonial. Pensando um pouco sobre essa ideia de universalidade que é unicidade.

Assim como a multiplicidade divina subverte a lógica de um deus único (que espelha o universalismo opressor), a polissemia identitária (raça, classe, gênero, cultura etc.) rompe com a ficção de um “padrão humano” universal. O que a Jéssica Teixeira faz, ao encarnar a Julia Pastrana, não repete a violência da representação colonial, mas desloca o espelho. Ela não **fala pelo outro**, mas expõe o sistema que fabricou esse “outro”. Aqui, a cena vira um ritual de desmonte: quando a marginalizada narra a si mesma, sem a mediação hierárquica que, como prenuncia Safatle, mantém “jaulas simbólicas” mesmo sob o disfarce da inclusão. A confluência entre Pastrana e Teixeira move um desvelar de séculos de encenação colonial.

### Pollyanna Diniz

A mexicana Julia Pastrana (1834-1860), cantora e bailarina, convivia com uma doença chamada hipertricose, que fazia com que seu corpo fosse coberto por pelos. Seu maxilar era proeminente e a gengiva, hipertrofiada. Era considerada um monstro, ou melhor, uma monstra, porque o recorte de gênero acentua a exotização e o suposto direito que o “normal”, masculino, patriarcal, tem sobre o corpo “estranho” feminino. Se uma mulher que segue os padrões de uma dita normalidade ainda é encarada como propriedade pelo masculino, haja vista, por exemplo, o número de feminicídios num país machista como o Brasil, imaginemos o que pode vivenciar uma mulher “estranha”.



Pastrana era exibida nos circos como atração e, mesmo depois de morta, cinco dias depois de parir seu filho, que também tinha a doença e morreu no parto, teve seu corpo embalsamado, assim como o do bebê, exibido publicamente e explorado comercialmente ao longo dos anos, fosse em universidades, feiras e até em contextos ditos artísticos.

O corpo vivo de Julia Pastrana e depois seu corpo morto, embalsamado, exibido a diversos públicos, simbolizam a objetificação e a desumanização de corpos que podem ser considerados “monstruosos”. Apenas em 2013, depois de uma campanha pública, a artista visual mexicana Laura Anderson Barbata conseguiu fazer com que o corpo de Julia, que estava em Oslo, na Noruega, fosse devolvido à sua terra natal, Sinaloa, no México, onde foi enterrado, pondo fim à sua exploração (Bottici, 2020).

No site do Museo de La Plata encontramos uma lista que enumera as restituições dos restos mortais de indígenas que estavam em posse da instituição.<sup>10</sup> A primeira foi em 1994, quando os restos do corpo do cacique tehuelche Modesto Inacayal, que morreu no museu, foram entregues ao Conselho Indígena Mapuche- Tehuelche, da província de Chubut, depois de uma campanha pública. A lista mostra um hiato nessas restituições, que só foram retomadas em 2001. 2001 foi ontem. 2013 foi ontem. Ainda há muitas restituições por serem feitas.

Jéssica Teixeira restitui simbolicamente a história de Julia Pastrana, que é cercada de mitos. Contá-la ajuda a resgatar a sua humanidade, que foi aviltada. A atriz, dramaturga e diretora cearense opera dramaturgicamente as referências à Julia até que, num momento específico da cena, as histórias das duas possam se confundir. Numa cena em que o show de horrores é explicitado com música, a atriz explica, por exemplo, como um corpo era embalsamado no século XIX e ironiza a partir da relação com seu próprio corpo:

Quem dá mais? Quem dá mais por uma artista muito afável, que tem intelecto, dança, canta, performa, escreve, cozinha, lava, passa, está disposta a ser sociável e acolhedora (dá um giro no próprio eixo) e tem um corpo singularíssimo? Quem dá mais? (Teixeira, 2024, no prelo)

Entretanto, no final da cena, Jéssica Teixeira faz um corte nessa operação, dando um basta que é um grito de defesa da própria liberdade, de ser quem se é, de esgotar o ciclo de violências, para não deixar dúvidas no espectador. Nesse sentido, os tempos não podem mais se misturar, passado, presente, futuro. Não no que estiver ao alcance de Jéssica. “Meu nome não é Julia, meu nome é Jéssica. Se depender de mim, essa história nunca mais vai se repetir.”

### **Pedro Guilherme**

Quando Jéssica Teixeira narra que Julia Pastrana teve seu corpo e de seu filho embalsamados e disponibilizados para estudos e exposições em museus e espetáculos, e só muito tempo depois conseguiram a liberdade de serem enterrados, fiquei pensando no que tinha acontecido com o corpo da minha filha falecida.

<sup>10</sup> RESTITUCIONES realizadas por el Museo de La Plata. *Museo de la Plata*, [s.d.]. Disponível em: <https://www.museo.fcnym.unlp.edu.ar/home/restituciones-realizadas-por-el-museo-de-la-plata-372>. Acesso em: 10 jan. 2025.

Bruno Latour diz que se vive enquanto humanidade uma dupla crise, causada pela falência desse projeto de “humanoide economizador e calculador” (Latour, 2020, p. 176) que conseguimos universalizar em toda a superfície da Terra. Projeto este que subjugou, marginalizou, assassinou e saqueou outros povos para obter essa hegemonia. Causou também a crise climática que esses humanos devem enfrentar e promoveu a dicotomia natureza/cultura que orienta a nossa forma de ver e “explorar” o mundo. Para além da desmontagem desses conceitos feita por Latour, o que interessa dizer aqui é que não é mais possível se apartar dos processos e ver o desmantelamento da nossa antiga forma de viver como se olhássemos o acontecimento de um lugar distante, como meros espectadores separados do conflito. Aliás, Latour disse que não é mais possível se colocar como essa figura de espectador contemplativo que não está completamente implicado nos mais diversos acontecimentos que nos rodeiam o tempo todo. Desmontar o sistema natureza/cultura é desmontar o sistema sujeito/objeto. Jéssica Teixeira coloca tensão para o que se olha e como se olha. Abre a possibilidade de (des)construção para o público, que, convocado a responder às indagações de Jéssica, pode partir para a própria elaboração dramaturgica de si. Gabriel Weisz diz que operar numa lógica de narrativa desconstruída a partir dos conceitos de Derrida

(...) torna factível romper com discursos unilaterais. A consequência imediata é que o significado unívoco do discurso passa para um segundo plano, o que se busca são as vozes e ressonâncias não manifestas. (...) A leitora, o espectador e o ator abandonam suas atitudes passivas frente ao texto para converterem-se em interlocutores e produtores de um texto próprio. (Weisz, 2009, p. 99)<sup>11</sup>

Em 2021, no sexto mês de gravidez de Anais, descobrimos que a bebê que minha esposa estava tinha a Síndrome de Patau, uma alteração cromossômica incompatível com a vida. Pedimos, assim, autorização judicial para realizar uma antecipação terapêutica do parto (um aborto), que nos foi concedida. Para além das dificuldades de se conseguir esse tipo de autorização,<sup>12</sup> no meio do processo hospitalar, o médico nos sugeriu que doássemos o corpo da bebê para “pesquisas”. Isso, segundo ele, nos eximia de trâmites burocráticos, já que no ponto em que estávamos da gravidez, no limiar da obrigatoriedade de tratá-la como pessoa, haveria todas as implicações legais que ocorrem quando uma pessoa falece. Assim, após o parto, e instantâneo óbito, enquanto minha esposa se recuperava, tivemos um curto tempo com a bebê, antes de ela ser doada. Num processo tão difícil, o corpinho ser doado foi uma coisa a mais sobre o que não tivemos certeza do que fazer. Como disse, de forma irrefletida, doamos o corpo da nossa filha, reproduzindo violência muito parecida à que foi cometida a Julia Pastrana e seu filho. O tipo de violência reservada a corpos que não seguem o padrão normativo e a bipedia compulsória, como já dito. Para além do respeito ao corpo da minha filha, a maneira de resolver dessa forma reservou ao evento um caráter escuso. Uma não validação do processo, do óbito e da nossa dor enquanto família. Tínhamos gestado uma monstra e possuíamos, então, certa monstruosidade. Era esse o lugar em que nos colocamos, porque é esse o lugar que irrefletidamente entendemos ser o esperado de nós.

<sup>11</sup> Tradução nossa para: (...) es factible interrumpir los discursos unilaterales. La consecuencia inmediata es que el significado unívoco del discurso pasa a un segundo plano, lo que se busca son las voces y resonancias no manifestas. (...) La lectora, el espectador y actor abandonan sus actitudes pasivas frente al texto para convertirse en interlocutores y productores de un texto propio.

<sup>12</sup> No momento em que escrevo está sendo aprovada a PL do Estupro que criminaliza casos de aborto legais como esse que nos foi concedido.

Isso me desconcertou no espetáculo. Reservar um destino de monstro para a minha própria filha.

### Cíntia Alves

Eu sinto muito, Pedro.

A sua experiência ecoa essa violência estrutural de uma certa *dramaturgia das instituições*. A sugestão médica, ainda que revestida de pragmatismo, revela um roteiro invisível que regula corpos, gestões do luto e hierarquias do humano. Como você aponta, há um paralelo perturbador com a história da Julia Pastrana.

Já pensou em escrever sobre isso? Eu digo porque a arte pode operar como contranarrativa a esses roteiros impostos.

Eu me lembrei de uma dramaturgia, que vi encenada em 2023, um trabalho da Soraia Costa chamado *Sete Cortes até Você*. Nele, ela narra a própria gravidez de Manolo, seu filho, em meio ao diagnóstico de uma má formação fetal. Assim como você, Soraia enfrentou o abismo de uma decisão urgente – no caso dela, a interrupção da gestação permitida pela legislação alemã (o § 218a do Código Penal, que autoriza o aborto após 12 semanas em situações de risco físico ou psíquico). Em cena, ela faz uma reflexão muito forte: “Tive 24 horas para viver o luto do meu filho perfeito”.

O que me comove na obra de Soraia é como ela transformou tudo em uma *dramaturgia da elaboração*. Ela não apenas relata a experiência, mas também compartilha o palco com Manolo, que hoje é um jovem que presencia e participa da reconstrução da própria história. Juntos, eles desmontam a ideia de que corpos fora da norma são “casos” a serem explicados, escondidos ou corrigidos. Em vez disso, criam um espaço onde a deficiência – tanto a dele quanto a dela, já que Soraia também é uma pessoa com deficiência – é tratada como linguagem, não como anomalia.

Sua narrativa, Pedro, me fez revisitar esse espetáculo.

Aqui, a dramaturgia se coloca como ato de resistência: ela desloca histórias íntimas para o domínio coletivo, obrigando-nos a encarar o que as instituições insistem em apagar. Se o sistema médico-jurídico tratou sua filha como “monstruosidade”, a arte poderia ser o território para restituir a ela – e a vocês – uma narrativa de humanidade. Escrever sobre isso talvez seja um modo de reencenar sua história, não para curar a ferida, mas para desobedecer ao que a estigmatizou, que, de certa forma, é o que a Jéssica faz.

### Pollyanna Diniz

Jéssica não é Julia, a frase ecoa. Jéssica se expõe deliberadamente no teatro, mas não ao escrutínio público. As regras ali são dela e, embora possam ser compartilhadas com o espectador que a acompanha nessa exibição, o protagonismo da escolha e da ação é dela.

Jéssica não exclui a complexidade, não nega o desejo voyeurístico sobre o seu corpo, não nega o conflito dos olhares que a miram tentando não revelar nenhum estranhamento, em vão.

O corpo de Jéssica é estranho, como ela mesma define. Jéssica é uma artista com uma deficiência física na coluna diagnosticada de fusão de arcos costais, o que quer dizer vértebras e costelas fundidas e soldadas entre si, escoliose acentuada e lordose na região torácica.



Figura. 3 - A atriz, diretora e dramaturga Soraia Costa atua com o filho, Manolo.  
Fonte: Ivan Soares/divulgação do espetáculo, 2023.

Atriz desde criança, precisou elaborar dramaturgias para lidar com o fato de que seu corpo era a primeira coisa que o público notava quando ela estava no palco. No seu espetáculo anterior, *E.L.A.* (2019), Jéssica se apresentava enquanto o teatro estava todo no breu. Ali, a primeira possibilidade de estranhamento vinha pelo sotaque cearense de Jéssica, e não pelo seu corpo, já que não necessariamente o público sabia que a artista tinha deficiência:

Antes, eu sentia que quando entrava em cena, eu precisava de um tempo em silêncio antes de falar qualquer coisa, pois o meu corpo já falava demais com os espectadores. Então esperava e sentia com calma o tempo de falar para que em algum momento ele, o meu corpo, e a minha fala, dialogassem mais ‘harmonicamente’. Para isso, percebi também que precisava trabalhar muito a voz, então estudei e treinei as técnicas vocais mais diversas possíveis, porque é muito curioso como o meu corpo fala. É muito forte. E eu digo isso porque dá para ver nas expressões faciais e corporais de quem assiste. E a minha voz não poderia ficar aquém do meu corpo, né? Então trabalhei muito esse corpo/voz de forma ‘unida’ e ‘harmônica’, mas também ‘isolada’ e ‘deslocada’. (Teixeira, em entrevista a Diniz, 2021)

Em *Monga*, Jéssica entra em cena nua – e assim permanece o espetáculo inteiro – e com a cabeça coberta por uma máscara de gorila. A nudez exposta sem quaisquer artifícios, em vez de fetichizar o corpo com deficiência, neutraliza a curiosidade do espectador e, de certo modo, equaliza o corpo com e sem deficiência, já que a nudez do sexo, por exemplo, independentemente, desperta o desejo voyeurístico da plateia. A plateia vai olhar para a boceta de Jéssica, para os seus seios, para a sua bunda, para as suas pernas, para a sua barriga. O incentivo ao olhar estimula inclusive uma disrupção: perceber o corpo de Jéssica como atraente, e não como atrativo, como desejante, e não como exótico, assim como geralmente é percebido o corpo com deficiência, assim como era classificado o corpo de Julia Pastrana.

A dramaturgia intenciona, inclusive, questionar o que seria a nudez:

Ainda que duas pessoas estejam sem roupas, trancados num quarto, entregues às infinitas possibilidades do jogo erótico, não significa que estejam nus. Estão despidos. Nudez é outra coisa. É enfiar a faca até o cabo, arrebatar a lua com as mãos, destampar todos os recônditos da alma, os mais obscuros e ínfimos. Se nem suportamos ficar nus diante de nós mesmos, quanto mais diante dos outros! (Teixeira, 2024, no prelo)

Numa das cenas, com a voz e o gestual robotizados, a atriz fricciona o estereótipo da falta nos corpos com deficiência, de que esses corpos são corpos lacunares, nos quais a expectativa da completude é frustrada. Durante o período da pandemia de Covid-19, Jéssica apresentou um estudo da cena *Lugar de falta* no Cena Agora, edição Encruzilhada Nordeste(s): (contra) narrativas poéticas, evento on-line promovido pelo Itaú Cultural. Ao site Satisfeita, Yolanda?, Jéssica comentou a cena:

No *Lugar de Falta*, quando vou falar sobre as pessoas “inteiras”, falo exatamente das pessoas que acham que são inteiras, que acham que têm tudo. Porque pessoas que têm tudo simplesmente nem existem. A hegemonia do belo, do padrão, do saudável é uma grande utopia, porque nunca será alcançada tal e qual idealizamos. Mas, infelizmente, ainda existem bilhões de pessoas buscando fazer parte dessa hegemonia do sucesso e precisando de corpos notoriamente não hegemônicos para depositar as suas próprias faltas, que se esforçam para esconder todos os dias. O que realmente nos falta é olhar para nós mesmos. Acho que essa é a principal falta. (Teixeira, em entrevista a Diniz, 2021)

A plateia é instigada a dizer o que falta em Jéssica, a explicitar o que vê quando encara Jéssica e a olhar para as suas próprias faltas. Nas diferentes sessões em que assistimos ao espetáculo, a plateia é contida e polida, uma metáfora que explicita os meandros da organização cínica da nossa sociedade e que dialoga perfeitamente com *O real resiste*, música de Arnaldo Antunes que toca no teatro enquanto o público se acomoda “confortavelmente”: “Autoritarismo não existe / Sectarismo não existe / Xenofobia não existe / Fanatismo não existe / Bruxa fantasma bicho papão / O real resiste / É só pesadelo, depois passa / Na fumaça de um rojão / É só ilusão, não, não / Deve ser ilusão, não, não / É só ilusão, não, não / Só pode ser ilusão...”.

Se o real não persistisse, a peça não teria razão de ser. *Monga* mostra, entretanto, com uma esperança que se desprende das bordas da dramaturgia, que outros reais podem ser instados a existir.

### Cintia Alves

Há outro elemento dentro da dramaturgia de *Monga* que é um convite à decolonização do olhar: os recursos de acessibilidade. Aqui eles não são pensados a posteriori como uma contrapartida social pelo financiamento do projeto, são parte da linguagem, parte das muitas reflexões que ela pretende provocar. É um convite aos corpos das Surdas e cegas que se encontram na plateia para que se sintam à vontade naquele ambiente como sujeitas da cena. A audiodescrição e a tradução em Libras não são canais secundários, uma legenda: ganham corporeidade performática, entrelaçando-se como voz política.

## Pedro Guilherme

O que Jéssica Teixeira propõe é possível de ser enquadrado no que João Sanches (2023) chama de *Dramaturgias do Desvio*, tese de doutorado publicada em 2023, na qual o autor analisa diversos textos teatrais contemporâneos de brasileiros para buscar reflexão sobre as possibilidades desviantes do que seria uma dramaturgia convencional, no sentido de drama perfeito, dentro do material analisado, sob a luz de diversos teóricos e pensadores de dramaturgia. De acordo com essa proposição de análise de Sanches, a dramaturgia de *Monga* teria características polifônicas, pois optaria por uma explicitação do dialogismo inerente a qualquer obra.

De acordo com Bakhtin, toda obra é dialógica porque toda obra é uma interlocução com o outro, sendo esse dialogismo evidente ou não. Sendo evidente, isso daria à obra uma forma polifônica. Também teria uma característica rapsódica, em que a inclusão de diferentes formatos de textos é englobada de forma orgânica, de acordo com Sarrazac. Jéssica Teixeira não trabalha, no entanto, sob o prisma da ficção, mas de uma autofabulação do real, em que se entende o fabular como o conjunto de elementos que compõem o contar, já que, sob o prisma de Brecht, contar empreende sempre um modo de olhar e um posicionamento em relação ao que se vê, sendo a história de Julia Pastrana, como já dito, não só atravessada pelo olhar de Jéssica Teixeira, mas também pelo seu corpo e, por isso, pela sua história.

A encenação também fricciona a noção de espetáculo como espaço de representação. Os elementos de criação da ilusão estão expostos, dentro de um caráter *epicizante* de revelar dispositivos, para mostrar a construção da *Monga* enquanto elemento representativo do monstruoso, em paralelo à figura de Jéssica, indo profundamente ao encontro das reflexões de Jorge Dubatti (2007), segundo as quais a força do teatro atualmente está na sua capacidade de interpretar a realidade através de metáforas. Jéssica Teixeira faz uso da convenção teatral para proporcionar uma poética da experiência, em que tanto por meio do uso de recursos performativos (as perguntas direcionadas ao público, por exemplo), quanto com a criação de cenas que, utilizando teatralidade, promovem em primeiro lugar o caráter de encontro, a atriz propõe um olhar coletivo para seus questionamentos mais diversos, num lirismo, profundidade, erotismo e sátira que dão fluidez ao espetáculo. É bem verdade que as linguagens sonora e musical auxiliam na transformação do espetáculo em acontecimento. Jéssica Teixeira se coloca como uma performer de domínio corporal e vocal raros, ciente dos artifícios da teatralidade.

Essas diversas escritas da cena estão em função da reflexão crítica de Jéssica Teixeira a respeito da visão de mundo hegemônica, revelando toda a *acumulação sensível* que serviu de alicerce ao espetáculo. Esse termo é frequentemente utilizado pelo grupo Yuyachkani (Telles, 2021) em seu processo de trabalho, para tratar de todo o material que vai sendo elaborado e transformado no amálgama que, depois, é transposto para o público como obra final. Em *Monga*, esse amálgama é constantemente explicitado, para o tempo todo o público se perguntar se o que é dito é sobre Jéssica Teixeira, Julia Pastrana ou qualquer um que não alcançou o lugar da perfeição.

No lugar de seres humanos e não humanos dispostos em hierarquias de superioridade, a ideia de malha de Timothy Morton, que norteia o que ele denomina de pensamento ecológico,

de acordo com o qual existe uma interligação entre tudo, é onde a peça de Jéssica Teixeira se inscreve. Em forma e conteúdo.

Uma alta carga ecológica que dissolve hierarquias normativas, de raça, de espécie. Segundo Morton, se é impossível delimitar em que ponto das mutações termina uma espécie e começa outra, o conceito de raça biológica, por exemplo, é meramente racista, assim como as distinções entre anomalia e normalidade e, como explicado anteriormente, entre monstro, variação e espécie.

Jéssica Teixeira, ao falar de si (ou de Julia Pastrana, ou de quem não é assumidamente burguês e pleiteia o hegemônico), libera o público para pensar na própria condição existencial, como o que ocorreu comigo. Ao ironizar que sua presença no SESC se dá pela sua potência, e não por inclusão como uma minoria, Jéssica reafirma a dissolução do lugar universal do homem branco. Assim, podemos todos desmontar nossos lugares representativos no quadro social normativo, racista e capacitista brasileiro.

### Cintia Alves

Um corpo abjeto,<sup>13</sup> intruso,<sup>14</sup> (in)visível,<sup>15</sup> marcado pela deficiência. Jéssica se insurge contra o olhar que a inferioriza, afirmando sua existência, sua beleza e seu lugar na ecologia do mundo. Seu corpo, inicialmente percebido como estranho, se torna parte da experiência cênica, humanizando-se à medida que a performance avança. Não mostra, Jéssica.

---

<sup>13</sup> Terminologia usada pelo professor de filosofia política e artista visual Fábio Passos em sua série de desenhos de nus de pessoas com deficiência.

<sup>14</sup> Terminologia empregada pela performer e videoartista paulistana Estela Lapponi (2023).

<sup>15</sup> Terminologia empregada por Fábio Passos (2023).

## REFERÊNCIAS

BOTTICI, Chiara. Corpos no plural: rumo a um manifesto anarcofeminista. **Psicologia em Revista**, v. 26, p. 299-324, abr. 2020.

CARMO, C. E. Vocês, bípedes, me cansam! Modos de aleijar a dança como contranarrativa à bipedia compulsória na dança. **Ephemer Journal** - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, v. 3, p. 40-61, 2023.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso Sobre o Colonialismo**. São Paulo: Veneta, 1955.

COCO Fusco y Guillermo Gómez-Peña – Dos amerindios no descubiertos en Buenos Aires – 1994. **MALBA - Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires**. 2021. Disponível em: <https://www.malba.org.ar/rumor/dos-amerindios>. Acesso em: 11 jan. 2025.

DIÉGUEZ, Ileana (Org.). **Destejando Escenas - Desmontajes: Procesos de Creación Y Investigación**. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2009.

DINIZ, Pollyanna (entrevistadora). Contra a colonização da cultura, dos corpos e desejos - Entrevista || Jéssica Teixeira. **Satisfeita, Yolanda?**, 10 jul. 2021. Disponível em: <https://www.satisfeitayolanda.com.br/blog/contra-a-colonizacao-da-cultura-dos-corpos-e-desejos-entrevista-jessica-teixeira/>. Acesso em: 20 dez. 2024.

DUBATTI, Jorge. **Filosofía del Teatro 1** - Convivio, Experiencia, Subjetividad. Buenos Aires: Atuel, 2007.

EXHIBICIÓN y estudio de pueblos originários en el Museo de la Plata. In: **COCO Fusco y Guillermo Gómez-Peña: Dos amerindios no descubiertos en Buenos Aires** 1994. MALBA - Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. 2021. Disponível em: <https://www.malba.org.ar/rumor/dos-amerindios>. Acesso em: 11 jan. 2025.

FISHER, Mark. **Realismo Capitalista**. São Paulo: Autonomia Literária, 2009.

GOFFMAN, Erving. **Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. Petrópolis: Vozes, 1988.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 2018.

GUIMARÃES, S. N. Monga, a verdadeira mulher-macaco. **Superinteressante**. Disponível em: <https://super.abril.com.br/ciencia/monga-a-verdadeira-mulher-macaco>. Acesso em: 18 nov. 2024.

HOOKS, bell. **Pertencimento: uma cultura do lugar**. Tradução de Raquel Balbino. São Paulo: Elefante, 2022.

INGOLD, Tim. **Antropologia: para que serve**. Tradução de Beatriz Sarlo Figueiras. Petrópolis: Vozes, 2019.



KEVE, Carolina. Histórias. Los aborígenes que vivieron en cautivero en el Museo de La Plata. **La Nación**, 14 fev. 2020. Disponível em: <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/historias-los-aborigenes-que-vivieron-en-cautivero-en-el-museo-de-la-plata-nid2333997/>. Acesso em: 10 jan. 2025.

LATOURE, Bruno. **Diante de Gaia: Oito Conferências sobre a Natureza no Antropoceno**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. Tradução de Susana Fuhrmann. Petrópolis: Vozes, 2012.

MALZACHER, Florian. Nenhum órgão a seguir: o teatro político hoje. **Cartografias MITsp – Revista de Artes Cênicas**, São Paulo, n. 5, p. 242-251, 2018. Disponível em: [https://mitsp.org/2018/wp-content/uploads/2018/03/catalogo\\_mitsp2018cp.pdf](https://mitsp.org/2018/wp-content/uploads/2018/03/catalogo_mitsp2018cp.pdf). Acesso em: 04 fev. 2025.

MORTON, Timothy. **O pensamento ecológico**. São Paulo: Quina Editora, 2023.

RANGEL, Gabriela. Dos ameríndios no descubiertos en el presente. In: **COCO Fusco y Guillermo Gómez-Peña: Dos ameríndios no descubiertos en Buenos Aires 1994**. MALBA - Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. 2021. Disponível em: <https://www.malba.org.ar/rumor/dos-amerindios>. Acesso em: 11 jan. 2025.

RESTITUCIONES realizadas por el Museo de La Plata. **Museo de la Plata**, [s.d.]. Disponível em: <https://www.museo.fcnym.unlp.edu.ar/home/restituciones-realizadas-por-el-museo-de-la-plata-372>. Acesso em: 10 jan. 2025.

ROBLES-MORENO, Leticia. “Please, Don’t Discover Me!” On The Year of the White Bear. **Walker Art Center**, 19 jul. 2018. Disponível em: <https://walkerart.org/magazine/guillermo-gomez-pena-and-coco-fuscos-the-year-of-the-white-bear>. Acesso em: 04 fev. 2025.

RODA VIVA. “Não seria mais possível”: Fernanda Torres fala do sucesso de suas personagens Fátima e Vani. **YouTube**, 08 jan. 2024. 1 vídeo (4 min.). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=0-\\_f81lf-EI](https://www.youtube.com/watch?v=0-_f81lf-EI). Acesso em: 18 nov. 2024.

SAFATLE, Vladimir. **Alfabeto das Colisões**. São Paulo: Ubu Editora, 2024.

SANCHES, João. **Dramaturgias de desvio**. Salvador: Edufba, 2023.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana**. Tese (Doutorado em Psicologia Social) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

SOUZA, Jessé. **O Pobre de Direita - A Vingança dos Bastardos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2024.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Tradução de Roberto Intriéri

Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TAYLOR, D. O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TEIXEIRA, Jéssica. **Monga: dramaturgia**. [S.l.: s.n.], 2024. No prelo.

TELLES, Narciso (Org.). [DOSSIÊ] UN SOLO CORAZÓN: 50 anos de caminhos do Grupo Cultural Yuyachkani. **Revista Rascunhos – Dossiê Yuyachkani**, v.8, n. 1, Universidade Federal de Uberlândia, 2021.

VIEIRA, Marina Cavalcante. Modernismo primitivista: as influências de coleções etnográficas e zoológicos humanos sobre a estética expressionista. **Revista Mundaú**, Maceió, v. 3, p. 13-34, 2017.

---

## OLHA, REPARA, AUSCULTA: INVESTIGAÇÕES SOBRE TODA DRAMATURGIA QUE SE EXPANDE # 2

LOOK, OBSERVE, LISTEN: INVESTIGATIONS INTO ALL DRAMATURGY THAT EXPANDS #2

Felisberto Sabino da Costa  
Ivana Maria de Moura Alves

### Olha

Principiamos esta tessitura “fazendo o *download*” de dois SANTOS, melhor dizendo, baixando dois SANTOS como guias. Ao invocar as ideias deles perfazemos uma operação na qual são sinalizados húmus que perpassam o entretecido, que proveem substâncias, promovendo algo que poderíamos pensar como um bom encontro, ao ampliar potências vitais envolvidas nesse (entre)tecido.

Em suas trajetórias, Antônio Bispo dos SANTOS nos diz: quando cheguei à cidade, percebi que era preciso pagar para fazer a casa, pagar pelo terreno, pagar por tudo. Quando o saber é transformado em mercadoria e hierarquizado, qual é a medida que justifica um servente ganhar menos do que um pedreiro? Em suas trajetórias, o Velho Bispo nos diz que enquanto a sociedade se faz com os iguais, a comunidade se faz com os diversos. Nós somos os diversos. Em suas trajetórias, Nego Bispo nos diz que as cidades estão nos quilombos: Belo Horizonte está no Quilombo Souza, no Quilombo Manzo ou no Quilombo de Lu zes, não são os quilombos que estão em Belo Horizonte. Em suas trajetórias, Mestre Bispo nos diz que a festa é mais forte do que a Lei, o Estado não consegue quebrar os modos de vida quando eles estão envolvidos nas festas. Quando fazemos arquitetura, pensamos na comida e na festa, nas formas compartilhadas de vida. Somos povos de trajetórias. Somos da circularidade: começo, meio e começo<sup>1</sup>.

Milton SANTOS nos diz que são múltiplas as formas como o ser humano lida com o espaço. Milton Santos considera que essa rela o se d  através da a o e com determinado tipo de inten o. Milton Santos observa que, no século XIX, a cidade era ligada à cultura local,   singularidade; já no século XX, pela circula o de bens e capital e não para atender a cada morador dela. Milton Santos nos diz que, com a expansão do capitalismo, a cidade se tornou um produto técnico. Milton Santos pondera que a no o de espaço articula sistema de objetos

<sup>1</sup> Trechos de autoria de Antônio Bispo dos Santos colhidos em sua obra “A terra dar, a terra quer”. Ver Referências.

e sistema de ações, envolvendo a relação dos indivíduos. Milton Santos pensa a técnica como método, conceito<sup>2</sup>.

### Repara

A dramaturgia que se expande diz respeito não apenas a questões estéticas ou estruturais, mas também a uma concepção na qual o olhar vai além da visão tomada num sentido estrito, pois (in)corpora outros sentidos e busca possibilidades inauditas. A proposição ancora-se na dramaturgia como espaço propriamente dito e, ao mesmo tempo, lança miradas que a subvertem, a invertem, e até mesmo, numa espécie de paradoxo, recuperam a sua tradição. Porém, não visamos, nesta breve abordagem, tecer questões amplas sobre o tema, mas tão somente tomá-lo como disparador para pensar dramaturgias que eclodem na cidade, concentrando-se numa vertente que busca a urbe não como o lócus para apresentação de espetáculos, performances e que tais, mas espaço que gera (e gere) formas dramatúrgicas, experiências que têm no amplo território da cidade o húmus que as aflora, espaço que joga com sistemas de objetos e de ações. Dessa forma, o olhar que lançamos brota na (e pela) cidade, nascendo como acontecimento e nela performando.

Numa metrópole contemporânea, há diversos tipos de teatros que operam múltiplas temporalidades no seu estado presente. Numa metrópole contemporânea, podem conviver os dramas burgueses, o nominado teatro comercial, as experiências épicas, dramáticas e outras mais, realizadas por coletivos de diversas vertentes de teatros, muitos operando ações que não se diferem substancialmente daquelas levadas aos palcos dos séculos XIX ou XX, por exemplo. Nessas encruzilhadas de tempos no tempo presente, o diretor e ator Amir Haddad observa que:

Quando estou na praça, fazendo teatro, me comunicando com as pessoas ao meu redor, eu sinto que estou fazendo isso há milênios. E aquele cidadão sem dente que está me olhando, pobre, malvestido, ele está ali desde sempre, no século XII, no século 17, no século 18. Estou eternamente novo e eternamente velho naquele lugar. (Apud Lichote, 2024, p. C8)

Sob essa perspectiva, a cidade habita a tradição e sua ruptura, uma dialética que possibilita a eclosão de fenômenos não vistos, a coabitação do eternamente novo e eternamente velho. Assim, há uma pluralidade temporal, envolvendo teatros que subjazem, muitas vezes em ruínas, na cidade, que acolhe os mais diversos olhares e tempos, enfim, modos de fazer, de tecer experiências estético-ideológicas que coexistem e que se friccionam na ambiência hodierna. Nessa toada, poderíamos ver o teatro — no que concerne à sua dramaturgia — como maquinações de mundos seja um acontecimento levado à cena numa casa de espetáculos, seja no cotidiano das ruas cujas fricções entre corpos, objetos ou paisagens podem ser vislumbradas como teatro: do lugar de onde se vê, vê-se algo que transforma aquele ou aquela que vê. Nessa mirada, o termo maquinação — pensado no território da dramaturgia — acolhe múltiplos sentidos, como, por exemplo, invenções, arquiteturas compositivas, o fazer ficar imediatamente visível, dentre tantos outros possíveis, indo além de um aspecto negativo.

---

<sup>2</sup> Trechos de autoria de Milton Santos colhidos em seu livro “A Natureza do Espaço: técnica e tempo, razão e emoção”. Ver Referências.

Como observado por comentadores do poema drummondiano *A Máquina do Mundo*, numa cena cotidiana, um homem caminhando por uma estrada, de repente é tomado por uma revelação que o impacta. A cena desvela uma situação experimentada pelo poeta Carlos Drummond de Andrade que instaura uma temporalidade epifânica. Em sua análise sobre a fatura poética do poema, o ensaísta e professor José Miguel Wisnik (2024, n.p.) chama a atenção para o som do sino, ao perfazer uma imagem acústica que se mistura à sonoridade dos sapatos do poeta, decorrente do caminhar pela estrada pedregosa. Nessa trajetória, a relação entre o sino e os passos do sapato desvelam outridades num corpo que caminha. Podemos perceber essa maquinação poética — o caminhar — também no poema *América*:

Uma rua começa em Itabira, que vai dar no meu coração.  
Nessa rua passam meus pais, meus tios, a preta que me criou.  
Passa também uma escola — o mapa —, o mundo de todas as cores. (...) Uma rua começa em Itabira, que vai dar em qualquer ponto da terra. Nessa rua passam chineses, índios, negros, mexicanos, turcos, uruguaios. (Andrade, 2012, p.121-3.)

Lugar destinado ao fluxo, a rua, pensada como elemento técnico, demanda a fluidez que escoo o capital. Dessa forma, atos poéticos, como a interrupção do movimento, reverberam uma dramaturgia ampliada quando trabalhada como articulação estético-política. É o que aconteceu, por exemplo, nas ações realizadas por estudantes secundaristas na cidade de São Paulo em 2016, ao bloquearem artérias citadinas destinadas ao escoamento de diversos produtos. No campo da dramaturgia clássica, a ideia de ação liga-se à de movimento e conflito. Dessa forma, o ato “contra dramático” criado pelos estudantes — a interrupção do trânsito — gera uma dramaturgia que traz implicações que reverberam na cidade. Conforme nos diz Tari:

Os bloqueios são os signos materiais da secessão em relação ao capital e ao biopoder. Cada bloqueio metropolitano libera *outras* estradas, *outras* passagens, *outras* vidas: o bloqueio metropolitano é necessário para a construção e para a defesa do êxodo. (2022, p. 37)

Ao colocar em jogo o sistema de objetos e de ações, o bloqueio explicita que a rua não é um lugar neutro, mas concebida para atender determinadas dinâmicas do capital, fluxos necessários ao escoamento de produtos, espaço destinado à circulação livre do automóvel.

A obstrução de fluxos citadinos estende-se, ao longo do tempo, como forma de luta por populações colocadas à margem. No transcorrer do período escravagista brasileiro, movimentos de resistência, nomeadamente, as “tropas”, na região portuária do Rio de Janeiro e os “cantos



Figura 1 - Rupturas e interrupções do fluxo. Fonte: Ivan Soares/divulgação do espetáculo, 2023.  
Fonte: M. Bergamo (Folha Press)

de trabalho”<sup>3</sup>, na cidade de Salvador, bloqueavam a circulação, evidenciando “maneiras que a população [negra] encontrou para construir estratégias de desestabilização de sistemas e ordens” (Lima, 2024, n.p.) Ao performarem jogos de estratégia libertária,

[n]egras e negros transformaram os tempos e modos de circulação na cidade a partir de formas inventivas de manifestação. Pela flexibilidade de associações entre sujeitos, as relações distendidas e fragmentadas com a rua, produzidas pela população negra, resultaram em improvisações que desestabilizaram os poderes instituídos. (Idem, 2024, n.p.)

Essas *formas inventivas*, não necessariamente implicam uma teatralidade explícita, mas podem constituir uma estética do corpo nos modos de se organizarem, ao (per)formar coletivos insurgentes, corpos em fúria que rompem a pretensa normalidade, o adestramento cotidiano impingido a esses corpos. Se a rua gera em si dramaturgia, na qual os acontecimentos estão ligados ao lugar em que se dão num determinado instante, há também a possibilidade de ela ser expectativa de pensares que podem ser levados para a cena. Visto como tecnologia, o trabalho dramaturgico vincula-se ao conjunto de conhecimentos em constante atualização, provendo articulações que ocorrem tanto na própria rua, quanto servir de modelo para dramaturgias levadas ao palco. Conforme observa Sanchez, “[e]mbora a proposta mais radical já não fosse levar o teatro às ruas, mas sim procurar o teatro nas ruas”,

Algumas das propostas mais decisivas para a história da cena contemporânea derivam das buscas nesse sentido propostas por criadores tão diferentes como Bertolt Brecht e Antonin Artaud. O primeiro encontrou na cena de rua um modelo para seu teatro épico. O segundo, na operação policial, modelo para seu teatro de crueldade. (Sanchez, 2011, p. 20. Tradução livre)<sup>4</sup>

Dessa forma, a rua não se coloca como o lugar da ação em si, do acontecimento que brota naquele momento sem haver necessariamente a ideia de ser levado a um palco, mas um território do acontecimento, das confluências e transfluências<sup>5</sup> que ali podem acontecer, servindo como modelos para experimentações a serem realizadas em outros locais.

Retomando a passagem do sino, ao qualificar a experiência poética drummondiana como poema da duração, Wisnik (2024, n.p.) chama atenção para o visível-invisível operado nessa poética do olhar. No fecho da tarde, um sino rouco mistura “ao som de meus sapatos que era

---

<sup>3</sup> “Cantos” é o nome como eram conhecidos os ganhadores de trabalho, em Salvador, grupos autônomos formados por africanos, escravizados e homens livres. Por sua vez, “tropas de trabalho” são formadas por negros e pardos contratados em regime de trabalho avulso.

<sup>4</sup> Aunque la propuesta más radical fue ya no la de sacar el teatro a la calle, sino de buscar en la calle el teatro. Algunas de las propuestas más decisivas para la historia de la escena contemporánea derivan de las búsquedas que en este sentido plantearon creadores tan distintos como Bertolt Brecht y Antonin Artaud. El primero encontró en la escena callejera un modelo para su teatro épico. El segundo, en la redada policial, un modelo para su teatro de la crueldade. (p. 20)

<sup>5</sup> Para Nego Bispo, confluência é a lei que rege a relação de convivência entres os elementos da natureza e nos ensina que nem tudo que se ajunta se mistura, ou seja, nada é igual. Transfluência é a lei que rege as relações de transformação dos elementos da natureza e nos ensina que nem tudo que se mistura se ajunta. É a partir dessas leis que se geram os grandes debates entre a realidade e a aparência, ou seja, entre o que é orgânico e o que é sintético. Ver Referências (SANTOS, 2015).

pausado e seco”, diz o poeta (Andrade, 2012). Recorrendo ao filósofo Henri Bergson, Wisnik observa que o sino traduz, de forma plena, a ideia de duração, um momento epifânico no qual o tempo vibra. Segundo o professor, o sino “dura em si mesmo, dura dentro de si mesmo, ele renasce dentro de si. (...) Podemos qualificar a experiência da duração como analogia ao som do sino” (2024, n.p.). A esse acontecimento desencadeado pelo som do objeto, podemos qualificar a experiência da duração, nos dizeres de Wisnik, como análoga ao som do sino. Uma vibração que dura em si mesma, trazendo em si a dimensão imensurável do tempo.

Na escuta como criação, o transeunte — numa cidade qualquer, talvez numa metrópole — que se depara com algo que eclode, leva-o a experimentar um estado outro que poderíamos chamar teatro performativo. Uma experiência singular, que num segundo momento pode demandar um chamado à participação coletiva por meio de distintas operações dramatúrgicas veiculadas em textos, filmes, cenas nas redes sociais, dentre outros suportes. De uma experiência singular, na qual o passante converte-se numa espécie de ator e espectador de si próprio ou de outrem, advém outros modos de compartilhamento. Formulações de dramaturgias que dialogam com experiências performáticas/performativas, tais como uma mulher que coloca uma mesa e duas cadeiras num espaço buliçoso da cidade para conversar com qualquer um sobre qualquer assunto ou um morador de rua que profere um discurso num canto qualquer para alguém que (não) importa.

Articulada numa perspectiva expandida, a dramaturgia abraça distintos olhares e ao mesmo tempo mantém-se ligada aos seus pressupostos. Valendo-se da ideia de maquinações do mundo, poder-se-ia dizer que a dramaturgia é um “estado de passagem que dá a ver o que está nesse estado intensificado de uma percepção” (Winisk, n.p.). Perseguindo essa trilha, há a possibilidade de indagá-la como máquina do real, mesmo que em alguns momentos ela se perfaça como invenção, ficção. Conforme Hansen (2024, p. 296), *mekhané* diz respeito a “qualquer invenção produzida com arte pela inteligência astuciosa, métiς”. Em outros termos, dir-se-ia maquinar ofícios para a construção de mundos. Considerado esse prisma, partimos de uma possível hipótese na qual a dramaturgia não se traduz apenas como algo a ser levado à cena, mas como uma “inteligência astuciosa” que se configura como “poética do olhar”, uma espécie de brincar que estabelece um vínculo com o outro. Uma ação que produz encantamento. Mirada que adquire outros contornos, dado que “o olho pode habitar a orelha, a barriga, os pulmões. O corpo todo toca e é tocado por sensações” (Kastrup, 2015, p. 81). Observamos que utilizamos o termo dramaturgia numa perspectiva ocidental, mesmo que a expanda. É importante ressaltar que outras articulações podem ser experimentadas para o que nominamos dramaturgia, que tem suas referências no mundo grego, contaminado por interferências egípcias e sumérias.

Ao determo-nos momentaneamente no ato de olhar, verificamos que Aristóteles (2015) já sinaliza possibilidades aqui aventadas sobre a mirada quando ele diz que a leitura de uma tragédia produz um efeito que não se consuma apenas mediante a cena, deslocando a fruição dramatúrgica para um outro lócus, apontando um modo outro de experienciar dramaturgia. No teatro, como lugar de onde se vê, o sentido da visão pode ser endereçado ao espectador, ao ator que mira o seu público, ao(a)tor que trabalha (brinca com) imagens, dentre outros mundos possíveis. É nessa trilha que podemos pensar a tessitura elaborada pelo diretor Zé Celso Martinez Correa, em sua constelação dramatúrgica para “As Bacantes”, de Eurípides. Ao percorrermos o olhar em seu texto, somos convidados a tecer a imaginação, por intermédio das

astúcias consubstanciadas pelo autor-diretor do Oficina, por meio de citações, paralelismos, palavras encantatórias, chamamento de entidades da cultura Yorubá, aspectos históricos da realidade brasileira, modos singulares de escrita, dentre tantas outras astúcias. Na concepção de Zé Celso, *a festa é mais forte do que a Lei, o Estado não consegue quebrar os modos de vida quando eles estão envolvidos nas festas*. A concepção se funda em trajetórias. O texto grego veste uma corporeidade outra perfazendo um gingado brasileiro contemporâneo. Conforme observa Uzel,

Da milenar história de Eurípedes sobre a tragédia do repressor Penteu, o rei de Tebas que morre esfaçalhado pelos cultuadores do dionisismo, ergue-se uma releitura radical, o fruto da fantasia do diretor José Celso Martinez Corrêa. No palco, tudo vira uma grande brincadeira tragicômica na qual pulsações sexuais são sinônimos de diversão, liberdade e alegria, como se todos os homens e mulheres em cena se transformassem em delirantes crianças nuas. (2024, n.p.)

Trata-se de alguma coisa que acontece no corpo atravessado pela leitura. Nela, eclode uma dança cujos moveres nos endereça a outras veredas. Há, em muitas passagens da tessitura configurada por Zé Celso, a invocação da demora, bem como da intensidade das horas, de um corpo que vibra na duração, que dança e canta. Há memórias recentes de produções espetaculares do Brasil, bem como daquelas assentadas nas ancestralidades africanas e ameríndias. Há uma estreita relação com a cidade, particularmente com o reduto do Bixiga<sup>6</sup>. Instalado neste “bairro”, o Teatro Oficina dialoga com a cidade em suas encenações, trazendo à cena as temporalidades feitas memórias de povos ameríndios, daqueles oriundos da diáspora africana e de imigrações europeias, notadamente a italiana. É nessa trilha que podemos ler, por exemplo, a seguinte passagem colocada no texto de *As Bacantes*, na versão do coletivo: *Tebasampã, carronaval vira carro alegórico do palácio. Tirésias veio falar com Kadmos.*<sup>7</sup> Tebas é tanto a pólis grega quanto a São Paulo — Sampa/Sampã — articulada no espaço da rua Jaceguai, num presente que traz à luz as diversas camadas temporais de corpos que erigiram a cidade. A concepção dramaturgica de Zé Celso Martinez Correa para o texto euripídiano tece inúmeras relações com a urbe paulistana. Como já referido, situado na rua Jaceguai, palavra de origem indígena que significa “rio bonito” ou “rio formoso”, o edifício-sede do coletivo situa-se na vizinhança do rio Bixiga, o qual por sua vez encontra-se, mais adiante, com o córrego do Saracura. Nome de uma ave, Saracura é o símbolo da Vai-Vai, escola de samba que tinha sua sede às margens do referido córrego. Essas afluições e transfluências transpostas para a articulação dramaturgica do Oficina — *Tebasampã* — coloca em jogo memórias, canalizações e aterramentos sofridos por humanos e não humanos que outrora habitavam esses lugares. Assim o *carronaval* que remete às trirremes gregas, em suas guerras de conquistas territoriais, transforma-se num carro alegórico do palácio do governante grego/paulistano.

Dessa forma, podemos dizer que a cidade de São Paulo é que está no Quilombo do Saracura.

<sup>6</sup> Como é chamada parte da região do bairro da Bela Vista.

<sup>7</sup> Passagens colhidas no texto digitado de *As Bacantes*, do Teatro Oficina. Ver Referências. Em maio de 2024, a Câmara Municipal de São Paulo aprovou a criação do Parque. O terreno do Parque do Bixiga foi alvo de disputa entre o dramaturgo Zé Celso e o empresário Sílvio Santos. Proprietário do local desde a década de 1980, o Grupo Sílvio Santos pretendia construir três prédios de até 100 metros de altura no local.



O espaço cênico do Teatro Oficina, ladeado por arquibancadas, converte-se numa rua, passarela ou espécie de rio, o lugar de fluxo das cenas, um dispositivo dramaturgico que pode ser também experienciado no contato com o texto digitado. Nesse lugar, está-se não exatamente em Sampa, mas em Sampã, remetendo ao deus da música, a Pã dos atributos associados à sexualidade, às danças, aos seres meio homens, meio bodes, ao provocador do êxtase pânico e das criaturas delirantes.

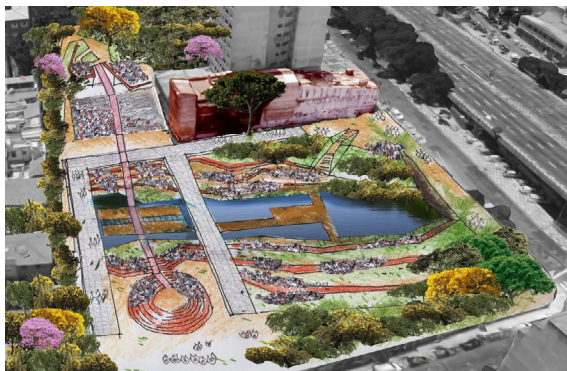


Figura.2 - Projeto do Parque do Rio Bixiga

<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2024/05/21/camara-aprova-criacao-do-parque-do-bixiga>

Em sua Poética, Aristóteles (2015) nos diz que o autor, ao escrever, deve se colocar frente às imagens que traduzirá em palavras. O poeta, ao organizar a fábula, deve, na medida do possível, proceder como se ela decorresse diante de seus olhos. Nessa poética do olhar, vendo as coisas plenamente iluminadas, como se estivesse presente, o dramaturgo poderá encontrar o que lhe convém. Dessa forma, o leitor, ao performar o lugar de um espectador, imagina situações, desloca sua coluna vertebral mediante as invenções propostas pelo encenador-dramaturgo; como ator-performer, pode ler para si, ou para o mundo, passagens em voz alta, perfazendo um exercício de escuta criativa. No entanto, observamos que, ao contrário do que propunha o estagirita, não se trata de valorar a leitura em detrimento da cena, mas de experimentar o texto como um ato performativo, brincar ao perfazer uma outra possibilidade de fruição, um exercício de escuta do espectador-leitor, um outro lugar de onde se vê o texto.

Ao aproximarmos os conceitos de confluência e transfluência na concepção de Zé Celso para a obra de Eurípedes, esses operadores possibilitam trabalhar, numa visada expandida. Nesse entretecido, a imagem do rio não atua apenas numa perspectiva metafórica, mas também como operadores dramaturgicos que se organizam em diversos modos. Ao abordar a confluência, Nego Bispo nos diz que quando dois rios se encontram, para além da mistura, eles se somam, ampliando suas possibilidades de existência (2015). Ao confluir, o texto de Zé Celso quando misturado ao de Eurípedes, ele se expande. Dessa forma, numa espécie de fluência Negro-Solimões, que correm em paralelo num jogo friccional, o texto do Oficina, quando posto em diálogo, é o que acontece na relação entre esses dois corpos. Quanto à transfluência, valendo-nos uma vez mais de Antônio Bispo dos Santos, nós a compreendemos

[P]elas forças das águas em superar os obstáculos. Ninguém consegue parar as águas. Mas a coisa mais bela que nos mostra a transfluência é como as águas de um rio aqui neste

lugar que chamaram de Brasil, se misturam com as águas de um rio na África, se tem um oceano de águas salgadas no meio. Ou seja, através da evaporação as águas transfluem nos oceanos, ou através do subsolo, por baixo dos próprios oceanos. Então a água tem essa grandeza de transfluir através dos vapores, transfluir através da infiltração ou transfluir rompendo paredes. (2025, p. 17.)

Numa espécie de devir-louco, o dramaturgo Zé Celso opera relações espaço-temporais com o original eurípidiano, realizando moveres que transfluem, a partir de inúmeras relações com o texto de origem. Ao carnavalizá-lo, Zé Celso atualiza os rituais dionisíacos, incorpora Brasis no entramado grego. Dioniso, um homem que caminha, que veio de terras distantes, percorre as instalações do Teatro Oficina, uma espécie de Tebas-Sampá, instalada no coração do Bixiga. Como já referido, mais do que uma leitura do texto, a operação realizada pelo dramaturgo propõe a quem entra em contato com a escrita, jogar com o texto. É nessa direção que o escritor Marcelino Freire elabora o romance *Escalavra*, também denominado “um teatro de escavações”. Na relação entre papel (mundo físico) e tela (mundo virtual), o autor brinca com a escrita-jogo, com o peso e a leveza, performando no papel as possibilidades advindas de um computador. Nesse jogo, utiliza o *underscore* (sublinha ou traço inferior) no lugar de vírgulas, “inventa” palavra pela junção de recursos de letras distintos - Apoie, preá, Manhatan – perfazendo uma escrita visual. A fala direta encorpa o autor que se manifesta em determinado momento do texto, ao proferir o seu nome completo e a profissão: escritor-poeta e dramaturgo, feito que sinaliza o lugar de uma escrita encenada ou talvez de uma encenação escrita. O dramaturgo que caminha compõe um trançado - papel/tela - e invoca memória humana e eletrônica, arquivo e oralidade, a experiência de passar as folhas com os dedos, um jogo que realiza com o “leitor-espectador”. Mediante o jogo com o tempo, chama o livro de megalítico, “porque quis que fosse um testemunho” (Freire, 2024, p. 132). Nesses termos, poder-se-ia dizer uma dramaturgia do testemunho ou um acontecimento megalítico.

Ao se referir ao teatro como acontecimento, Dubatti observa que uma pergunta fundamental, no mundo contemporâneo, é sobre a constituição da ideia de teatro: o que é o que existe enquanto teatro? (2024, n.p.). A partir dessa inquirição, pensar a dramaturgia numa perspectiva expandida, na qual o olhar sobre o teatro ultrapassa a ideia normativa, leva-nos a indagar que modos de dramaturgia coexistem enquanto acontecimento na cidade. Operada nesse sentido ampliado, a dramaturgia perfaz instantes singulares, que podem ter repercussões profundas na fatura cênica, qualquer que seja ela. O conceito de acontecimento, na filosofia do teatro, confronta-nos com a complexidade e a imprevisibilidade do mundo, desafia-nos a refletir sobre relações de causa numa arquitetura dramatúrgica e interpela-nos acerca da natureza da realidade e da própria condição humana. Desse modo, “estudar o teatro como acontecimento implica estudar muito mais que linguagem, [pois] é muito mais do que construção de signos e transmissão de signos”. (Dubatti, 2024, n.p.) Se o acontecimento é um evento que, por trazer alguma característica singular, adquire relevância para quem com ele (e nele) está envolvido, o campo que se abre à experiência com a dramaturgia poderia ser articulado como uma espécie de “antropocena”, criação de um dispositivo não centrado em si, mas posto em relação com o mundo: um transeunte, ao avistar determinada *situação* na cidade, poderá não ver nada de extraordinário nela, mas poderá *haver* também nesse encontro algo capaz de gerar acontecimento, algo que acontece no momento mesmo em que sobrevém .

Nesse sentido, eclodem na vida diária cidadina diversas possibilidades de acontecimentos que envolvem *transeutes* e que esperam por eles para se manifestarem. Quem caminha pode experimentar, de modo desejante, o frenesi da cidade, perfazendo um “coletivo” com outros transeutes que se tocam de alguma maneira, compondo uma espécie de grande “evento”, ou seja, o individual no seio coletivo, advindo da eclosão de encontros solitários que se dão em diversos territórios que podem se “tocar” de alguma forma. Há ainda possibilidade de esbarrar com ações performativas entabuladas por vendedores que, ao operar suas manhas comerciais, as realizam sob o viés da teatralidade, e artistas de rua, no instante mesmo em que o semáforo fica vermelho, realizam performances acrobáticas no justo tempo do semáforo. Um malabarista pode tornar-se, em algum outro momento, o último dos doze personagens a se apresentar, em pequenas cenas monológicas numa peça de teatro, tal como a elaborada por uma encenadora paulistana. Ao se deparar com o malabarista na encruzilhada da avenida Rebouças com a Brasil, na cidade de São Paulo, a performance no semáforo é levada para o palco pela diretora; o malabarista de rua torna-se o único “personagem” em cena que narra sua história “real”, dentre as doze que compõem a dramaturgia<sup>8</sup>.

Já num outro espaço-tempo da cidade, há um passageiro no interior de um automóvel que se desloca, ao longo de uma grande avenida, margeando um rio, vislumbrando panoramas vistos das pontes. Nesse trajeto, o “espectador” imerso no automóvel perfaz uma dramaturgia veloz, ao sabor dos *links* que podem ser traçados entre as diversas instalações realizadas por um artista visual ao longo da marginal retificada para fluir os veículos. Por sua vez, numa determinada esquina, um outro transeute percebe que “alguma coisa acontece no seu coração” (Velooso, 2024, n.p.), *situação* que gera um acontecimento no denominado “centro velho” da *cidade*: a esquina realiza a bifurcação espaço-temporal entre colonizador e colonizado, cristianismo e crença ameríndia, São João e Ipiranga, apóstolo e rio de águas vermelhas. Ação que se traduz como acontecimento, essa “alguma coisa” — um *aliquid* — acontece quando se tece. A cidade torna-se música a partir do olhar do compositor. Nessa mirada expandida, a dramaturgia não se restringe a um modo fixo de ser; ela se move, escapa do gênero e do meio, torna-se acontecer, devir poético do olhar que pode ser plasmado em diversos meios: rua, teatro, cinema, rádio ou dispositivos eletrônicos. Sob essa perspectiva, dramaturgia não é meio, mas um modo de operar moveres em territórios cênicos e outros dispositivos. Dessa forma, esses são alguns “postais” da cidade, espécies de dispositivos geradores de dramaturgias. É o acontecimento que possibilita a existência, tanto numa peça a ser dançada ou apresentada numa casa de espetáculos, a ser realizada num roteiro cinematográfico, numa peça radiofônica, em dispositivos eletrônicos portáteis, num *podcast* narrativo ou no incomensurável espaço-tempo da rua. São diversos meios nos quais, ou talvez onde, se pode fruir e/ou plasmar dramaturgias.

---

<sup>8</sup> Trata-se da peça “Aqui elevado a um trilhão”, concepção e direção de Elisa Ohtake, apresentada em 2024 no Teatro do Sesc 24 de Maio. Foi a única cena elaborada como um “Depoimento” escrito numa folha de papel e lido pelo malabarista.

<sup>9</sup> Tuca Vieira, autor da fotografia “Paraisópolis” (2004), na qual coloca em fricção a favela e um condomínio de luxo no Morumbi, observa: “Uma cidade quando ultrapassa 10 milhões de habitantes perde a sua unidade inicial. A distância entre o centro e a periferia ultrapassa o razoável e ela passa a ser um aglomerado disforme. (2024, p. 66)

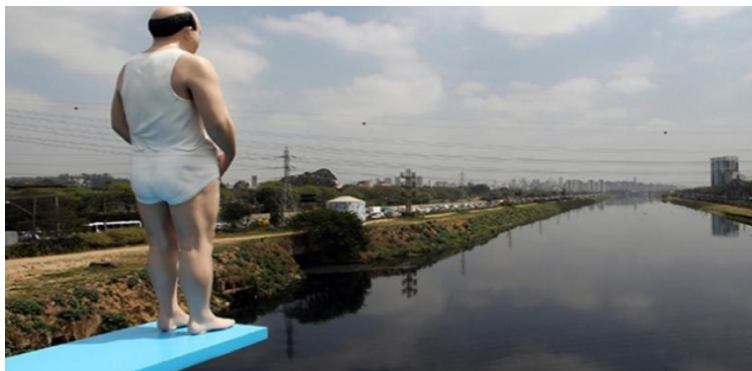


Figura.3 - Espectador-Cena-Cidade: dramaturgias expandidas  
Fonte: <https://www.eduardosrur.com.br/intervencoes/trampolim>



Figura.4 - Panorama visto da ponte  
Fonte: <https://www.eduardosrur.com.br/intervencoes/trampolim>

Recorrendo à noção de acontecimento segundo a filosofia de Deleuze, podemos tecer um diálogo — estratégia que requer aproximação e distanciamento — para compreender como determinados encontros geram acontecimentos, eventos que turbilhonam nossa percepção e compreensão de mundo(s). De forma imprevisível e/ou disruptiva, o encontro entre corpos provoca mudanças significativas. Ao possibilitar a eclosão de sínteses disjuntivas, apontam-se possibilidades de fruição do acontecimento, no qual “todos os corpos são causas uns para os outros, uns com relação aos outros, mas de quê? São causas de certas coisas de uma natureza completamente diferente. Esses efeitos não são corpos, mas, propriamente falando, “incorporais”. (Deleuze, 2007, p. 4). Se na lógica aristotélica o pensamento é identificado ao objeto, para os estoicos pensamento e palavra são corpos com naturezas independentes, pois palavra e coisa não se confundem. Nesse sentido, é possível compor articulações dramatúrgicas nas quais a interação entre corpos postos em relação no espaço e no tempo causa os incorporais. O que ocorre entre um e outro corpo não seria um substantivo, mas um verbo no infinitivo — valendo-nos de um exemplo recorrente, no encontro entre a faca e a pele o corte seria o acontecimento. Sob essa ótica, o incorporal é performativo e só pode ser apreendido no instante em que acontece, e o mesmo ocorre com uma dramaturgia performativa.

Aportando outra perspectiva do que pode emergir como dramaturgia a partir da cidade, o diretor do espetáculo *Vila Socó*, montagem do Coletivo 302, observa que “o público participa ativamente da narrativa, interagindo com o espaço, personagens e suas histórias.” (Lima, 2024, n.p.). A dramaturgia colaborativa, elaborada por Lucas Moura e o coletivo, configura-se como documento/testemunho de um acontecimento, e integra um projeto fundado no “processo de uma escavação arqueológica que conta a história de três vilas operárias de Cubatão” (Idem, 2024, n.p.). Configurada como dramaturgia processional, o experimento percorre o território da antiga Vila Socó — atual Vila São José —, vítima de um incêndio durante o carnaval 1984, em virtude do vazamento dos dutos da Petrobras; assentada em palafitas, o fogo espalhou-se rapidamente pela comunidade, resultando na morte de 93 pessoas, conforme os dados oficiais. Como observa Dubatti, “uma das grandes coisas que aporta a filosofia do teatro é a ideia de perda”. E acrescenta:

Nós, quando falamos de acontecimento, de acontecimentos, digamos, sabemos que esses acontecimentos se perdem. Digamos que o acontecimento vivente não pode ser estudado a partir dos suportes da cultura cristalizada, a fotografia, a literatura impressa”. (2024, n.p. Tradução livre.)

No caso específico da Vila Socó, a perda se traduz nas ruínas sedimentadas pelo tempo do trágico acontecimento e da perda, como colocado por Dubatti, no que tange ao acontecimento teatral. Sob essa perspectiva, advém a questão sobre como lidar com a ruína, a memória do sinistro desastre, como presentificá-lo e como jogar com a perda daí decorrente, daquilo que não se situa no aspecto cristalizado do espetáculo por meio de fotos, imagens, dentre outros meios, e o fenômeno não capturável que se dá naquele momento. Dessa forma, a dramaturgia mantém-se como registro em arquivo e, ao mesmo tempo, o que se perde é atualizado a cada vez que retorna à cena, posta em movimento:

O acontecimento é a preservação da memória do acontecimento. Cada vez que retorna a teatro matriz, volta a atualizar-se a memória desse acontecimento, pois há uma memória da humanidade pela qual isso que se perde volta a aparecer em novos acontecimentos, que voltam a perder-se e voltam a restituir-se intencionalmente. (Dubatti, 2024, n.p. Tradução livre)

O espectador, ao percorrer as camadas sedimentadas da memória do desastre, ao mesmo tempo em que recua no passado percebe o presente da cidade, o movimento do trem que se dirige ao porto, o volume do tráfego na rodovia que ladeia a antiga vila em seu trânsito contínuo. É nessa articulação que a antiga Vila Socó, agora apresentada pelo artefato cênico, se sobrepõe à Vila São José num tensionamento entre espaços e temporalidades. A dramaturgia convida o espectador a experimentar um olhar de arqueólogo ao colocar em jogo a ruína e a memória. Não somente ao espectador, mas também ao dramaturgo/dramaturgista “convém saber olhar como um arqueólogo” (Didi-Huberman, 2017, p. 61) A dramaturgia, sob essa poética do olhar, perpassa tempo e memória, alcança encruzilhadas inauditas, convoca a estesia (*aisthesis*) e instaura um admirável processo que envolve sensações. Ainda conforme Didi-Huberman, “olhar as coisas de um ponto de vista arqueológico é comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido. (2017, p. 41). Dessa forma, a dramaturgia de Vila Socó busca nas ruínas a vida soterrada pelo tempo. Se, como diz Dubatti, “o teatro é um fenômeno territorial, um dos poucos lugares que não se pode desterritorializar, sempre acontece

numa localização, numa encruzilhada histórica do convívio’ (2024, n.p.), a articulação da dramaturgia de Vila Socó, ao propor ao espectador entrar nas camadas de espaço-tempo a partir da superfície, do caminhar pelos locais onde aconteceu o desastre, ela tece o acontecimento em camadas do tempo. Desse modo, “convém saber olhar como um arqueólogo, e é através de um olhar desse tipo — de uma interrogação desse tipo — que vemos que as coisas começam a nos olhar a partir de seus espaços soterrados e tempos esboroados”. (Didi-Huberman, 2017, p.61). E é a partir desse olhar que pode irromper o acontecimento.



Figura.5 - Vila Socó – O desastre  
Foto: A Tribuna Jornal



Figura.6 - Vila Socó – A peça  
Foto: F. Costa

Essa escavação dramaturgíca que tem a ver com a memória, com uma territorialidade outrora ameríndia, possibilita também um jogo com o aforismo aimará, que diz: ‘É preciso caminhar pelo presente olhando com os olhos do futuro (atrás) e do passado (adiante)’, conforme nos diz Cusicanqui (2024, p. 164). Em sua concepção, a dramaturgia de Vila Socó tece um fazer que envolve o espectador, que não apenas vê, mas também participa corporalmente de uma caminhada. Ainda de acordo com a pesquisadora, os verbos pensar e conhecer podem ser vistos de modos distintos na língua aimará. Para o termo *Lup'ña*, diz-se pensar com a cabeça limpa, palavra que procede da raiz *lupi*, e pode ser traduzida como racional. Por outro lado,

Ammyt'ana é “um modo de pensar que não reside na cabeça, mas sim no Chuyma, que costuma ser traduzido por coração”:

*Chuyma* são os órgãos superiores que incluem o coração, mas também os pulmões e o fígado, ou seja, as funções de absorção e purificação que o nosso corpo exerce em intercâmbio com o cosmos. (...) A respiração e a batida do coração constituem o ritmo dessa forma de pensar. Falamos do pensar da caminhada, o pensar o ritual, o pensar da canção e da dança. (Cusicanqui, 2024, p. 155)

A dramaturgia de Vila Socó, ao operar com *o pensar da caminhada, o pensar o ritual, o pensar da canção e da dança* naquele território, convoca o corpo do espectador mediante o ritmo, na forma de pensar que conjuga as duas referidas acepções: o logos e ritmo corpóreo. Nesse entretecido, são colocadas em jogo temporalidades e memórias que geram acontecimento no instante em que se caminha, seja efetivamente no ato próprio da caminhada, seja nos momentos em que o caminho se converte em paisagem perante o espectador que, sentado numa cadeira, frui a cena imerso no cotidiano da cidade que o envolve.

A relação entre cidade e dramaturgia explorada por produções como *Vila Socó*, do Coletivo 302, e *Apenas o fim do mundo*, do grupo Magiluth, demanda uma articulação que permita apreender a complexidade e o potencial transformador dessas criações. A natureza *site specific* dessas obras encontra suas raízes nas práticas artísticas dos anos 1960 e 1970. Como destaca Miwon Kwon (2004), curadora e educadora de história da arte, a referida prática evoluiu de uma preocupação com o espaço físico, para um engajamento mais profundo com o contexto social e político dos lugares, o que revela ser crucial para entender como essas encenações transformam e são transformadas pelo espaço. Seguindo essa trilha, a performance dramaturgica de Vila Socó, ao se desenrolar como uma jornada imersiva numa parte da cidade de Cubatão, transforma espaços cotidianos em territórios vivos de memória. Durante o percurso, a própria geografia urbana torna-se texto dramaturgico, cada local insurge como um portal para camadas de história e sentido frequentemente negligenciadas. Além de (re)tratar o passado, a peça questiona as narrativas oficiais sobre o desastre. Como apontado pelo advogado e jornalista Dojival Vieira (2024 n.p.), houve uma possível tentativa de minimizar o impacto da tragédia durante o período da ditadura militar, visando proteger a imagem da Petrobras, reduzir custos de indenizações e garantir a impunidade dos responsáveis.

Em sua fatura dramaturgica, os integrantes do Coletivo 302 atuam como pesquisadores da memória, utilizando testemunhos, documentos e vestígios materiais como elementos cênicos, catalisadores de uma experiência que entrelaça passado e presente. Os *performers* tornam-se “corpos-arquivo”, memórias por meio da presença física intensa e envolvente dos corpos como lócus dinâmicos de preservação e transmissão da história. O jogo entabulado com o espectador convoca os integrantes a uma jornada física e emocional pelos espaços da tragédia, criando uma conexão profunda com a história ao aproximar performer, público e comunidade local. A experiência dramaturgica estende-se além do tempo convencional do espetáculo, englobando o processo de pesquisa e as reverberações na comunidade como partes integrantes da obra. Com testemunhos pouco ouvidos e histórias marginalizadas, *Vila Socó* torna-se um ato artístico e social ao questionar narrativas estabelecidas sobre o desastre e suas consequências, propondo uma reflexão crítica sobre responsabilidade corporativa, ação estatal e processos de preservação da memória coletiva.

Já, Em *Apenas o fim do mundo*, o Grupo Magiluth ressignifica o texto denso e introspectivo de Jean-Luc Lagarce (2006), numa experiência que começa antes da primeira fala dos atores, dispositivo que amplia, de forma considerável, a sensação de tempo: o espectador aguarda a chegada de Luiz (Louis), o protagonista ausente. Essa espécie de dramaturgia da espera, longe de ser um simples prelúdio, torna-se pulsação intensa da performance: a inquietação ou contemplação silenciosa do espectador molda a atmosfera da peça no esgarçamento do tempo. Realizada no Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (MAMAM), no Recife, a tessitura dramática perfaz um jogo entre performance, território urbano e memória coletiva no espaço situado na Rua da Aurora, de frente para o Rio Capibaribe e tendo como visão de fundo a Rua do Sol. A escolha deste local não é arbitrária, mas profundamente significativa para a construção da experiência. As janelas abertas do edifício colocam em relevo os portões de ferro cerrados, criando uma fronteira porosa entre o espaço da performance e a cidade viva que pulsa lá fora. Automóveis, ônibus e motos que passam, tornam-se parte involuntária do evento, tal como ocorre em Vila Socó. Os sons e movimentos da rua contrastam com o silêncio expectante no interior do Museu. O Rio Capibaribe, visível e audível através das portas abertas, torna-se um personagem silencioso e simultaneamente poderoso na narrativa. O fluxo constante das águas ecoa a passagem do tempo e a inevitabilidade das mudanças que Luiz (Louis) vem anunciar. Este elemento natural, integrado à paisagem urbana do Recife, cria o que Giuliana Bruno (2006) chamaria de *cartografia afetiva*, na qual o espaço físico torna-se um mapa emocional que o público navega tanto física quanto mentalmente. O contraste entre o registro acústico externo - o ruído da cidade, o fluxo do rio - e o silêncio cúmplice dos espectadores dentro do Museu, cria uma tensão palpável, perfazendo uma justaposição sonora que faz do espaço um “co-jogador”. A “dramaturgia sonora inicial de uma cidade que quase se esquece do seu centro à noite”<sup>10</sup>, funciona como um elemento fundamental na construção da dramaturgia pensada como atmosfera.

A espera por Luiz (Louis), o filho que partiu há 14 anos e que “muito pouco ou quase nada enviou de notícias e afetos para a família” (Lagarce, 2006), ativa as memórias individuais dos espectadores e a memória coletiva da cidade. Mesmo que o texto original seja de origem francesa, a corporeidade do Magiluth é recifense, e essa identidade local transpira através da performance. O grupo cria um “mapa emocional” no Museu, onde cada cômodo torna-se repositório de emoções e memórias, tanto das personagens fictícias quanto do próprio público<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> MOURA, 2024.

<sup>11</sup> Ambientada na capital paulistana, a peça revela camadas de dramaturgia que adquirem outras configurações. A narrativa é (a) apresentada, de forma itinerante, no 13º. Andar do Sesc Av. Paulista. Os atores do Magiluth percorrem os espaços da casa/teatro, e o espectador realiza a caminhada juntamente com eles. Do alto do edifício do Sesc, é possível ver a cidade que invade a encenação através das amplas janelas de vidro do prédio. Dessa forma, as situações expostas nas ambiências do teatro são “replicadas” para as janelas iluminadas dos edifícios circundantes, perfazendo um diálogo entre ficção e real/cidade. Dito de outra forma, instaura-se uma fricção com o real, ao funcionar como uma espécie de instalação cenográfica. Nessa nova configuração, espaço/dramaturgia (re)vestem-se de paisagens dramáticas próprias ao lugar. Aquilo que o espectador vê incorpora outros olhares. Ausente há bastante tempo de casa (14 anos), Luiz (Louis) acometido pela Aids, no prólogo da peça diz ao espectador que dali há cerca de um ano estará morto. Ao perceber a paisagem urbana o espectador poderia conjecturar que outros conflitos poderiam estar acontecendo nas janelas iluminadas dos edifícios do entorno. Ver figura 12.



Ao mover o espectador através do espaço, convida-o a ser um participante ativo na construção do significado da obra.

A performatividade urbana, conceito que podemos derivar do trabalho de Michel de Certeau (2014), fica evidente na maneira como a produção “escreve” temporariamente uma nova narrativa sobre o espaço do museu e, por extensão, sobre a cidade de Recife. O deslocamento do público pelos diferentes ambientes do museu ecoa o que Certeau descreve como o ato de caminhar reescrevendo o texto urbano. Cada movimento dos espectadores e atores no espaço do MAMAM é uma reescrita temporária desse espaço, uma reconfiguração de seus significados habituais.

Nesse cenário em transformação, a cidade aparece como um território vivo, múltiplo e em constante disputa. Os espaços urbanos, que em realidade nunca foram neutros, passam a ser compreendidos como campos de força, nos quais narrativas oficiais são permanentemente desafiadas por práticas performativas que revelam camadas soterradas. Ao escavar memórias silenciadas, essas produções operam como arqueologias vivas. Cada uma dessas obras emerge de contextos específicos - uma tragédia industrial em Cubatão e uma narrativa de despedida no Recife (nesta montagem, já que o texto é do francês Jean-Luc Lagarce encenado em várias partes do mundo).



Figura.7 - Vila Socó  
Foto: Ivana Moura



Figura.8 - Vila Socó  
Foto: Ivana Moura



Figura.9 - Vila Socó  
Foto: Ivana Moura



Figura.10 - Apenas o fim do mundo  
Foto: Ivana Moura

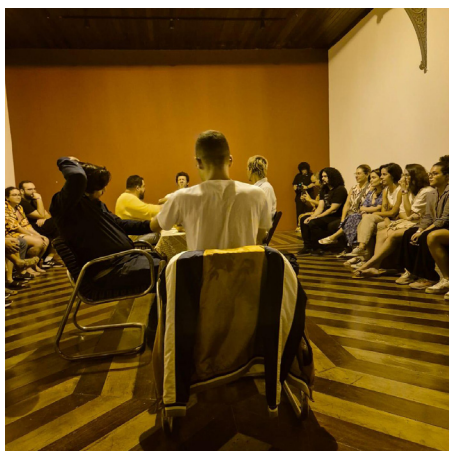


Figura.11 - Apenas o fim do mundo  
Foto: Ivana Moura

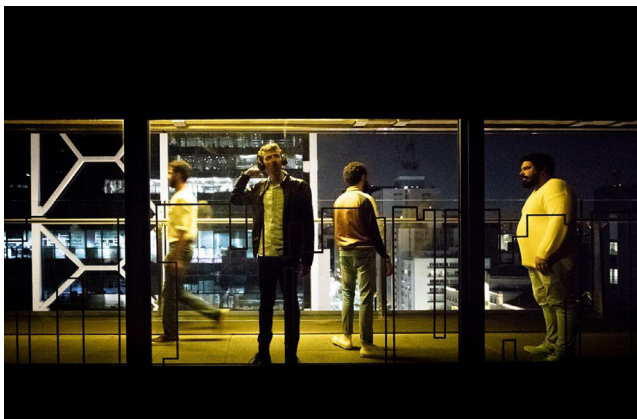


Figura.12 - Apenas o fim do mundo – Sesc Avenida Paulista  
Foto: Cacá Bernardes

### Ausculta

As poéticas do olhar, no território da dramaturgia, podem ser pensadas como *máquina do mundo que se entreabre* aos olhos e pelos olhos da cidade. Em outros termos, dir-se-ia que a “máquina do mundo é o mundo. Estado de passagem que dá a ver o que está nesse estado intensificado de uma percepção” (Wisnik, 20224, n.p.). Entretanto, o olhar não se radica apenas na raiz da palavra – *oculare* – e envolve todo o ser, não se restringindo à ação do olho propriamente dito, convocando o corpo, na aceção mesma de dar voz, de algo que vibra, de um fazer-ver para além dos olhos. Propõe-se lançar um olhar sobre a cidade, como espaço onde emergem dramaturgias diversais, reverberando, em suas ações/maquinações cotidianas, (*situ*) ações e acontecimentos de diversos modos, de múltiplas tecnologias, trazendo à ação os que habitam os interstícios da cidade, que atuam em zonas de penumbra, em territórios submetidos aos apagamentos, em zonas sujeitas à violência diária, em todos os moveres que povoam a urbe, evidenciando como se organizam/perfazem essas dramaturgias. Ouvir, como exercício da escuta, torna-se, nesse sentido, um processo criativo. Auscultar coloca em moção o dentro e o fora. Ao palmilhar os caminhos aí engendrados, traz-se à luz a onipresença de dispositivos de dominação e exploração, esse conjunto indissociável composto por sistemas de objetos e de ações (SANTOS, 2006). Nessa complexidade, *faz-se necessário* escutar atentamente, revelar a *criança nua* que performa o brinquedo. Neste, incluem-se tanto os experimentos cênicos em espaços teatrais quanto os que eclodem na rua, uma vez que ambos não podem estar apartados do *corpocidade*.

Os modos de dramaturgias aqui em tela, mais do que narrativas sobre a cidade, podem ser vistos como práticas que produzem cidade, que a inventam e reinventam continuamente por intermédio de performances que desafiam, questionam e transformam os modos hegemônicos de perceber e habitar os espaços urbanos e fazer dramaturgias. Ao desestabilizar fronteiras e produzir conhecimento incorporado, perfuram a realidade e participam, de alguma forma, na sua construção e transformação. Dramaturgias que se propõem como prática de produção de realidades, de acontecimentos capazes de escavar memórias, de dar visibilidade a experiências inauditas e propor outras formas de existência coletiva.

## Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. **A rosa do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. **Claro Enigma**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ARISTÓTELES. **A Poética**. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

BRUNO, Giuliana. **Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film**. London: Verso, 2002.

CERTEAU, Michel de. **Invenção do Cotidiano** Vol. 1: Artes de Fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2014.

CORREA, José Celso Martinez. **As Bacantes**, de Eurípidés (Texto do Diretor do Oficina). Edição digitada, s/d.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Um mundo ch'ixi é possível**. Ensaios de um presente em crise. Trad. Sue Iamamoto. São Paulo: Elefante, 2024.

FREIRE, Marcelino. **Escalavra**. Rio de Janeiro: Amarcord, 2024.

HANSEN, J. A. (2018). Máquina do Mundo. **Teresa**, 1(19), 295-314. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/149115>. Acesso: 14 dez. 2024.

JACQUES, P. A e BRITTO, F.D. (Orgs.) **Corpocidade – Gestos Urbanos**. Salvador: Editora UFBA, 2017.

KASTRUP, V. O tátil e o háptico na experiência estética: considerações sobre arte e cegueira. **Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência** - Vol. 8 – nº 3 – pp.69-85, 2015.

KWON, Miwon. **One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity**. London: MIT Press, 2002.

LAGARCE, Jean-Luc. **Apenas o Fim do Mundo**. Trad. Giovana Soar. São Paulo: Edição Imprensa Oficial, 2006.

LICHOTE, Leonardo. Amir Haddad, ao liderar mostra de teatro no Rio, leva a arte às ruas. **Folha de São Paulo**, São Paulo 03 jul. 2024. Ilustrada, p. C8.

LIMA, C. H. Transfluência: reflexão urbanística sobre um conceito. **VIRUS** n. 23, 2021. [online]. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/virus/article/view/229103/208078>. Acesso em: 08 set. 2024.

MOURA, Ivana. “Sinfonia de silêncios e palavras explosivas: Crítica de Apenas o Fim do Mundo.” **Satisfeita, Yolanda!**, 19 dez. 2024. Disponível em: <https://www.satisfeitayolanda.com.br>. Acesso em: 24 dez. 2024

WISNIK, J.M. **Drummond e a maquinação do mundo - Aula 2, com José Miguel Wisnik | Dia Drummond 2020**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WZgPgxUIBXI&t=768s>. Acesso 4 ago. 2024.

SANCHEZ, José Antônio. Dramaturgia en el campo expandido. In: BELISCO, M.; CIFUENTES, M. J.; & ECIJA, A.; **Repensar la dramaturgia/Rethinking Dramaturgy**. Madrid: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte– CENDEAC, 2011, p-19-36.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. S. Paulo: Edusp, 2006.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Nego Bispo – Trajetórias**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Tqt9BnrolFg> Acesso: 14 set. 2024

SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, Quilombos. Modos e Significados**. Brasília, DF: INCT, 2015.

SANTOS, Antônio Bispo dos. Palavras Germinantes (Entrevista a Dandara R. Dorneles). **identidade!** | São Leopoldo | v. 26, n. 1 e 2 | p. 14-26 | jan./dez. 2021. Disponível em: <http://revistas.est.edu.br/index.php/identidade>. Acesso: 02 jan. 2025.

TARÌ, Marcello. **20 teses sobre a subversão da metrópole**. São Paulo: sobinfluencia edições, 2022.

UZEL, Marcos. **O que foi publicado sobre Bacantes** (1997) Disponível em: <https://teatrofocina.com/1997/03/03/o-que-foi-publicado-sobre-bacantes/> . Acesso: 14 dez. 2024.

VIEIRA, Dojival. **Vila Socó: há 40 anos, incêndio matou pelo menos 93 pessoas** (Entrevista a Elaine Patrícia Cruz). 24 fev. 2024. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2024-02/vila-soco-ha-40-anos-incendio-matou-pelo-menos-93-pessoas> Acesso: 24 dez. 2024.

## 2

**PÓS-CENA: AFLUENTES E  
INFLUENTES NAS ARTES CÊNICAS  
DO SÉCULO XXI**

- Olhares a partir da máscara -

## MÁSCARAS E MASCARAMENTOS EM PRÁTICAS TEATRAIS E FESTIVIDADES POPULARES

MASKS AND MASKINGS IN THEATRICAL PRACTICES AND POPULAR FESTIVITIES

Amanda Justamante Händel Schmitz  
 Flávia Bertinelli  
 Ipojucan Pereira da Silva  
 Osvanilton Conceição  
 Vilma Campos dos Santos Leite

Pobreza de experiência: isso não deve ser compreendido como se os homens aspirassem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza, externa e também interna, que algo de decente possa resultar disso. Nem sempre, tampouco, são ignorantes ou inexperientes. Frequentemente pode-se afirmar o oposto: eles devoraram tudo, a cultura e o “ser humano”, e ficaram saciados e exaustos.

(Benjamin, 2012, p. 127)

A epígrafe é um contorno para o desenvolvimento deste texto, porque é justamente a experiência, subentendida nas frestas das linhas de Walter Benjamin, que impulsiona o exercício metodológico de uma escrita coletiva acerca da máscara e do mascaramento em práticas teatrais e festividades populares.

Assim, partimos das memórias e das vivências de cada autor/a e, aguçando a escuta, buscamos a soma e a nutrição mútua em um processo altamente colaborativo e; em oposição (ou a contrapelo, para usar uma expressão benjaminiana) a esse momento atual de um quarto de século XXI, tão farto de informações e tão carente da potencialização das experiências, quanto o momento vivido pelo autor que nos inspira há um século.

A máscara, desde as mais antigas práticas humanas em diferentes contextos culturais, desempenha papéis significativos, associados a mitos e a ritos de passagem, a festas e a práticas de combate. Mas, além desse aspecto mágico-religioso, a máscara, enquanto artefato cênico e como um recurso utilizado em contextos pedagógicos, revela um poder transformador, que atravessa o tempo, reconfigurando-se em cada contexto histórico e cultural.

A máscara não atua apenas como adereço, mas como uma extensão do corpo do performer, transformando a sua presença e potencializando sua expressão. No ato de mascarar-se, o performer acessa uma performatividade essencial, onde o corpo se torna um campo de forças, um território de múltiplas possibilidades e afetos. Evocando assim, a presença de um outro,

uma figura que pode ser arquetípica, social ou simbólica.

No teatro e em festividades populares, o uso de máscaras desafia os limites entre identidade e alteridade, possibilitando uma experiência híbrida entre o corpo e a máscara, a pessoa e a personagem, o ritual e a teatralidade. Assim, o processo de mascaramento não apenas evoca tradições e memórias, mas também reinventa o corpo, a experiência e a relação com o ambiente. Isso fica mais evidente ao explorarmos, mais especificamente, as dimensões festivas e pedagógicas das máscaras e reconhecermos como elas permanecem como um dos mais potentes dispositivos de criação e ativação da presença cênica.

Aqui, os percursos de observação se revelam a partir da organização de dois eixos principais - as máscaras no teatro e as máscaras em festividades populares. Assim, ao considerarmos a importância da máscara em práticas teatrais e em festividades populares, observamos seus efeitos na construção de corpos cênicos e sua relevância no processo de manutenção e atualização de tradições ancestrais, não só explorando o potencial ritualístico, mas também, o poder transformador que essas práticas evocam.

As intersecções entre esses dois eixos se dão por meio da abordagem do Mascaramento e do Corpo-Máscara como reflexos ancestrais de vivências transformadoras proporcionadas pelo uso de máscaras em atuações no teatro e em espaços performativos das festividades populares. Para tanto, tomamos como ancestral toda herança cultural resultante de um conjunto de saberes, práticas e comportamentos que existiram em um passado longínquo ou próximo e, ainda hoje, permeiam as ações, as epistemes e as diferentes identidades culturais no presente.

O termo mascaramento vem sendo utilizado atualmente como extensões provocadas a partir do uso do objeto máscara, traduzindo-se em outras possíveis abordagens, seja no teatro, performance, ou mesmo em linguagens híbridas, que não se restringem ao uso do objeto sobre a face por parte do ator e da atriz na representação cênica. É um devir, aberto a negociar e agenciar o que está dentro com o que está fora, o interno e o externo.

O mascaramento é uma prática de “incorporação” de narrativas ancestrais, ritualísticas e sociais que propiciam que o corpo cênico entre em contato com dimensões arquetípicas e figuras do inconsciente coletivo, operando uma fusão entre o indivíduo e o coletivo e provocando uma alteridade que ressignifica o corpo, oferecendo-lhe uma nova identidade e uma nova linguagem de expressão. Essa alteridade permite que o performer entre em contato com camadas mais profundas de seu próprio inconsciente e, simultaneamente, com os códigos culturais que a máscara representa.

O mascaramento abre o corpo à afetação, termo que designa o impacto que o ambiente e as forças externas têm sobre o corpo cênico. Neste sentido, a máscara atua como um filtro de sensações e de emoções, forçando o performer a habitar um estado cênico onde ele é constantemente afetado pelo espaço e pela máscara. Esse estado de afetação é um convite a uma performatividade que se desenrola a partir do encontro entre corpo, máscara e ambiente, onde o ator experimenta o corpo não como uma unidade fechada, mas como um território em contínua transformação.



O mesmo acontece quando o corpo-máscara assume que o corpo - no momento do mascaramento - se converte em um terreno onde memórias, histórias e cultura coletiva tomam forma e encontram expressão. Assim, o mascaramento gera uma transformação da presença, o corpo deixa de ser um objeto fechado para se tornar um território atravessado por símbolos, pela memória e pela tradição. Desse modo, o espaço cênico torna-se uma extensão do corpo-máscara, e o corpo, por sua vez, incorpora a simbologia espacial, como se a cena fosse habitada por presenças ancestrais.

Essa conquista é alcançada a partir de metodologias apoiadas em práticas pedagógicas que estimulam um treinamento físico e perceptivo, deixando o corpo do atuante mais disponível e em prontidão. A partir de estímulos que promovem a execução de ações e reações, há um reconhecimento de capacidades e habilidades, disponibilizando-as para o jogo cênico. Esse processo não se limita à técnica, mas envolve uma profunda conexão entre o físico e o simbólico, onde o corpo se torna um veículo de expressão que transcende a mera funcionalidade.

No entanto, essa transformação não ocorre em um vácuo. O atuante está inserido em um mundo composto por contradições e atravessamentos complexos, que vão desde a existência da memória — que traz marcas da trajetória individual e coletiva -, a ancestralidade e os descompassos sociais e culturais que nos cercam. Não há um ajuste ideal, uma harmonia perfeita a ser alcançada. Pelo contrário, o trabalho do corpo-máscara implica em lidar com essas tensões e fraturas, negociando constantemente com as forças internas e externas que o influenciam. Por mais que as práticas e procedimentos se voltem para o mundo exterior, e não para um universo psicológico introspectivo, elas dependem da compreensão e do ajuste contínuo frente a esses descompassos. É o atuante quem vai negociar e trazer para si as sensações desse fluxo interno-externo, transformando resíduos emocionais, memórias e experiências em materialidades cênicas.

Esse processo é intenso e condensado, envolvendo camadas de significação que se revelam no encontro com a máscara — tanto no sentido literal do objeto quanto no sentido metafórico do que está por trás dela. A máscara, como dispositivo de potencialização da presença, gera traços particulares no corpo atuante, funcionando como um “invólucro corporal” que expande e redefine os limites do self. Esse invólucro não se limita ao físico, mas se amalgama ao objeto rígido da máscara, expandindo-se para o corpo e interrelacionando-se com o outro — seja esse “outro” um objeto, uma pessoa ou mesmo o público. Como afirma Costa (2017), a máscara é um dispositivo que ativa potências físicas e, por consequência, dinamiza estados emocionais, de força e de relação. Ela cria um corpo-máscara, um tecer constituído por camadas de significação, ativo e reativo ao ato que anima.

Nesse sentido, o corpo-máscara não é apenas uma ferramenta cênica, mas um espaço de diálogo perceptivo, onde o físico do atuante se entrelaça com a linguagem da máscara, mesmo quando esta não se encontra materializada na cena. A oposição entre rigidez e fluência - presente tanto na fatura do objeto-máscara quanto no corpo do atuante - põe em relevo a dinâmica entre controle e liberdade, estrutura e espontaneidade. Essa tensão é fundamental para a criação de um estado cênico que seja ao mesmo tempo orgânico e ritualístico, onde o corpo se torna um campo de experimentação e transformação.

Sentir e perceber o mundo a partir do corpo-máscara implica em torná-lo o espaço primeiro que se habita, para depois expandir-se. É um processo que começa com a internalização das sensações e das memórias, para então projetá-las no espaço externo, criando uma ponte entre o individual e o coletivo. O corpo-máscara, portanto, não é apenas um invólucro, mas um dispositivo de relação, que permite ao atuante transitar entre diferentes camadas de realidade - física, emocional, simbólica - e, assim, ressignificar sua presença no mundo.

O corpo-máscara é uma construção dinâmica e multifacetada, que emerge da interação entre o físico, o emocional e o simbólico. Ele revela a capacidade do corpo de ser, ao mesmo tempo, suporte e expressão, matéria e significado, individual e coletivo. É um trabalho que exige entrega, consciência e constante negociação, mas que, ao mesmo tempo, oferece a possibilidade de transcender as limitações do self e conectar-se com algo maior — seja a ancestralidade, a coletividade ou a própria essência da arte cênica.

### Máscaras e Ancestralidades em Festividades Populares

As festividades representam um espaço fundamental para o estudo das máscaras e do mascaramento, oferecendo exemplos ricos de interação entre culturas populares e teatralidades. Muitas festas, como o carnaval brasileiro e os festivais tradicionais japoneses incorporam máscaras como dispositivos de transformação e libertação, onde os participantes, através do mascaramento, transcendem identidades sociais.

A festa de Paucartambo, no Peru, realizada anualmente em honra à Virgem do Carmo, é um caso emblemático dessa dinâmica. Durante essa celebração, personagens mascarados interpretam papéis que representam figuras históricas, arquetípicas e, por vezes, sobrenaturais, como uma ponte entre o sagrado e o profano.

O elemento máscara que cada dançante usa não é algo isolado, sendo necessário considerar um contexto mais amplo, que move todos os grupos chamados *comparsas*. De 15 a 17 de julho, que são os três dias principais, em conformidade com outras festas peruanas, o preenchimento dos corpos mascarados em movimento contínuo acontece não só na igreja e no seu átrio, mas também na praça, nas ruas, nos becos, no cemitério, na ponte de entrada da cidade e nos espaços coletivos de cada *comparsa*. Os mascarados tocam, cantam, dançam, rezam, brincam, comem, bebem e dramatizam noite e dia, continuamente numa tríade que reúne “festa”, “fé” e “feira” (Leite, 2017).

A sequência básica do enredo, as músicas e a ocupação dos espaços são iguais, mas por mais que a dramaturgia seja conhecida por todas e todos, há o interesse de reviver a experiência festiva, que também se modifica a cada ano, trazendo aspectos peculiares vivenciados regionalmente, numa reatualização inerente à própria sobrevivência das manifestações populares.

Festividades como as de Paucartambo, são revisitadas por práticas performativas e encenadas em espaços teatrais, onde as máscaras trazem a mesma potência ritualística, atualizando e

ressignificando essas práticas para novos contextos cênicos. O Grupo Cultural Yuyachkani<sup>12</sup>, sediado há mais de cinquenta anos em Lima (PE), sob a direção de Miguel Rubio Zapata, é uma das referências artísticas que dialoga com sua ancestralidade milenar, buscando a equivalência que faz sentido ao “seu aqui e agora” e não uma mera transposição ou imitação.



Figura. 01 - Momento de Guerrilha - Terceiro dia da Festa de Nuestra Señora Del Carmen.  
Fonte: Acervo Pessoal de Vilma Campos. Foto: Margareth Louise. 2016.

No Brasil, o Cavalo Marinho é um exemplo do uso de máscaras e do processo de mascaramento como um caminho de potencialização dos corpos de brincantes que vestem as máscaras na composição de personagens por eles denominadas figuras. São uma média de setenta figuras que atendem por um nome específico, possuem comportamentos peculiares e desenvolvem movimentos que, além de caracterizar as suas danças, também revelam os traços da sua personalidade, o motivo pelo qual aparecem na roda e interagem com os seus pares e com os demais presentes.

O Cavalo Marinho é um brinquedo popular próprio da região nordeste do país e ocorre em diversas comunidades da zona rural de Pernambuco e da Paraíba entre o dia 24 de dezembro e 06 de janeiro, entre o Natal e a Festa dos Santos Reis. Além das cenas construídas com coreografias, músicas e diálogos contracenados por intermédio da intersecção desses elementos nos corpos dos brincantes, o Cavalo Marinho é composto por danças como o Mergulhão, a Dança do Arcos e as danças solos realizadas a partir de movimentações conhecidas como trupês.

A maioria das máscaras utilizadas pelas figuras do Cavalo Marinho são feitas com couro de bode, sendo algumas delas também confeccionadas com couro de outros animais ou adquiridas

<sup>12</sup> Grupo Cultural Yuyachkani foi fundado em 1971 e existe como uma instituição independente, sediada na cidade de Lima, Peru. Yuyachkani é uma palavra quéchuwa que significa “estou pensando, estou lembrando”. O grupo mantém o mesmo elenco desde os seus primeiros anos de existência, composto por artistas como Ana Correa Benítez, Augusto Casafranca Cortéz, Teresa Ralli Mejía, entre outras(os), além do citado diretor artístico Miguel Rubio Zapata. Fonte: <https://yuyachkani.org/>. Acesso em: 09 fev. 2025.

a partir da reutilização de materiais como papel, papelão e plástico. Nem todas as figuras usam uma máscara artesanal, algumas figuras como o Mateo, o Bastião e a Catirina usam rosto pintado de carvão. Há também figuras que usam alegorias a exemplo do Mané da Burra que, além de uma máscara de couro, veste também a carapaça de uma burrinha. E a figura do Mané Pequenininho que, contrariando o nome que possui, é um boneco gigante igualmente manipulado internamente por um brincante.

Em linhas gerais, as figuras do Cavalo Marinho podem ser antropomórficas, pautadas exclusivamente em tipos humanos ou zoomórficas que são figuras referenciadas em animais como boi, burro, ema e etc. Independente do uso de uma máscara no rosto ou uma alegoria, como a carapaça de um animal ou a estrutura de um bonecão, os brincantes do Cavalo Marinho acessam um valioso estado corporal que é expandido pelo mascaramento e que possibilita a corporificação de referências ancestrais que perpassam o individual e o coletivo.

Outro exemplo de manifestação brasileira em que brincam figuras mascaradas são as cavalhadas, presentes em diversos estados como Goiás - com a Cavalhada de Pirenópolis -, Minas Gerais e São Paulo. Mais especificamente na cidade de São Luiz do Paraitinga, estado de São Paulo, acontece anualmente a Cavalhada de São Pedro de Catuçaba, durante a realização da Festa do Divino Espírito Santo. Trata-se da recriação de batalhas medievais entre cristãos e mouros - realizada na presença de vinte e quatro cavaleiros que trajam figurinos vermelhos e azuis - e que termina na conversão dos mouros ao cristianismo (Andrade, 2008).

Junto aos cavaleiros estão as figuras mascaradas chamadas palhaços ou espias, pois dentro da trama representam espiões, ora jogando a favor dos cristãos, ora dos mouros. Os palhaços, além de integrarem a dramaturgia da batalha, percorrem as ruas da cidade em cortejo realizado juntamente aos cavaleiros. Fazem brincadeiras, oferecem balas e pedem dinheiro aos transeuntes, suscitando o riso por onde passam. Atualmente, portam máscaras confeccionadas em tecido de algodão, chapéus e trajes fabricados em tecido popularmente conhecido por chita ou chitão.

Assim como na Festa de Paucartambo, o enredo da Cavalhada permanece semelhante a cada ano, porém, a experiência é atualizada a partir das relações entre cavaleiros, brincantes mascarados e público presente na festa, relações estas que se renovam a cada encontro que se estabelece.



Figura. 02 - Palhaços da Cavalhada de São Pedro de Catuçaba.  
Fonte: Acervo pessoal de Amanda Schmitz. Foto: Amanda Schmitz. 2024.

O uso de máscaras nas culturas ancestrais revela a profundidade da relação entre identidade, memória e transformação. A presença de máscaras em rituais de cura e celebração de povos originários da América do Sul, também exemplifica essa ligação entre a máscara e a espiritualidade, onde o mascaramento representa a presença de entidades espirituais. Esse caráter ancestral encontra ressonância no teatro contemporâneo, onde as máscaras retomam sua função simbólica e ritualística, evocando uma memória coletiva e proporcionando uma vivência de alteridade.

A profundidade da relação pode ser dada na forma de diversas figuras de expressão que transitam entre o cotidiano e o mítico, que se armam numa rede de causos e anedotas que ecoam através de palavras e sons, de território a território. Com corpos paramentados que migram de estado e sentidos e passam a se tornar outros; entidades, alegorias, personagens, encarnações de um simbolismo que representa o viver de um povo, de um local. E neste sentido, o corpo é máscara, e máscara como extensão destes espaços que descarrega através de vozes e ações, suas crenças e costumes, remontando uma tradição enraizada na cultura que se re(cria) como um ato de devoção, conexão com o meio, com o outro, e sobretudo com a ancestralidade.

O pícaro Malazarte é um exemplo destas figuras de expressão popular, oriundo dos povos ibéricos, atualiza-se ao chegar no Brasil e atrai para si “as limalhas do grotesco, num nível permanentemente amoral de ação” (Guimarães, 2023, p. 25) que representa um estado entre gente, criatura comum que perambula entre os céus e o inferno; um verdadeiro vendedor de ilusões que sempre “dá um jeitinho” para sua sobrevivência, para a fome, para a justiça, um “vagamundo” que transita do “homem físico” ao “mítico”. Ele carrega em sua construção simbólica o recorte de um povo, de um território, um modo de estar e ser que vai da roça ao reduto do Diabo. É máscara que amalgama em si características individuais e sociais que o personalizam como detentor de arquétipo que parte “do homem físico indo ao justiceiro, e alcançando o mítico” (Guimarães, 2023, p. 29) envolto em riso.

Para além da máscara enquanto objeto proveniente de uma determinada cultura e tradição específica, ela carrega em si uma temporalidade que se desdobra no fazer teatral. Mesmo quando confeccionada no presente, a máscara evoca vestígios de um tempo passado, conectando-se a um espaço diverso e ressignificando memórias ancestrais. Nesse sentido, a ancestralidade pode ser entendida não apenas como um legado, mas também como uma atualização, uma tecnologia simbólica que garante a permanência para além do contexto original.

Um exemplo dessa confluência entre festividade popular e artes cênicas é a performance *Heard*, de Nick Cave. Nessa obra, bailarinos trajam grandes esculturas têxteis que representam cavalos coloridos e se movimentam em coreografias sincronizadas, criando imagens que remetem tanto ao universo mítico quanto ao espetáculo contemporâneo.

A performance é realizada em espaços públicos, como parques e praças, e se desdobra em dois momentos distintos: inicialmente, os performers caminham lentamente entre o público, evocando uma presença quase estática e cerimonial; em seguida, ao som de percussão, os trajas se desmembram, revelando dois dançarinos em cada cavalo, que então executam movimentos enérgicos e ritmados. Esse jogo entre transformação, ritmo e ocupação do espaço ressoa em festividades populares brasileiras, como o Bumba-meu-boi e o Cavalo Marinho, nas quais a

corporeidade dos brincantes e a musicalidade coletiva são centrais para a vivência do rito e da celebração. Assim como nessas manifestações, *Heard* estabelece um espaço de trânsito entre o real e o imaginário, entre a materialidade da máscara e a potência do corpo que a anima.



Figura. 03 - Heard (2012) - Nick Cave.

Fonte: <https://publicdelivery.org/nick-cave-soundsuits/>. Acesso em: 20 jan. 2025.

Ao transitar entre a celebração coletiva e a encenação cênica, *Heard* evidencia a máscara não apenas como adorno, mas como um dispositivo que articula temporalidades e geografias distintas. Sua inserção no espaço urbano reinventa a lógica das festividades de rua, trazendo para o ambiente contemporâneo um gesto que remete a práticas ancestrais. Dessa forma, a performance reforça a potência do mascaramento como um ato tanto ritualístico quanto estético, funcionando como um elo entre o passado e o presente. Esse diálogo entre festa popular e artes cênicas abre caminho para pensar as máscaras dentro de um contexto teatral, como será abordado a seguir.

### **Corpo-Máscara no Teatro: o Estado e o Espaço Expandido pelo Mascaramento**

Artistas contemporâneos têm explorado a máscara na criação de estados cênicos específicos, onde o performer, ao colocar a máscara, mergulha em um processo de metamorfose corporal e vocal. O uso da máscara como um dispositivo impulsionador para a criação de estados e espaços expandidos pelo mascaramento pode ser observado, por exemplo, nos trabalhos cênicos que foram criados pelo multiartista cearense Cleydson Catarina.

Ao articular as suas habilidades como ator, diretor, mascareiro, bonequeiro e aderecista, Cleydson Catarina promove ambientes nos quais as diferentes formas de artes são fundidas por meio do seu entendimento da cultura popular como uma valiosa matriz que serve de referência ao processo de mascaramento nas práticas teatrais e nas performances desenvolvidas fora do contexto teatral.



Figura. 04 - Cleydson Catarina com a máscara Zombando da Morte, participação no Clipe da Música Continue, da cantora Bruna Black. Direção de arte de Stephany Alves. Fonte: Arquivo pessoal de Cleydson Catarina. Foto: Felipe Mazzucatto.

O mascaramento cria um corpo híbrido, em que a fronteira entre o ser e o personagem se dissolve, e o ambiente torna-se cúmplice dessa transformação. Assim, a máscara é uma via de abertura do corpo ao espaço cênico, em que o ambiente também se torna uma extensão do estado emocional e psíquico. Um exemplo é a obra *Tirésias*, de 2011, do artista transgênero Cassils. Suas performances muitas vezes envolvem mudanças físicas extremas ou a criação de máscaras simbólicas, nas quais usa o corpo como uma escultura viva, explorando temas de resistência, transformação e identidade.

*Tirésias* é uma performance de longa duração, na qual, por um período de quatro a cinco horas, o corpo de Cassils é pressionado contra as costas de um torso masculino grego neoclássico esculpido em gelo. Durante a performance, Cassils derrete a escultura de gelo com calor corporal, demonstrando a instabilidade do corpo e o desejo por um certo físico insustentável. O mito de Tirésias, o profeta cego de Tebas, famoso por ter sido transformado em mulher por sete anos, é reconfigurado como uma ação de resistência e transformação, no ponto de contato entre masculino e feminino, no espaço de impermanência entre o corpo de Cassils e o efêmero torso de gelo.

No contexto do teatro contemporâneo e das performances, a relação entre corpo e máscara possibilita a criação de um “corpo-território” onde a performatividade se desenrola em sua forma mais visceral e primitiva. Esse conceito está em consonância com a ideia de corpo-subjétil, onde o corpo é atravessado por forças e signos externos que o potencializam e o transformam, sobretudo no mascaramento. Nos espetáculos visuais do diretor grego Dimitris Papaioannou, por exemplo, vemos como os corpos dos performers se transformam em paisagens vivas, muitas vezes usando máscaras ou artefatos que desafiam a percepção do espectador.



Figura. 05 - *Tirésias* (2011) - Cassils.

Fonte: <http://new.cassils.net/portfolio/tiresias/>. Acesso em: 19 jan. 2025.

Em *The Great Tamer*, de 2017, Papaioannou apresenta uma sequência de eventos e ações que carecem de uma narrativa convencional. Muitas das imagens apresentadas são fragmentadas, como um púbis e uma genitália aparecendo sob uma espécie de um monte coberto por ramos de trigo, ou uma figura composta por pernas e um torso com seios.



Figura. 06 - *The Great Tamer* (2017) - Dimitris Papaioannou.

Fonte: [www.artshub.com.au/news/reviews/review-the-great-tamer-perth-festival-257265-2362172/](http://www.artshub.com.au/news/reviews/review-the-great-tamer-perth-festival-257265-2362172/) Acesso em: 20 jan. 2025. Foto: Julian Mommert.

O público, forçado a trabalhar na costura do entendimento, inevitavelmente nunca alcança uma leitura fechada do espetáculo. O uso de máscaras e artefatos no espetáculo, assim como



a fragmentação da narrativa, não se limita ao que seria considerado convencional ou visível, mas evoca um processo de transformação no qual o corpo se torna uma extensão de múltiplos signos.



Figura. 07 - *The Great Tamer* (2017) - Dimitris Papaioannou.

Fonte: [/www.artshub.com.au/news/reviews/review-the-great-tamer-perth-festival-257265-2362172/](http://www.artshub.com.au/news/reviews/review-the-great-tamer-perth-festival-257265-2362172/)  
Acesso em: 20 jan. 2025. Foto: Julian Mommert.

O corpo, enquanto terreno permeável às influências externas, transita entre o físico e o simbólico, criando uma ambiguidade que faz com que o espectador não consiga apreender a totalidade das imagens e significados. Esse processo reflete a tensão entre sujeito e objeto, e entre a rigidez da máscara e a fluidez do corpo. O que Papaioannou propõe é uma relação entre o performer e seus elementos cênicos, como se o corpo fosse simultaneamente o que habita e o que é habitado pelos signos da máscara e das imagens que o rodeiam. Nesse sentido, o espetáculo não apenas utiliza a máscara como um objeto que esconde, mas como uma ponte para múltiplas leituras e para uma constante transformação do corpo-subjétil.

Como espaço de experiência, *Tirésias* e *The Great Tamer* procuram aproximar a dualidade entre sujeito e objeto, matéria e espírito, numa simbiose em que esses campos se contaminam. Faz com que o objeto, símbolo que contém diversos signos, estimule, proponha ou mesmo provoque ir além das máscaras. Ir além das máscaras, nessa perspectiva, é apropriar-se da multiplicidade de signos que o símbolo máscara possibilita, sem necessariamente sua utilização enquanto objeto, e sim utilizando a própria linguagem da máscara, ou seja, o mascaramento. É uma fratura, um deslocamento. Mas essa fratura e deslocamento partem do símbolo, que está presente como espectro em suas extensões. Extensões que dilatam e corroboram com a criação do fazer artístico a partir de outros modos e ideias que as fixadas pela própria máscara. Assim, as combinações são outras. Não há as que podem e as que não podem, não há hierarquias, mas o exercício de possíveis negociações e agenciamentos.

O fato de não se ter um único modo, uma única teoria e sim várias, multiplicar as possibilidades, é também multiplicar a forma de se pensar, que colocada em ação, imprime movimento e passa a protagonizar a relação do corpo com o que se apresenta. E são esses movimentos que sugerem deslocamentos para outras formas de relacionar o corpo no mundo, onde a pele passa a ser máscara em sentido expandido e passa a agir. Nesse sentido,

[...] estamos, parece-me, perante de duas modalidades do agir: o agir intensamente no exterior: os acontecimentos recebem teus gestos, os teus movimentos; e o agir intensamente no interior: a tua visão do mundo, a tua interpretação dos acontecimentos recebem teus gestos. (Tavares, 2021, p. 108).

O mascaramento se constitui, então, como um fenômeno de expansão e abertura do corpo ao espaço e ao ambiente. Merleau-Ponty, em sua “Fenomenologia da Percepção”, destaca que a experiência do corpo no mundo é sempre mediada pela percepção e pelo movimento, sugerindo que o corpo nunca se fecha em si mesmo, mas está em constante abertura ao outro e ao espaço ao seu redor. Sob o efeito da máscara, o performer entra em um estado cênico de vulnerabilidade e exposição a influências e afetações, ampliando a percepção de si e do ambiente — o corpo-máscara torna-se uma extensão de sua subjetividade.

A máscara permite ao corpo cênico ser outro ao mesmo tempo que mantém um vínculo com sua identidade. Esse processo de transformação dialoga com a ideia de performatividade como desenvolvida por Renato Ferracini. Um conceito central para entender a abordagem de Ferracini (2024) em relação ao trabalho do ator e à criação teatral é corpo-subjétil, uma fusão das palavras “corpo” e “subjétil”. O termo subjétil refere-se ao suporte material sobre o qual uma obra de arte é criada (como a tela de um pintor). Ferracini propõe que o corpo do ator seja entendido como um “subjétil”, ou seja, um suporte vivo e sensível sobre o qual a criação artística se desenvolve. Esse conceito enfatiza a materialidade do corpo e sua capacidade de ser transformado e transformar-se em um processo contínuo de criação.

O corpo-subjétil não é apenas um instrumento do ator, mas um espaço de experimentação, onde memórias, sensações, imagens e impulsos se manifestam. Ele é visto como um campo de possibilidades, onde o ator pode explorar sua presença cênica de maneira orgânica e sensível. Ferracini vê a performatividade como uma prática que cria uma presença “subjétil” — ou seja, um corpo atravessado, permeado pelo ambiente, pelo outro, pelos afetos. E podemos dizer o mesmo pela máscara, pois ao ser incorporada pelo ator, ativa um processo de despersonalização e ressignificação, no qual o corpo se torna um território de experimentação e reinvenção.

Um exemplo dessa dinâmica pode ser observado na performance *Bori*, de Ayron Heráclito, de 2008, que estabelece um diálogo entre o ritual afro-brasileiro e a arte contemporânea. Na tradição do candomblé, o *bori* é um ritual de alimentação da cabeça, um ato de cuidado e fortalecimento espiritual. Na obra de Heráclito, esse rito é recriado em um contexto performático, no qual corpos cobertos por panos brancos são unguídos com elementos como azeite de dendê e mel, evocando símbolos da cultura afro-diaspórica e dos ritos de passagem. Assim como no uso da máscara teatral, a ação de cobrir e ungir o corpo em *Bori* não apenas oculta, mas também transforma, ativando um estado liminar em que o performer se torna veículo de ancestralidade e transmissão simbólica. Esse processo se assemelha à performatividade do mascaramento, na qual a identidade do ator é temporariamente dissolvida para dar lugar a uma presença transfigurada.

Essa dinâmica é essencial para a performatividade, pois ela não se limita à representação de um papel, mas envolve uma transformação orgânica do corpo e da presença cênica. Ao vestir a máscara, o ator não apenas assume uma nova identidade, mas também se abre a um estado de hibridização, onde o eu e o outro, o interno e o externo, se fundem em uma experiência única. Esse processo é profundamente influenciado pelo conceito de corpo-subjétil, que enfatiza a permeabilidade do corpo às influências externas e sua capacidade de se transformar continuamente. O mascaramento, nesse contexto, funciona como um catalisador que acelera e intensifica essa transformação. Em *Bori*, essa lógica se manifesta na fusão entre corpo, substâncias e gesto ritual, ressignificando o performer como um espaço de trânsito entre o sagrado e o artístico, o ancestral e o contemporâneo.



Figura. 08 - A Performance Bori (2008-2022) - Ayrson Heráclito.

Fonte: [pinacoteca-de-sao-paulo-performance-bori-de-ayrson-heraclito/](https://pinacoteca-de-sao-paulo-performance-bori-de-ayrson-heraclito/). Acesso em: 19 jan. 2025.

Merleau-Ponty (2018) sugere que a percepção do corpo é sempre entrelaçada ao ambiente - o espaço e o corpo se co-constituem. A máscara, ao impor uma presença alterada, possibilita um mergulho do ator no que Merleau-Ponty chamaria de um “ser-no-mundo” potencializado, onde o performer deixa de estar no espaço para tornar-se parte do espaço cênico, diluindo os limites entre corpo e ambiente. Nesse estado, o corpo-máscara é uma fusão de subjetividade e objetividade, onde o performer sente o ambiente e se move como uma extensão dele.

Assim, o mascaramento e o conceito de corpo-subjétil nos lembram que o corpo cênico é sempre um corpo em relação. Ele não existe isoladamente, mas em constante diálogo com o espaço, o tempo, os outros corpos e as forças que o atravessam. A máscara, nesse sentido, é tanto um instrumento de transformação quanto um símbolo dessa relação — uma interface que conecta o individual ao coletivo, o pessoal ao universal, sendo fundamental para a experiência teatral e reforçando a ideia de que a performatividade não é apenas uma questão de

representação, mas de presença e comunicação. Logo, a performatividade, entendida a partir do corpo-subjétil e do mascaramento, se revela como uma prática profundamente política, que questiona e expande as noções de identidade, presença e comunicação no teatro e na vida.

Esse processo leva o performer ao estado subjétil, que é uma performatividade em que o corpo é um canal de afetos, de memórias e de histórias, funcionando como uma pele que se expande e se contrai em sintonia com as forças ao seu redor. A máscara intensifica essa condição, pois ao colocar o performer em uma postura de alteridade, exige dele uma corporeidade altamente atenta ao ambiente e às suas sensações internas e externas. No espetáculo *Demônios*, de Marcelo Denny e Marcelo D'Ávila, apresentado em 2018, essa dinâmica se torna essencial, pois o trabalho mistura dança, performance e teatro numa pesquisa performativa sobre o corpo e suas relações afetivas. O espetáculo é um mergulho no imaginário do demônio, entendendo-o não apenas como uma figura religiosa ou moral, mas também como um conceito que tem sido historicamente associado à demonização das liberdades do corpo e da sexualidade LGBTQIAP+. Ao utilizar máscaras e outras linguagens performativas, o espetáculo desafia o público a refletir sobre como esse imagético foi utilizado ao longo dos séculos para reforçar estigmas, ao mesmo tempo em que aproxima o demônio da questão *queer*, revelando uma crítica à opressão das liberdades sexuais (ver Figura 7). A performance, portanto, amplia a percepção do corpo como um espaço de resistência, de transformação e de liberação.



Figura. 09 - Demônios (2018) - Marcelo D'Ávila e Marcelo Denny.

Fonte: <https://marcelodavilla.wordpress.com/2017/08/18/demonios/> Acesso em: 20 jan. 2025.

Uma forma de existir fadada aos movimentos do corpo, mais propriamente às suas deslocções no espaço, e “[...] alargar os movimentos e os percursos é alargar a experiência” (Tavares, 2021, p. 118), por meio de combinações que acessam o sentido do uso mais rudimentar ao mais atual, em que o corpo-máscara transita entre ser sujeito e objeto dessas extensões e agenciamentos, e orchestra a narrativa, instaurando um jogo que só a máscara detém, pois que “[...] é metamorfose, transcendência, simulação” (Silva, 2015, p. 29). No espetáculo *Demônios*, essa ideia de alargar a experiência se manifesta na interação entre o corpo, a máscara e o espaço,

criando um movimento contínuo de transformação. O corpo do performer não se limita a uma simples representação de um papel, mas se transfigura em uma experiência sensorial profunda, ativada pelas tensões entre o imagético demoníaco e as questões de identidade queer.

As máscaras, nesse contexto, são simultaneamente objetos e sujeitos de transformação, permitindo ao corpo transitar entre diferentes estados de ser e, assim, amplificando as experiências do público, que também se vê desafiado a repensar os conceitos de liberdade, corpo e sexualidade. A obra transita entre as camadas de significação do corpo e da máscara, criando um ambiente performático em que o físico, o afetivo e o simbólico se fundem de maneira orgânica e provocadora.

É um tecer constituído por camadas de significação, ativo e reativo ao ato que anima potências físicas e, por consequência, as dinamiza em estados emocionais, de força e de relação. É um corpo que atua pelo diálogo perceptivo, perpassando o físico do atuante com a linguagem da máscara, mesmo quando essa não se encontra materializada na cena. Ao se abordar a atuação com a máscara, a oposição rigidez/fluência põe em relevo tanto o corpo do atuante quanto a fatura do objeto-máscara. (Costa, 2017, p. 178-179).

Em *Demônios*, o corpo do performer é tratado como um espaço que transita entre fluidez e rigidez, onde as máscaras, os gestos e os movimentos intensificam as relações emocionais e sociais estabelecidas entre os performers e o público. O espectador é convidado a um diálogo perceptivo, não apenas com o que é visível, mas também com o que é subentendido, com as camadas de significação que surgem a partir da interação do corpo com as máscaras. O uso do imaginário demoníaco, neste caso, é fundamental para desafiar as ideias de moralidade e censura que historicamente estiveram ligadas à sexualidade, criando um corpo que é simultaneamente rígido em suas representações e fluido em sua capacidade de ressignificação. Assim, *Demônios* não apenas apresenta a máscara como um objeto, mas como um elemento transformador, que potencializa a interação entre os corpos e as narrativas que eles constroem, dando visibilidade a um processo de metamorfose contínuo e de resistência à opressão social e cultural.

Um dos caminhos para a construção do corpo-máscara é aquele que potencializa o corpo atuante a partir de abordagens e procedimentos inspirados em elementos e critérios constitutivos do fenômeno da *Commedia Dell'arte*, em que o corpo físico através de uma metodologia que reúne práticas e procedimentos relacionados à técnica de mover-se no tempo/espaço, e também a conexão com os elementos da natureza, zoomorfia, o estado de brincar e um “corpo-memória”, que o aproxima de um imaginário repleto de símbolos/sinais e qualifica o estado de presença do ator/atriz na cena teatral. Um corpo físico estimulado pelo corpo anímico, que manipula e é manipulado; que escuta; e que é livre para se manifestar. Que ativa um corpo passivo e alcança-se outro completamente diferente: perceptivo e disponível, expande o conceito de máscara por todo o corpo e abre-se a novas e possíveis combinações.

Com as transformações de um mundo recente, início do século XXI, muitos paradigmas foram estilizados e deslocados, o que resulta em uma sociedade cansada, sem tempo e com restrição de espaço, que projeta um corpo enrijecido, por vezes, fragmentado, como se figurasse uma paisagem em ruínas. Um corpo que promove fissuras para absorver o máximo de informações e conteúdos sintéticos, assentados na superfície, impedindo-o de aprofundar contextos e reconhecer-se.

A pergunta que se formula e não há resposta é: Que corpo-máscara ou que mascaramento dialoga com o nosso tempo, afora as metodologias (técnicas e abordagens físicas) utilizadas como elementos e critérios para a sua constituição?

A experiência do mascaramento nas práticas teatrais contemporâneas proporciona ao artista uma vivência intensificada de identidade e alteridade, promovendo a criação de uma memória encarnada no ato performativo. A máscara permite ao performer reviver e ressignificar símbolos, gestos e expressões ancestrais, carregando consigo uma carga histórica que se torna atualizada a cada performance. Esse processo de vivência é uma atualização constante, onde o passado se torna presente e o performer incorpora a história, promovendo uma experiência única de transformação e presença.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Benedita Antunes de. **Festa do Divino em São Luiz do Paraitinga**: do sagrado às tradições. São Luiz do Paraitinga: Edelbra Indústria Gráfica e Editora Ltda, 2008.

ANTUNES, Alexandre Borin. **Corpo-máscara em jogo: a rua como lugar de encontro**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS, 2018. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/185252>. Acesso em: 30 out. 2024.

ARRIFANO, Pedro. **O Corpo Subjétil ou uma estética para a existência contemporânea**. Lisboa: Multiple Skins Editions, 2024.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Walter Benjamin. Obras Escolhidas - Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 2012.

COSTA, Felisberto Sabino da. O corpo-máscara como dispositivo poético contemporâneo: um olhar sob a perspectiva da dramaturgia. In: ANAIS DO V CONGRESSO DA ANDA, 2018, Manaus. **Anais eletrônicos...** Campinas, Galoá, 2018. Disponível em: <https://proceedings.science/anda/anda-2018/trabalhos/o-corpo-mascara-como-dispositivo-poetico-contemporaneo-um-olhar-sob-a-perspectiv?lang=pt-br>. Acesso em: 30 out. 2024.

FERRACINI, Renato. **O corpo-subjétil e as microperecepções**: um espaço-tempo elementar. Disponível em: <http://webartes.dominiotemporario.com/performancecorpopolitica/textostempoperformance/renato.pdf>. Acesso em: 30 out. 2024.

FERRACINI, Renato. **Processos e procedimentos práticos e teóricos para pensar/ criar o corpo-em-arte**: Corpo-Subjétil. Disponível em: <https://www.iar.unicamp.br/publionline/abrace/hosting.iar.unicamp.br/publionline/index.php/abrace/article/download/3184/3184-Texto%20do%20artigo-8704-1-10-20181009.pdf>. Acesso em: 30 out. 2024.

GUIMARÃES, Ruth. **Calidoscópio**: A Saga de Pedro Malasartes - Um estudo sobre a figura universal do pícaro. São Paulo: Editora Madamo, 2023.

LEITE, Vilma Campos dos Santos. **Paucartambo/Peru e suas máscaras**: pontes com o aqui e o agora. **Rebento**, São Paulo, n. 7, p. 191-232, 2017.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.

STELZER, Andréa. O corpo máscara do ator contemporâneo. **Cadernos Virtuais de Pesquisa em Artes Cênicas**, [S. l.], n. 1, 2010. Disponível em: <https://seer.unirio.br/pesqcenicas/article/view/705>. Acesso em: 30 out. 2024.

SILVA, Ipojukan Pereira. **Mascaramento Espacial: um processo criativo envolvendo a espacialidade corporal do ator**. Tese (Doutorado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes,

Universidade de São Paulo, 2018. Disponível em: <https://teatrodeanimacao.com/wp-content/uploads/2018/03/ipojukanpereiradasilva.pdf>. Acesso em: 13 fev. 2025.

TAVARES, Gonçalo M. **Atlas do Corpo e da Imaginação**: teoria, fragmentos e imagens. Editora Dublinense LTDA, 108-118, 2021.

ZAPATA, Miguel Rubio. **El gran teatro e Paucartambo**. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2022.

---



## 3

**PÓS-CENA: AFLUENTES E  
INFLUENTES NAS ARTES CÊNICAS  
DO SÉCULO XXI**

- Olhares a partir do objeto -

## CARTOGRAFIAS MATERIAIS: possibilidades de afetação a partir do objeto

Igor Gomes Farias |  
Vitor Amato Zanin |

### Dois caminhos, um percurso

Adentramos uma greta: um espaço-entre, uma fresta, frágil divisa entre duas áreas de produção artísticas vizinhas. O que acontece quando provocamos um encontro entre um teatro com bonecos e o teatro com objetos? Acoplado a esse questionamento, outro desafio, que concerne ao processo de escrita deste texto: como dar conta de um percurso, de um encontro realizado entre dois pesquisadores com trajetórias singulares? Como transpor para a palavra escrita os diversos diálogos realizados entre nós nos últimos meses, as trocas fluidas entre as duas fronteiras? Indagações como essas impulsionam essa escritura a quatro mãos, na qual buscamos percorrer essa linha tênue que por vezes aproxima e por outras afasta nossas práticas.

Antes de avançarmos, fazemos um pequeno esboço de nossa caminhada até aqui, de nosso *encontro não-marcado*. Nossa reunião foi facilitada pela estrutura do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo (PPGAC/USP), quando, em uma disciplina que ocorria remotamente (ainda por conta dos efeitos da pandemia de COVID-19), já identificamos similaridades entre nossas trajetórias. Nessa ocasião, Igor (I.G.F.) recém havia ingresso como doutorando nesse programa, trazendo na bagagem uma série de vivências no universo das formas animadas, que culminaram em sua atual pesquisa sobre o Teatro de Objetos Documentais. Vitor (V.A.Z.), por sua vez, ensaiava seu ingresso no mestrado participando de algumas disciplinas enquanto aluno ouvinte, também munido de uma vasta experiência prática no âmbito do Teatro de Animação, em especial pelo Teatro de Bonecos. A partir disso, nossos caminhos artísticos foram cada vez mais se entrelaçando, levando-nos a compartilhar o mesmo orientador e a integrar *O Círculo – Grupo de Estudos Híbridos das Artes da Cena*, de onde propriamente surge essa incursão.

Não por acaso, os princípios da *secalharidade* se apresentaram como um dos principais disparadores do percurso que converge neste texto. Foi a partir da leitura compartilhada do artigo de Fiadeiro e Eugenio, publicado na Revista *Urdimento* em 2019, que iniciamos essa confluência de saberes que, felizmente, tem se mostrado profícua e muito estimulante para

ambos. O conceito é descrito por seus autores enquanto um modo de relação marcado pela “ética do encontro”, na qual é o próprio acontecimento que guia os envolvidos a um posicionamento recíproco, compartilhado. Entretanto, para que ele seja plenamente realizável, é fundamental a administração de planos comuns, de modo que as expectativas pessoais dos envolvidos não invisibilizem uma atenção real para e com o outro, gerindo um se relacionar minimamente desarmado de si (Fiadeiro e Eugenio, 2019, p. 62).

No âmbito da dança, a secalharidade norteia práticas de improvisação e criação coletiva de paisagens de convivência, também nos orientando a pensar sobre os encontros, a convivência e a colaboração durante os processos criativos. Na busca por uma “ética do comum”, o conceito se traduz ainda em um método não-hierárquico (ibidem, p. 62), que se mostra muito fértil quando focamos as práxis de pesquisa. Desarticulando a tradicional hierarquia entre investigador e investigado, os princípios da secalharidade fortalecem *maneiras outras* de diálogo (com o outro e com as coisas), ensejando procedimentos que, na maioria das vezes, estão mais interessados naquilo que salta da diferença do que propriamente da semelhança. Desse modo, almejamos conduzir essa conversação por meio de notas de percurso tal como nosso caminho até aqui, de maneira que o nosso pensar-fazer próprio seja também pensado por meio do pensar-fazer do outro, acolhendo tudo aquilo que emerge do encontro – das *brechas* que despontam desse percurso a dois.

De partida, pudemos notar como premissa comum em nossos territórios uma certa atitude diante do objeto: a necessidade de se dar um passo atrás, um respiro, uma pausa diante do boneco/objeto para que os trabalhos se iniciem. Um suspender do tempo que permite que, mediante sensibilidades *outras*, novas relações sejam estabelecidas através da materialidade. Além desse aspecto, fez-se também visível um alargamento da noção do que é *animar um objeto*: não se trata apenas de reproduzir-lhe, mimeticamente, a vida; vemos também enquanto animação as ações de tocar o objeto, pensá-lo, movimentá-lo, (des)montá-lo, vê-lo, discuti-lo. Partimos do pressuposto, portanto, de que *há mistério nas coisas*: há sempre algo além para se experimentar ali do que se poderia supor em um primeiro contato.

### Alternando notas ou cartografando por territórios vizinhos

I.G.F.: É possível fugir da memória? A partir de minha trajetória como artista e pesquisador, compreendo que todo processo de escrita, de uma maneira ou de outra, estará sempre implicado em um processo mnêmico. E arrisco ir mais longe: o mesmo se torna válido para toda e qualquer criação artística. Afinal de contas, ainda quando acredita se distanciar da memória, o artista é inevitavelmente confrontado com ela, uma vez que sua identidade é constituída por essa. Não por acaso, Candau (2018, p. 16) ressalta um processo dialético entre memória e identidade, no qual se evidencia uma nutrição mútua entre as forças: “A memória, ao mesmo tempo em que nos modela, é também por nós modelada”. Dessa dinâmica, nascem as narrativas e todas as criações que conhecemos, a partir de operações que, tal como ocorre neste texto, vão de encontro a constante ameaça do esquecimento. Assim, involuntariamente ou não, as práticas artísticas também podem ser maneiras eficientes de reordenarmos o passado,

movimentando criativamente aquilo que permanece do vivido – algo similar ao que nos propomos tanto aqui como em nossos caminhos artísticos.

...

*São Paulo/SP, Avenida Paulista – 29 de agosto de 2024.* Após algum tempo distante da Pauliceia, entro no prédio do Itaú Cultural para visitar a ocupação em homenagem ao percussionista Naná Vasconcelos. No centro do espaço expositivo, um documento histórico: o icônico berimbau – feito com corda de piano – que o artista utilizou ao longo de toda a sua vida. O contato com este objeto me gera um sentimento arrebatador, evocando a presença desse grande músico falecido em 2016. A partir desse afeto, reflito sobre minha própria pesquisa, e tal vivência me permite uma espécie de reencontro com a sua potencialidade, pois através dela lembro de tudo aquilo que ancora minhas buscas – algo que, por vezes, parece se perder em meio à labuta da pesquisa. O quão mobilizador pode ser o encontro com uma materialidade? Ainda embevecido dessa afetação, sigo meu caminho e decido me aventurar mais, agora pela outra exposição em cartaz no mesmo espaço: *Guto Lacaz: cheque mate*.

Embora desconhecesse o trabalho de Guto Lacaz até aquele momento, cada avançar pela exposição ampliou em mim uma estranha impressão de familiaridade, gerando uma curiosa sensação de reconhecimento, como se eu e Lacaz “falássemos a mesma língua”. Ao longo de todo o trajeto, em três diferentes andares, me senti extremamente provocado pelas criações, desbravando cada espaço com muito entusiasmo. O *acaso* havia me presenteado com aquela descoberta, enriquecendo ainda mais minhas investigações. Sai dali em êxtase e logo me lembrei de Vitor. Após uma primeira conversa online, na semana anterior, havíamos combinado de nos encontrar no dia seguinte para uma maior afinação entre nossas práticas. Desse modo, enviei uma mensagem a ele, sugerindo adicionarmos a exposição de Lacaz ao nosso roteiro, ideia que foi prontamente acatada por ele e acabou sendo determinante para o percurso que cartografamos nestas linhas.

V.A.Z.: É interessante notar como a noção de *acaso* permeia a vida de quem se põe em estado de busca, criação ou pesquisa. Temos a sensação de que somos atacados vez ou outra por ele, atravessados pelas correspondências aparentemente aleatórias, o que nos faz comemorar esses encontros, exaltando as coincidências. Mas, nesses momentos de celebração, tenho tentado lembrar que o acaso, tal como a sorte, talvez venha com força justamente por termos preparado uma rede para recebê-lo. Tais descobertas em lugares e ocasiões inesperadas se tornam assim um gesto de *construção*, uma rememoração das nossas caminhadas feitas até aquele momento. Pensar assim não apaga a nossa surpresa, ao contrário, reacende o enigma: é o oráculo que nos guia os caminhos, ou nós que guiamos o oráculo ao procurá-lo? Assim enxergo o encontro de Igor com Guto Lacaz: como que pescado em uma dessas redes, esse foi um achado que ele gentilmente trouxe para o emaranhado de trocas que vínhamos construindo naquele momento.

Àquela altura vínhamos tendo algumas conversas sobre nossos percursos e anseios de pesquisa. Como os pontos de contato eram muitos, por sugestão de Igor, demarcamos como ponto de partida e apoio para possíveis convergências a leitura de *Não-Coisas: reviravoltas do mundo da vida*, de Byung-Chul Han (2022); dessa leitura, ressalto alguns pontos que me estimularam para nossos encontros.

Na nossa contemporaneidade, considerando “o inebriamento de comunicação e informação que leva as coisas desaparecerem” (Han, 2022, p. 7), podemos dizer que nossos trabalhos buscam criar vínculos com os objetos – e não acrescentar-lhes mais informações, das quais as coisas estão saturadas (ibidem, p. 9). Uma forma de lidar com essa questão que percebo através do meu trabalho se dá pela desmontagem: abrir o boneco ou objeto, ver como é feito, recompô-lo, pintá-lo. Ações que nos trazem um contato maior com aquela materialidade, afastando-o do descarte ou do uso comercial, o que inclusive nos permite a criação de memórias. Outra forma talvez venha apenas pela mera observação: o que é isso? Essas texturas, o que causam em mim? Podemos propor um certo devaneio causado pela escuta dos objetos. O tempo mais dilatado, mais largo. Deter-se em uma coisa ao invés de várias, propondo práticas mais demoradas:

Para estabilizar a vida, uma outra política de tempo é necessária. Às práticas que demandam dedicação de tempo prolongada também pertence o divagar. A percepção que se prende a informações não tem um olhar alongado e lento. Informações nos encurtam a visão e o fôlego. É impossível divagar em informações. A divagação contemplativa junto às coisas, o ver sem intenção, que era uma das fórmulas da felicidade, dá lugar à caça de informações. Hoje nós corremos atrás de informações sem obter nenhum saber (ibidem, p. 14).

Byung-Chul Han ainda nos traz a ideia da nossa busca desesperada por vivências que, por sua vez, se contrapõem aos vínculos: “Hoje, não queremos nos vincular nem às coisas nem às pessoas. Os vínculos são inoportunos. Eles diminuem as possibilidades de vivência, ou seja, a liberdade no sentido consumista” (ibidem, p. 19).

Partindo desses apontamentos, seguimos e nos encontramos com a exposição de Guto Lacaz no Itaú Cultural de São Paulo. Naquela visita, Igor me guiava enquanto comentávamos sobre as várias correspondências com o que vínhamos discutindo. Mas, talvez por funcionar como uma espécie de síntese de tantos elementos, lembro de me chamar a atenção o procedimento denominado por Guto como convivência lúdica:

É a *convivência lúdica*, que é um termo que eu pseudo-inventei, que é você conviver... por exemplo, eu dou sempre o exemplo do papel higiênico: eu trouxe o papel higiênico para o ateliê. Não para o banheiro do ateliê, mas para o ateliê, para a minha mesa assim. E fiquei convivendo com ele, olhando todo dia para o papel higiênico. Até que tive uma ideia de fazer um abajurzinho com ele junto com um coador *Melita* que ficou bem bonitinho. E aí eu descobri nessa convivência o quanto o papel higiênico é injustiçado. Porque ele é tão bonito como objeto (...). Depois, ele é macio, ele é gostoso, ele conforta você na depressão, você encosta no papel higiênico é tipo um ursinho assim. Depois ele se desenrola... depois você pode olhar através dele assim, ele é meio uma luneta. E que ele mereceria ser colocado em lugares mais nobres da residência (LACAZ, 2022).

Evidenciando a sua maneira de aproximar-se dos materiais, com a *convivência lúdica* Guto Lacaz nos aponta para formas de trazer para o objeto cotidiano um olhar que vai além da sua funcionalidade, mediante ressignificações, reconstruções, mas principalmente pela construção de afetos. Com isso, eu e Igor víamos correlações com nossas pesquisas, mas dentro da nossa própria visita tivemos uma experiência inusitada que acredito ser uma influência dessa *convivência*. Relato o que aconteceu conosco durante a exposição.

Vínhamos caminhando pelos objetos expostos até que uma mesa nos deteve: sobrepostas a imagens de grandes livros abertos, estavam algumas estruturas de ferro e alumínio. Nos perguntamos o que seria aquilo, qual era o propósito daquela sobreposição; caminhamos por mais algumas mesas similares, e seguimos conjecturando as possibilidades daquela proposição. Ao nos aproximarmos da última, percebemos em um canto da última mesa um botão vermelho. Sem aviso nem indicação, apenas um botão na caixa de madeira. O que seria aquilo? Deveríamos apertar o botão? Poderíamos? Haveria algum tipo de punição, ou vigilância por parte do museu se o fizéssemos? Mas, meio furtivos, apertamos e, para nossa surpresa, toda aquela maquinação sobre as imagens se movimentou ao nosso toque. Nos animamos: com a alegria de duas crianças, retornamos pela exposição apertando todos os botões que não havíamos visto, mais eufóricos do que quando entramos no espaço.

Daquele encontro e seu gesto de coragem diante do botão vermelho, concluímos, averiguamos: o encontro com a matéria nos demanda abertura, a mobilização de gestos que pressupõem uma escuta atenta para “reparar no que se tem, fazer com o que se tem. E acolher o que emerge como acontecimento” (Fiadeiro, Eugênio, 2021, p. 67-68).



Figura 1: Obra da exposição Guto Lacaz: *cheque mate* – Itaú Cultural (Agosto/2024)

Fonte: Autoria própria

I.G.F.: O retorno à exposição na companhia de Vitor permitiu com que eu colocasse uma espécie de lente de aumento em minha própria percepção. A cada avançar pelo espaço, percebia nos olhos do meu colega um brilho diferente, talvez parecido com aquele que imaginara ter nos meus no dia anterior. Assim, lembrei-me do livro *Cascas* (2017), em que Didi-Hubermann propõe um experimento muito interessante ao leitor a partir de uma experiência de retorno e explana sobre a importância de questionarmos nossos *atos de olhar*: “nunca poderemos

dizer: não há nada para ver, não há mais nada para ver. Para saber desconfiar do que vemos, devemos saber mais, ver, apesar de tudo. Apesar da destruição, da supressão de todas as coisas” (Didi-Hubermann, 2017, p. 61). Sempre há algo a mais para ser visto. E mesmo que minha individualidade tentasse me colocar em uma posição de “guia”, por julgar já ter certa familiaridade com a exposição de Lacaz, o que percebi na prática foi que Vitor me fez (re)acessar aquele território com outra postura, uma vez que a visita agora era realizada a dois.

De maneira geral, senti que a presença do meu colega me deixou mais aberto para o espaço e para as obras de Lacaz. Quando solitário, reparava meu corpo mais arqueado, resultando em um experienciar ensimesmado e muito preso a minhas impressões pessoais. Ao dividir a experiência com Vitor, fui notando uma constante transformação da postura do dia anterior, algo que chegou ao seu clímax no momento em que nos deparamos com o botão vermelho. Ao longo da exposição não havia nenhuma indicação clara (escrita ou visual) de que as obras eram interativas, desse modo, os botões surgiam discretamente na base de suas estruturas – fato determinante para que na primeira visita eu tivesse passado completamente batido a eles. Lembro de imaginar uma possível movimentação daquelas maquinarias, uma vez que a estrutura delas sugeria isso, mas cheguei a pensar que, por algum motivo, elas não estavam em funcionamento. Foi somente quando Vitor me alertou sobre a existência do botão que tudo fez mais sentido. No entanto, confrontei-me com um medo de apertá-lo, cheguei a mencionar para ele que eu não tinha coragem de avançar nesse gesto, pois o que poderia acontecer a partir daquele instante era uma incógnita para mim. Olhamos atentos ao nosso redor. E se algum alarme tocasse? E se fôssemos repreendidos por aquele ato? Antes mesmo de completar esse pensamento, em meio a uma suspensão temporal, Vitor apertou o botão e transformou aquela experiência.

Em poucos instantes, eu e Vitor voltamos a ser crianças novamente. Refazemos todo o trajeto que havíamos feito até aquela obra, *Óleo maria à procura de salada*, em um *estado brincante*, que ressignificou profundamente nossa recepção. Em dado momento, chegamos a procurar botões até mesmo onde eles não estavam, algo muito engraçado, que também nos permitia imaginar como seria se aquela obra fosse “animada”. Nesse ponto, noto que a vivência serviu como uma grande metáfora para nossas trajetórias, levando-nos a entendimentos ainda mais alargados sobre o que abrange a ideia de animação de um objeto. Ao deslocar recorrentemente o sentido original das materialidades e estimular a interação do público com elas, fica evidente como Lacaz também nos atenta sobre a importância do olhar e do *encantamento* com aquilo que nos cerca – algo que parece orientar toda a sua produção artística. Para o jornalista Oscar D’Ambrosio (2009, p. 137),

Guto Lacaz mantém o deslumbramento de uma criança ao brincar com os objetos. Deixa de lado a função primeira de cada um deles, condicionada pelo social, despe-se dos bloqueios do certo e do errado, e os coloca nas mais diversas situações. Podem ser inusitadas ou divertidas, mas são, acima de tudo, resultado da prazerosa manutenção da fidelidade ao seu sonho de nunca parar de brincar com aquilo que vê.

Nossa passagem pela exposição prova como as obras do artista partilham um convite à brincadeira com seu público. Aliás, nesse mesmo andar expositivo, Vitor havia me falado um pouco do seu eu-criança quando nos deparamos com a obra *Eletro Ubu*. Basicamente, ela consiste em um boneco (em miniatura) do protagonista de *Ubu Rei*, de Alfred Jarry

(1896), sendo sua parte traseira toda aberta – onde visualizamos os circuitos eletrônicos que supostamente dão movimento a sua barriga (uma estrutura circular com desenho de espiral) e acendem seus olhos (vermelhos). O funcionamento dessa maquinaria, no entanto, fica apenas no terreno da imaginação do público, pois ela está claramente desconectada de qualquer fonte de energia (ou será que um botão nos passou batido?). Vitor relatou seu fascínio pela obra, pois recordou do hábito de quando menor de abrir/fuçar a estrutura dos seus brinquedos. Sua observação naquele instante destacou para mim a força da curiosidade infantil, o desejo profundo pelo entendimento sobre o funcionamento das coisas. Isso é: um olhar singular que se torna determinante para o modelo de relação a qual poderemos estabelecer (ou não) com os objetos e com tudo que nos rodeia. Pensei: não à toa Vitor é um adulto fascinado pelo universo dos bonecos e pela construção de suas estruturas. Nosso maior desafio talvez seja continuar criando condições para acessarmos a criança que nos habita.

...

V.A.Z.: Igor trouxe, logo no início das nossas conversas, a propaganda recente da *Apple* e de seu novo *iPad* que mostra uma prensa esmagando uma pilha imensa de objetos que, ao final, supostamente podem ser substituídos por um único e sintético aparelho tecnológico. Assistir ao comercial é como ver uma demonstração libidinosa e neoliberal da destruição das coisas: uma representação da digitalização contemporânea que *descoisifica* e desencorpora o mundo, eliminando também memórias (Han, 2021, p. 8).

Nos assombramos com um vídeo como esse, talvez porque nos colocamos, através das nossas pesquisas, nossos trabalhos e nossas éticas, em uma posição explicitamente oposta ao que ali se apresenta. De maneiras distintas, porém próximas, percebemos o quanto trabalhamos para justamente desativar a lógica de consumo imposta ao objeto.

I.G.F.: Ainda hoje me recorro da minha incredulidade quando assisti o comercial da *Apple* pela primeira vez. Me perguntei: como alguém pode produzir algo de tão mal gosto? Como um material como esse é assimilado naturalmente pelo público-alvo desse produto? Cheguei a buscar comentários no vídeo da campanha publicitária no *YouTube*<sup>13</sup>, tentando encontrar mais informações sobre a sua recepção, mas notei que a empresa desativou esse recurso. Desde então, tenho exibido esse material em diversos eventos a qual participo, também compartilhando ele com amigos e familiares, sempre na expectativa da reação das pessoas. No geral, noto um espanto característico em seus olhos, tal como se assistissem a uma cena de filme ao estilo Quentin Tarantino.

Descrevo o comercial: utilizando a canção romântica *All I Ever Need Is You* (*Tudo que eu preciso é você*) como trilha sonora – escolha irônica, que escancara o cerne da peça publicitária – os objetos são destroçados um por um através da prensa gigante, ao passo em que seus restos são lançados pelo espaço da cena. Entre imagens coloridas e com um grande cuidado estético, um último quadro foca uma pequena bola de espuma no formato de um rosto (no estilo *emoticon*), até seus olhos esbugalharem e explodirem. Eis que, ao erguer da prensa, tudo desaparece e dali surge o novo *iPad* – o mais poderoso e também o mais fino da linha até aquele momento: a alegoria perfeita dos tempos de *desmaterialização* ao qual vivemos.

<sup>13</sup> No momento que escrevo esse texto, o vídeo se aproxima do número de 4 milhões de visualizações.



Noto que esse comercial põe em xeque aquilo em que me vejo implicado nas minhas práticas, mostrando-se totalmente alheio a percepção de que as “coisas são inseparáveis das comunidades de pessoas que interagem e se entrelaçam com elas” (Larios, 2022, p. 61). Assim, a supressão de todas as materialidades ilustradas pelo comercial também simboliza o enfraquecimento (se não o apagamento) das tramas sociais que historicamente são intermediadas pelos objetos, escancarando que: “As coisas hoje estão cada vez mais relegadas para segundo plano da atenção” (Han, 2022, p. 13).



Figura 2: Frame do comercial do novo iPad Pro - Apple (Maio/2024)  
Fonte: Reprodução/YouTube<sup>14</sup>

Ao debater sobre a honestidade com o real, Garcés (2022, p. 3) defende a *implicação* como principal ferramenta para “uma arte envolvida com os problemas do tempo e do mundo que compartilhamos”. Nesse ensaio, a autora também destaca a importância de repensarmos os *modos de tratamento com a realidade*, ampliando a noção desse “tratar” para “uma maneira de estar, de perceber, de sustentar, de ter entre as mãos, de situar-se” (ibidem, p. 4). Em suma: “O tratar é, ao mesmo tempo, um posicionamento e uma entrega” (ibidem, p. 4). Nas práticas que perpassam o recente campo do Teatro de Objetos Documentais (Larios, 2022), noto que tal percepção é ainda mais vital para os artistas-criadores, uma vez que elas também precisam partir de uma real afetação/envolvimento com o seu meio, isto é, de uma *postura honesta com o real*.

Com todo o exposto, hoje compreendo intimamente que o trabalho com materialidades também está ligado ao processo de adquirir *paixões inapropriadas* (Garcés, 2022, p. 11), sendo que a sua “não adequação” pode estar diretamente interligada com uma visão dominante do mundo na atualidade. Afinal de contas, a lógica do descarte dá a tônica da contemporaneidade: não mais nos relacionamos nem nos interessamos por aquilo que nos cerca e o vínculo se torna um desafio constante, pois não há mais tempo para ele. Todo esse cenário impacta severamente na maneira como nos percebemos no mundo, isto é: em como percebemos o próprio mundo – fator que pode ter reflexos ainda mais profundos em nós. Em vista disso, Han (2022, p. 26) projeta um homem do futuro “sem mãos”, apenas com dedos, uma vez que não mais

<sup>14</sup> A íntegra do comercial pode ser acessada através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=ntjkwIXWtrc>. Acesso em 14 de fevereiro de 2025.

manuseamos nossas materialidades: hoje nós apenas escolhemos. Tal apontamento se tornou ainda mais alarmante para mim depois que uma *trend* se popularizou na rede *TikTok*; Trata-se de um desafio a qual duas pessoas de diferentes gerações, sem se olharem, são provocadas a realizar ações simples, que na maioria das vezes envolvem o uso de algum objeto: tirar uma foto, lavar louça, atender o telefone, etc. No geral, o que percebemos ali é uma preocupante alteração em nossa gestualidade, cada vez mais deformada pelo uso de aparelhos tecnológicos que são projetados para pensarem/agirem por nós.

– *Alexa, seguir para a próxima nota.*

...

V.A.Z.: Depois de algumas leituras em conjunto, propusemos um mergulho em nossos próprios materiais, cada um lia o que o outro tinha desenvolvido até então, o que fez com que a *greta* se tornasse mais visível: nas semelhanças e nas diferenças entre os terrenos. Diante do trabalho que eu vinha desenvolvendo na Casa da Escuta<sup>15</sup> em São Paulo/SP – trabalho esse que, por questões de recorte, eu acreditava não perpassar a problemática da memória –, Igor apontou: “é tudo memória no que você faz”. Fiquei surpreso. Ele trouxe a imagem do *Palimpsesto*, que me ajudou a compreender melhor a questão: há maneiras de trabalho em que se busca investigar a escrita que já foi feita no documento, e há outras que buscam escrever por cima dessa escrita semi-apagada do passado. Enquanto uma olha para o futuro, outra se volta para o passado; as duas visões se complementam e nunca se abandonam, antes dependem uma da outra para existirem, e partem da mesma questão: como fazer a matéria falar, afinal? Eu venho compreendendo desde então que o espaço da recordação (Assmann, 2011) é mais complexo e mais presente no que eu venho pesquisando do que eu supunha.

Trocávamos com os nossos textos: enquanto ele adentrava a Casa da Escuta, eu adentrava a antiga casa dos seus avós. Duas casas com um passado em evidência, com paredes e corredores em destruição: espaços carregados de memória, aparentemente em ruínas, mas com uma potência de gestos em aceno para o presente. Em ambos os espaços, demanda-se de nós um avançar cuidadoso, uma busca pelas maneiras de se chegar, avançar; a delicadeza e o tato que o documental nos solicita para não adentrarmos os espaços com truculência.

Com *Fim de Tarde: espectros* (2022), Igor propõe um jogo de sobreposições muito interessante. Nas paredes da casa vazia de hoje, nos seus corredores, telhado, no matagal do lado de fora – em vários espaços são projetados os vídeos feitos em um tempo de outrora a partir da casa e de seus antigos moradores. Tais projeções nas materialidades parecem brincar com a arquitetura, criando jogos e formas que trazem *ânima* ao espaço. Marcadas pelo *tac* constante de uma cerca elétrica do espaço atual, que parece remontar à passagem do tempo como que por um relógio insistente, revelam-se as camadas de memória: o espaço que era, o que hoje está, e o devaneio futuro através da construção de quem projeta as imagens e os sons pelo espaço. Pois, apesar de não se mostrar fisicamente nas filmagens, as escolhas de Igor se fazem a todo o tempo visíveis, e sua presença se dá também pela sua voz que vez ou outra aparece na condução

<sup>15</sup> Localizada no bairro de Pinheiros, a Casa da Escuta é um espaço de desenvolvimento de pesquisas artísticas coordenado pela dançarina e educadora Virginia Costabile. Com estruturas que já datam 100 anos, a Casa segue em resistência às investidas das grandes construtoras que atuam na cidade.

das entrevistas. As conversas antigas, aliás, não são sempre compreensíveis devido aos ruídos, o que compõe com a complexidade do jogo de incompletudes e inacabamentos que provocam memórias também na experiência de quem assiste ao experimento.

E, tal qual a Casa da Escuta, a casa dos avós de Igor se mostra resistente aos processos de destruição do consumismo, aos avanços da *especulação imobiliária*: ambas, até quando puderem, permanecerão, ainda que envoltas na precariedade. Evidenciando a narrativa da construção da casa que o avô traz, as dificuldades de erguê-la quando jovem: notamos nesses relatos uma relação com a construção como algo que perdura e que não é facilmente substituído por um novo produto. Confia-se no processo de construção como algo que fica e que, por isso, provoca vínculos com os espaço e com as materialidades da casa e do terreno.



Figura 3: Frame do experimento *tem gente aqui debaixo*, desenvolvido na Casa da Escuta (Junho/2024)  
Fonte: Reprodução/YouTube<sup>16</sup>

I.G.F.: Após nos alimentarmos com diversos materiais (entre artigos, livros, vídeos, exposição, etc.), eu e Vitor, por fim, decidimos trocar os textos que nós mesmos havíamos escrito. Em suma, tratava-se do material que ambos enviamos para as bancas de nossas respectivas qualificações, uma maneira de finalmente nos aprofundarmos no que cada um vinha produzindo. Essa etapa foi determinando para a confluência que expomos aqui, uma vez que ela deu maior substância ao vínculo que vínhamos cultivando nos últimos meses. Noto que essa decisão conferiu certa substancialidade ao nosso processo, pois ler o texto do Vitor – também assistindo aos vídeos de suas experimentações – me fez visualizar mais nitidamente tudo que havíamos partilhado apenas por meio de diálogos.

No processo de leitura, me saltou às vistas que a chegada do Vitor na Casa da Escuta também explicitou um encontro dele com o tema da memória. Tal fato me deixou muito intrigado, pois em inúmeras ocasiões ele havia reiterado a opinião de que sua prática se distanciava completamente desse campo. Entretanto, ainda que as nossas formas de trabalho realmente se diferenciem em seus modos operativos – sendo que eu estou mais interessado na perspectiva documental dos objetos, capturando relatos/testemunhos capazes de desenlear a malha social a

<sup>16</sup> A íntegra do experimento pode ser acessada através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=Gt2US0hiC0>. Acesso em 14 de fevereiro de 2025.

qual eles estão envolvidos; enquanto o Vitor parece mais focado na própria materialidade desses e na sua relação com o espaço – é nítida a percepção de um trabalho íntimo de construção de memória(s) em suas vivências pela Casa da Escuta. Para mim, ela se mostra como uma abertura de processo(s) com potencialidade de fragmentar o tempo-espaço daquela localidade, dando novos contornos ao passado a partir das suas ruínas. Isso é: daquilo que resta.

Como os artistas lidam com a questão da memória? Nas artes, a evocação das memórias pessoais implica a construção de um lugar de resiliência, de demarcações de individualidade e impressões que se contrapõem a um panorama de comunicação à distância e de tecnologia virtual que tendem gradualmente a anular as noções de privacidade, ao mesmo tempo que dificultam trocas reais. É também o território de recriação e de reordenamento da existência – um testemunho de riquezas afetivas que o artista oferece ou insinua ao espectador, com a cumplicidade e a intimidade de quem abre um diário (Canton, 2009, p. 21-22).

A casa de Vitor me fez retornar à outra casa, a qual nutro uma relação extremamente afetiva: a antiga residência dos meus avós maternos, em Araranguá/SC.



Figura 4: Frame do experimento *Fim de Tarde: espectros* (Abril/2022)

Fonte: Reprodução/YouTube

De forma parecida à Casa da Escuta, nos últimos anos a casa de meus avós também sofreu um grande processo de deterioração. Assim, surgiu em minha lembrança o experimento *Fim de Tarde: espectros* (2022)<sup>17</sup>, que desenvolvi como trabalho final de uma disciplina do doutorado. Até aquele momento havia compartilhado esse material apenas com alguns poucos colegas, mas nutria um forte desejo de retomá-lo de alguma maneira. Essa foi a oportunidade perfeita, mais um presente do “acaso”. Partindo da premissa da memória enquanto um dispositivo poético, quis engendrar uma espécie de *fissura no tempo* ao contrastar presente e passado em um mesmo espaço. Dessa forma, a partir do resgate do material de um documentário que produzi sobre meus avós no ano de 2014 (quando eles estavam vivos e ainda moravam na casa), projetei trechos dele sobre sua decadente estrutura (bem como sobre algumas materialidades, como a carroça abandonada do meu avô, e seus espaços circundantes), buscando pensar essas imagens do passado como verdadeiros espectros no presente.

<sup>17</sup> A íntegra do experimento pode ser acessada através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=EcuIRzKeoKE>. Acesso em 14 de fevereiro de 2025.

...

Como a arte pode nos auxiliar a encarar o passado com menos assombro? Como ela pode orientar maneiras outras de reordenar o tempo e construir novas perspectivas de futuro? Defendo que o trabalho com materialidades é capaz de servir enquanto um potente meio para respondermos questões como essas. Ainda que o mundo cotidiano (real) nos apresente desafios profundos, sinto-me mais encorajado ao perceber que, ao menos nas áreas das artes e dos estudos culturais, os objetos assumem um lugar central – e crescente – de interesse. Han (2022, p. 13), entretanto, repara que: “O fato de as coisas serem especificamente elevadas ao *status* de objeto de reflexão teórica é precisamente um sinal de seu desaparecimento”. Esse apontamento ressalta para mim uma relevância ainda maior de estarmos debatendo sobre tais perspectivas na atualidade, trazendo à baila práticas que, tal como eu, Vitor, Lacaz e tantos outros, seguem se comprometendo e lutando por um território ameaçado de extinção. Afinal de contas, podemos estar convictos que: “Uma arte que lide honestamente com o real irá contribuir necessariamente para nos ensinar a ver o mundo que há entre nós” (Garcés, 2022, p. 13). Essa, ao menos, é a nossa defesa.

### Nota final aos navegantes

As gretas, por si próprias, geralmente se traduzem como provocativos convites à casualidade. Misteriosas, atacam nossa curiosidade, despertam o ímpeto da olhadela, evidenciando mundos que, por se tornarem cada vez menos perceptíveis na atualidade, geralmente nos passam despercebidos. Assim, é dessa imagem que nascem as nossas práticas artísticas, tal como a escritura desse texto: frágil fruto de algo ainda maior, que extrapola o universo das palavras. Ao longo desse percurso, entendemos que o centro de nosso interesse esteve em *ensaiar maneiras outras de diálogo*, apostando em elementos como a duplicidade, o eco e a repetição, de modo a evidenciar a greta tanto como lugar de compartilhamento como de estimulação para novas matrizes.

As notas que compartilhamos neste texto buscam atestar as materialidades como potentes estimuladores de vínculo, isto é, como pontes para outras realidades: para *outros mundos possíveis*. Resgatando o princípio da secalharidade – o pontapé inicial dessa jornada – é válido direcionar a reflexão para a maneira como temos nos relacionado com o mundo imaterial. Afinal de contas, como podemos falar da importância de uma real escuta do outro quando seguimos nos relacionando com os nossos objetos a partir de uma lógica estritamente funcional? Como podemos estabelecer vínculos mais profundos uns com os outros quando a lógica material dominante nos impele ao descarte compulsório? Indagações como essas trazem possibilidades infinitas de novas brechas a serem desbravadas – desafio que, agora, também dividimos com você, leitor.

Com todo o exposto, a paisagem de convivência que arquitetamos ao longo desse experimento buscou reafirmar tudo aquilo de que tratamos aqui e em nossas vivências criativas, também evidenciando a real abertura para o encontro como princípio básico para uma relação mais honesta com as coisas (e com os outros). Por fim, a ideia de palimpsesto, de uma escrita

sobre a outra, também é destacada por nós como metologia, entendendo-a sobretudo como algo não excludente. Isto é, no âmbito das criações mnêmicas, reconhecemos que há importância e encanto tanto no caminho mais direcionado a investigar os vestígios do passado como naquele preocupado em criar novas escrituras para o futuro. Afinal de contas, é nítido como ambos se alimentam mutuamente, apontando o *presente* como a estância suprema de toda criação: onde caminhos múltiplos podem se convergir em um único percurso.

---

## Referências

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2018.

CANTON, Katia. **Tempo e Memória**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

D'AMBROSIO, Oscar. A alegria e o prazer de brincar. In: LACAZ, Guto. **Guto Lacaz**: Omenhobjeto - 30 anos de arte. São Paulo: Décor, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. São Paulo: Editora 34, 2017.

FIADEIRO, João; EUGENIO, Fernanda. Secalharidade como ética e como modo de vida: o projeto AND\_Lab e a investigação das práticas de encontro e de manuseamento coletivo do viver juntos. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 19, p. 061–069, 2019. DOI: 10.5965/1414573102192012063. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/3191>. Acesso em: 22 nov. 2024.

GARCÉS, Marina. **A honestidade com o real**. Cadernos de leitura, Belo Horizonte, n. 155, 2022. Disponível em: <https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2022/10/cad155-a-honestidade-com-o-real.pdf>. Acesso em: 23 nov. 2024.

HAN, Byung-Chul. **Não-coisas**: reviravoltas do mundo da vida. Petrópolis, RJ: Vozes, 2022.

LACAZ, Guto. In: **GUTO Lacaz**: Um Olhar Iluminado. Direção: Marcelo Machado. Produção: Giovana Amano. Brasil: Arte 1, 2022. Digital/Itaú Play. Disponível em: <https://assista.itauculturalplay.com.br/ItemDetail/5ffc63f22d32c29ee8b29383/668d5ea59e88d0d691549bab>. Acesso em: 22 nov. 2024.

LARIOS, Shaday. **Teatro de Objetos Documentales**. Ediciones La uÑa RoTa: Segovia/Espanha, 2022.

## Autores/Autoras

**Amanda Justamante Händel Schmitz** - Artista da cena, pesquisadora, professora. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo (PPGAC/ECA/USP) sob orientação do Prof. Dr. Felisberto Sabino da Costa, com financiamento do programa PROEX/CAPES. Integrante do Grupo de Estudos O Círculo: Estudos Híbridos das Artes da Cena, Membro do Corpo Editorial da Revista Aspas do PPGAC/ECA/USP e da Comissão de Organização do Seminário de Pesquisas em Andamento da ECA/USP (Edições 2023, 2024 e 2025). Bacharela em Artes Cênicas pela UNICAMP/SP. E-mail: amandajustamante@gmail.com

**Cintia Alves** - Diretora, dramaturga e roteirista. Mestre e doutoranda em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), fundadora da plataforma VOZES DIVERSAS. E-mail: cintia@vozesdiversas.com

**Felisberto Sabino da Costa** – Professor titular do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP. Pesquisador e orientador no PPGAC/ECA/USP. Coordenador de O Círculo – Grupo de Estudos Híbridos das Artes da Cena. Áreas de atuação: Dramaturgia e teatro de máscaras. felisberto@usp.br

**Flávia Bertinelli** - Mestre em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes de São Paulo - ECA-USP; Arte dramática pela Escola de Arte Dramática - EAD-ECA-USP; Commedia Dell'arte pela Scuola Internazionale di Attori Comici; Artes pela IBRA; Direito pela UNG-Guarulhos. Atualmente pesquisa diversas manifestações do teatro épico com foco em máscaras e mascaramentos; orienta grupos teatrais formados e em formação; dirige e atua no espetáculo MALAZARTE, contemplado pelo PNAB/2024 e no solo NUM MOMENTO COMO ESTE? de Luigi Pirandello, contemplado pelo Proac 2023. E-mail: fbertinelli7@gmail.com

**Igor Gomes Farias** - Ator e pesquisador. Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo (PPGAC/USP) sob orientação do Prof. Dr. Felisberto Sabino Costa. E-mail: igorgomes@usp.br

**Ipojucan Pereira da Silva** - Doutor em Artes Cênicas pela ECA-USP. Participa como pesquisador-colaborador, nessa instituição, dos grupos de pesquisa CEPECA e O Círculo. Professor nos cursos de Teatro e Dança da Universidade Anhembi Morumbi em São Paulo (UAM-SP). Desenvolve pesquisa sobre Mascaramento Espacial, que envolve Teatro Físico, Dança Contemporânea, Performance e Teatro de Formas Animadas. Ator e diretor, conduz nos últimos anos o Grupo Teatral Isla Madrasta, no qual desenvolve trabalho de pesquisa centrado no corpo do ator como centro de criação. E-mail: ipojucan22@hotmail.com

**Ivana Moura Alves** – Jornalista, crítica e pesquisadora de teatro. Doutora em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – PPGAC/ECA/USP. Criadora do site de crítica Satisfeita Yolanda? Email: ivanamoura@gmail.com



**Osvanilton Conceição** - Artista-pesquisador, Doutor em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia - UFBA, Mestre em Artes pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, Especialista em Linguagens da Arte pelo Centro Universitário Maria Antônia da Universidade de São Paulo - USP e Licenciado em Teatro pela Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia - UFBA. Atualmente é docente do Curso de Teatro e do Curso de Dança da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul - UEMS. E-mail: osvniltonconceicao@yahoo.com.br

**Pedro Guilherme** - Ator, diretor e dramaturgo. Mestrando em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA - USP), fundador da Cia. Provisório-Definitivo. E-mail: pedguilherme@usp.br

**Pollyanna Diniz** - Jornalista, crítica e pesquisadora de teatro. Doutoranda em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), com apoio da PROEX/CAPES, e mestre pela mesma instituição. E-mail: pollyannadiniz@usp.br

**Vilma Campos dos Santos Leite** - Docente UFU/MG, atua no mestrado profissional da mesma instituição e como voluntária no mestrado do IA/UNESP/SP; pós-doutorado pelo IA/UNICAMP/SP, doutorado pelo INHIS/UFU/MG, mestrado pela ECA/USP/SP e formação artística pela ELT/Santo André/SP. Realiza segundo doutorado pela ECA/USP, versando sobre as máscaras da cidade de Paucartambo em Cusco, PeruEmail:leitevilma2008@hotmail.com

**Vitor Amato Zanin** - Ator e pesquisador. Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo (PPGAC/USP) sob orientação do Prof. Dr. Felisberto Sabino Costa. Bolsista CAPES. E-mail: vitor.zanin@usp.br

---