

João Pedro Bento Ribeiro\*

*A* direção de arte e o mascaramento

*Theat* direction and masking

## RESUMO

Este artigo visa discutir a Direção de Arte no mascaramento, tendo como ponto de partida os conceitos vinculados à máscara e ao ato do mascaramento, para no fim possibilitar a análise de duas performances onde indico o significativo papel da Direção de Arte na construção dramática, visual e corpórea destes espetáculos. Com o objetivo de explorar a influência do Diretor de Arte no mascaramento, entre a sua criação e presença em cena, transpassarei pelos conceitos do que é a Direção de Arte e como ela toma caráter de coautoria nas produções, discutindo de que forma esse papel se manifesta através das escolhas visuais e materiais realizadas, e como se reflete na corporeidade do performer que utilizará a máscara. Abordo o conceito de máscara e o entendimento expandido de mascaramento, estabelecendo relações com trabalhos prévios, e realizando um movimento de dilatação de fronteiras de entendimento típico da contemporaneidade, onde a concepção de máscara vai além de um objeto, e o mascaramento será maior que o ato de vestir a máscara, para assim estar embasado na análise das obras, de onde se espera extrair a visão de como a Direção de Arte através da edição e seleção material e visual aumentou o horizonte dramático do uso da máscara e sua função em cena.

**Palavras-chave:** máscara; mascaramento; direção de arte.

## ABSTRACT

This article aims on discussing the Stage Design in masking, having the start point the concepts linked to mask and masking in contemporary times, so at the end enable an analysis of two performances where is pointed out the significative role of the Stage Design in the dramaturgic, visual and corporeal construction of those spectacles. With the goal of exploring the influence of the stage designer in masking, between its creation and its presence in scene, I will cross through concepts of what is the Stage Design and how does it take a role as a coauthor in the productions, discussing in which way this role manifests through the visual and material choices made, and how it reflects on the body language of the performer that will wear the mask. I tackle the concepts of mask and the expanded understanding of masking, establishing relations with previous works, and accomplishing a movement of boundaries dilatation typical in the contemporary scene, where the conception of the mask goes beyond the object, and masking is greater than the act of wearing the mask, in doing so becoming grounded on the spectacles analysis, from where I hope to extract a vision on how the Stage Design through editing and visual and material selecting broads the dramaturgical horizons of the use of masks and its function on the scene;

**Keywords:** mask; masking; stage design.

## A DIREÇÃO DE ARTE

O raciocínio inicial ao qual busco refletir é sobre a Direção de Arte e como esta se manifesta, vez que é o entendimento base para a construção das ligações que apresentarei neste artigo. Tenho a premissa de que o Diretor de Arte participa da construção visual de narrativas coexistentes na cena através de suas escolhas, seja na esfera das artes da cena ou no campo audiovisual. A coautoria na escrita dramaturgica, isto é, colocar a Direção de Arte como uma das camadas do discurso da cena, extrapola a visão de um Diretor de Arte subserviente, contratado apenas para sintonizar uma paleta de cores, fiscalizar a coerência estética e a pertinência das referências temporais e geográficas da cenografia e do figurino, como linguagens à serviço de um texto.

Pelo meu contato e formação fui capaz de perceber que os aspectos criativos que são imbuídos ao Diretor de Arte carregam força colaborativa e não submisso no processo de criação. Esta percepção vem me guiando em meus projetos, onde passei a observar os meios/suportes artísticos nos quais se inserem, como as coisas se mostram isoladamente e como as escolhas artísticas visuais postas, em conjunto, agregam sentido para a completude da obra. É na interação da visualidade com o ato da cena que ocorre a comunicação de uma ideia final.

Em função de oferecer um panorama sobre entendimentos do que seria a Direção de Arte e, a partir disto deixar estabelecido e reforçado meu entendimento sobre a área de conhecimento, me

apoiarei em dois estudiosos da área: Vera Hamburger e Alexandre Nunes. Ao falar acerca da Direção de Arte, em especial no Brasil, Vera Hamburger se tornou referência para o estudo do campo, entretanto, é necessário fazer ressalva de que seus escritos, apesar de se mostrarem eficientes e adequáveis aos campos da arte da cena, foram feitos sob uma ótica do cinema, que foi um cargo que importamos da produção cinematográfica hollywoodiana, o *production designer* ou Diretor de Arte (2014, p.18). Para a autora o Diretor de Arte seria o responsável pela criação de uma unidade estético-plástico-visual do filme, sendo a cabeça pensante que apontaria as direções tomadas naquela produção

O que une uma equipe de produção de cinema é a criação de um universo visual, rítmico e sonoro especial, que ofereça ao espectador a vivência de uma narrativa. Instrumento essencial da composição do espetáculo, a direção de arte atua sobre um dos componentes centrais de construção da linguagem cinematográfica: seu aspecto visual. (HAMBURGER, 2014, p.18)

Para Hamburger, o Diretor de Arte é aquele que pensa e produz a unidade estética e visual do projeto tendo a seu comando a equipe de arte: o figurinista, maquiadores, cenografistas, iluminadores; papéis que anteriormente atendiam somente ao diretor foram remanejados para que se pudesse ter e manter uma unidade visual, tal entendimento é também aplicável em âmbito das artes da cena uma vez que a presença e a necessidade de um conceito visual e estético, que transmita mensagens, não é exclusivo

do meio audiovisual ou do meio cênico, mas faz-se necessário a ambos.

Nunes, por sua vez, traz seu entendimento para o Diretor de Arte como o manipulador do *gestus*<sup>1</sup> dizendo

O desenho e a arquitetura da vida cotidiana estão constantemente estabelecendo e mediando relações, encontros. E não será diferente no caso das artes da cena. Muito mais do que funcionar como elemento decorativo, a direção de arte age, correlaciona, como uma espécie de terceiro velado. Ela não comunica e altera apenas a percepção e a leitura do espectador, mas também do ator. Sua comunicação é tanto mais profunda quanto se oculta, parecendo às vezes inexistir. Como no caso da experiência do teatro pobre de Grotowski, que em sua aparente inexistência revela-se extremamente potente, no contexto da atmosfera poética que concretiza. (NUNES, 2019, p.123)

Sendo o Diretor de Arte responsável pela manipulação do *gestus*, cabe a ele o entendimento e adequação visual do espetáculo para que se ocorra a tradução das mensagens e significados desejados, tal citação vai de encontro direto ao meu entendimento enquanto o Diretor de Arte, de ser o responsável pela sintonia fina na criação da máscara tendo em mente suas materialidades e plasticidades, pois deste trabalho diminuem os ruídos e clarificam as mensagens.

Após a explanação acima dos conceitos que servem – ao momento – a minha visão da Direção de Arte e como ela atua é possível dar um próximo passo no enfrentamento conceitual proposto neste artigo rumo ao entendimento de máscara e

mascaramento, e como estes elementos existem e se interrelacionam e com a Direção de Arte.

## A MÁSCARA E O MASCARAMENTO

Inicialmente, a máscara é associada a um objeto figurativo ou abstrato que pode ser sobreposto ao corpo, comumente sobre a face, modificando a aparência e construindo uma nova imagem. O potencial da máscara como objeto capaz de redimensionar a natureza humana é apontada por Cebulski (2013), que aponta a origem da máscara nos antigos rituais onde os xamãs, por meio do contato com os materiais e da performance ritualística, se aproximavam do divino (segundo eles), canalizando o sagrado e o sobre-humano através de seus corpos.

Transponho para o contexto cênico esta ideia de máscara como objeto ritualístico relacionado ao corpo e que participa da construção de uma imagem que transcende o aspecto humano. Neste artigo, destaco o uso da máscara na cena contemporânea e a percepção de que o conceito de mascaramento ultrapassou a noção apenas de objeto-meio manipulável e passivo. Ele ganha voz, encontra-se mais na ideia de coparticipação na criação de uma imagem fruto da fricção entre objeto, corpo, espaço e dramaturgia.

Embora esteja falando de máscara como uma imagem em fricção entre objeto, corpo e espaço, destaco que as máscaras não se prendem a atribuições e usos de finalidades estritamente performáticas junto ao corpo ator, Claudia Contim (2010) fala sobre

a presença de máscaras totêmico-rituais e de como elas se diferem das máscaras coladas ao corpo do *performer* como geralmente ocorre nas manifestações teatrais:

[...] as máscaras são utilizadas nas celebrações inclusive como objetos em si e algumas vezes até independentemente da presença de um ator ou de um "servidor da cena" que as coloquem ou as transportem; no segundo, diferentemente, elas são utilizadas em representações para as quais é codificado um comportamento extra-cotidiano preciso pelo ator que as usa. (COTIM, 2010, p.60)

Pela fala de Contim posso aferir que a máscara, por si só, traz um potencial plástico e visual, mas a fricção com o espaço e com, posteriormente, a presença humana, no contexto da sua presença, serão elementos constituintes da imagem e de sua interpretação.

Contim estabelece relações entre as finalidades da máscara e sobre seu uso junto ao corpo do *performer*<sup>ii</sup>, como estas são determinantes para seleção dos materiais, empregados em sua criação, forma, peso, dimensão e outras qualidades materiais e como estas escolhas, por sua vez, possibilitam diferentes níveis de interação do *performer* com a máscara. Por exemplo, no caso das máscaras totêmicas, os meios e materiais que eram utilizados para a construção eram de maior resistência e durabilidade, tais totens assumem uma dimensão cenográfica, uma vez que, a forma de relação corporal é distinta de uma máscara que se pode colocar junto ao corpo, sendo através de uma ordem espacial, envolvendo escala e a proporção dos elementos presentes na cena.

Ainda dentro do âmbito da finalidade ritualística e da escolha de materiais, Contim aborda a presença constante de elementos da natureza na criação de máscaras em várias culturas, com conchas, vinhas, vegetação e madeira. Máscaras especificamente criadas para a realização de danças, onde os materiais, com seu peso, sua sonoridade, e a forma como a máscara se integrava ao corpo ditava a mobilidade, participava do ritmo da dança.

Além disso, os materiais escolhidos para a construção da máscara são frequentemente usados não apenas para construir todo o rosto da máscara, mas também para integrar os adornos que compreendem o traje ritual correspondente. Em alguns locais da África, por exemplo, é considerada máscara não só o elemento que cobre o rosto, mas todo o complexo de acessórios que é vestido pelo dançarino. Este é um aspecto que, na realidade, não deveria ser muito subvalorizado nem na observação nem na avaliação dos aparatos de "mascaramento" e "traje" que acompanham todas as outras máscaras no mundo, mas no caso da África, apesar de algumas exceções de utilizações diversas, o discurso sobre a máscara é dificilmente separável até mesmo dos aspectos da dança e, portanto, da concepção mais geral de "ritmo". (CONTIM, 2010, p.66)

A questão da proximidade da máscara com o corpo merece atenção. À medida em que esta distância facilita ou não a fusão da forma máscara à forma corporal, permite ou dificulta o controle da máscara, sua manipulação e, conseqüentemente, a construção de convenções cênicas. É importante pensar que mesmo próxima ao corpo, a máscara pode ser portada por outras partes que não a cabeça, ela pode ser conduzida pelas mãos, como exemplifica Contim (2010) ao apresentar as máscaras *Inuit*<sup>iii</sup> dos povos *Yup'ik*,

tais máscaras eram muito delicadas para serem vestidas sendo carregadas em frente ao rosto com uma certa distância dele, ainda assim eram capazes de emanar uma dimensão sobrenatural. Logo, podemos observar que o fato de a máscara não estar em contato com o rosto do ator não diminui a possibilidade de diálogos entre eles ou que não se possa constituir a imagem integrada de um terceiro ser.

A ligação explícita entre o material, o objeto e sua finalidade e uso fica evidente como meio decisivo de sua criação, assim, como aponta para a coautoria dramatúrgica, onde a máscara como objeto e/ou elemento formal – por sua configuração plástica – apresenta por si só, possibilidades de leitura. Todavia, a interpretação da máscara está sujeita ao contexto em que esta é apresentada, o observador tende a realizar tal exegese estabelecendo relações com os elementos presentes na cena, começando por sua integração ao *performer*, a incidência da luz e a cenografia, por exemplo.

Até este ponto trato da máscara e de sua formatação, da importância das escolhas dos materiais, tendo por referência Claudia Contim (2010), para abordar a máscara e a performance em um contexto ritualístico onde a função da máscara influencia na escolha dos materiais e de sua forma; agora transponho este entendimento para o meio artístico, onde acredito que o Diretor de Arte pode contribuir como intermediador no movimento de fricção: máscara/ mascaramento/ corpo/ espaço/ dramaturgia.

A indicação de um corpo que se atravessa com a máscara, com o traje e assume uma corporeidade própria, que cria uma imagem indissolúvel, é o ponto chave para pensar a Direção de Arte no mascaramento. A confecção da máscara, do figurino e dos adereços passam por um processo de escutas e seleções artísticas, tendo em mente as finalidades para quais são feitas, quais as ações e os meios da cena (discurso dramático, mobilidade, clareza em cena, relação espacial cena/audiência, pensamento sobre a distância, a luz, o clima etc.). E, assim como os atores precisam conhecer o potencial da máscara em sua performance, o Diretor de Arte deve compreender o impacto que a proposição de uma máscara, com a eleição de materiais e configurações tem sobre a cena e no próprio sentido do mascaramento e toda a sua dimensão dramática.

A máscara enquanto objeto cênico pode ter papel na formação do ator, a utilização deste recurso desenvolve e exige uma corporeidade onde se trabalha o olhar que vê e triangula a respiração, a mudança do tônus muscular e as maneiras com que se move devendo ser perceptíveis ao ator as peculiaridades que aquela máscara apresenta. Este exercício de sensibilidade, como aponta Rossin:

Trata-se de um processo contínuo de escuta das formas, no qual o primeiro passo é a observação silenciosa da máscara. O ator faz um reconhecimento de suas características, investiga suas expressões e são as linhas e o jogo de volumes que serão projetados sobre o seu corpo atuante. Esse momento pode ser considerado um

estudo visual, onde o olhar influencia os demais sentidos e, num curso constante, se desdobra transformando-se em respiração e mobilidade corporal. (ROSSIN, 2016, p.2)

O fragmento acima é uma sugestão de procedimento para o trabalho com máscaras, não sendo regra geral no teatro, entretanto, o conhecimento das possibilidades de utilização das máscaras é importante para alcançar uma performance satisfatória para o ator, para o encenador e para o Diretor de Arte. Se eu entendo como os volumes que eu projeto em uma máscara vão dialogar com a corporeidade do ator, com a luz no palco, e outras questões presentes no ato do mascaramento, poderei exercer uma Direção de Arte que irá além de uma referência temporal, geográfica ou da natureza da obra cênica ali instalada.

Por isso utilizo da expressão escuta, por ser um trabalho onde o ator deve escutar aquilo que provém da máscara assim como exercitar sua corporeidade para dar vida a mesma através deste processo de troca onde a máscara e o ator fornecem atributos entre si, espera que seja possível a formação de uma terceira imagem ou um terceiro corpo (conceito que abordarei mais à frente). Aponto que as possibilidades diferem de acordo com os tipos de máscaras utilizadas, como as meias máscaras, máscaras inteiras, neutras, expressivas, figurativas, alegóricas, abstratas, cada qual carregando com si uma plasticidade que por si só carrega uma ideia de persona, de vida, de um conceito, que pode ser ampliada ou modificada pela interação com o corpo atuante.

A máscara é metamorfose, transcendência, simulação. Um objeto que ao se amalgamar ao corpo cumpre a função de uma ponte entre a divindade e as forças sobrenaturais, como nos rituais, ou entre as ideias e personificações, como na arte. Ocorre por seu intermédio um processo de identificação com o que se deseja imitar, que desloca a pessoa que porta a máscara para um contexto diferente do costumeiro, modificando tanto a sua corporeidade quanto o ambiente a sua volta. (PEREIRA, 2014, p.3)

A partir dos autores apresentados sintetizo um entendimento para o que chamo de máscara até o presente momento como uma forma de estabelecer conexões entre os campos da ideia e do real, é um objeto constituído de materiais que emanam significados através da sua presença e configuração dialogando com o corpo presente em diferentes estados de proximidade. Nota-se que essa interação máscara e corpo não é automática, o simples ato de vestir a máscara não o torna a personagem uma vez que a construção de uma gestualidade a qual passamos a atribuir àquela personagem tais como o foco, a triangulação, o tônus da voz e do movimento são técnicas as quais vinculou ao entendimento de mascaramento sendo pôr fim a tradução da máscara através do ator.

O choque entre o corpo objeto e o corpo ator explode em vários diálogos e narrativas possíveis, como é possível enxergar no Teatro *Noh* onde temos máscaras específicas para os atores de drama e para os atores do *kyôguen*, que interpretam personagens cômicas colocadas entre os atos para explanarem narrativamente a trama (KUSANO, 2013), distinções feitas através da cor das máscaras, da presença de materiais e formatações como, por

exemplo, cabelos desgrenhados ou lisos. Essa divisão entre máscaras dramáticas e cômicas são estabelecidas visivelmente, isto é feito para que haja uma absorção da atmosfera e do clima daquele momento no espetáculo de modo quase que imediato pelo receptor, sem a necessidade de uma explicação prévia, os materiais, os objetos e as formas são “dirigidos” pela máscara e pelo ator que adota convenções cênicas adequadas ao gênero encenado.

Levi afirmou em entrevista cedida a Diniz, em 2011, que “um corpo mais um objeto é igual a um terceiro termo, que não é mais o corpo, nem o objeto, já é uma terceira coisa” (DINIZ, 2017). Esta fala de Levi, em consonância com o exposto por Contim, corroboram ao meu entendimento sobre o exercício efetivo de um mascaramento que é a fusão da máscara e do ator/*performer*, onde sua imagem seja inseparável da ideia e da máscara.

A busca pela criação de um terceiro ser, de uma nova imagem onde a totalidade seja maior que a soma das partes, isto é, que vá além da figura do ator e da máscara no palco é um ponto chave que procuro explorar, visto que a Direção de Arte pode contribuir para a sintonia entre a máscara como forma e o trabalho do ator, selecionando materiais, qualidades expressivas e configurações que amplifiquem a comunicação. Disto decorre o que passo a entender como mascaramento, como sendo a técnica que permite a integração da máscara e do corpo, é a forma em que se dá a tradução da corporeidade da máscara através do

ator/*performer* causando assim a insolubilidade da imagem, que se apresenta através da modificação corporal e do estado de espírito.

### A Direção de Arte, a máscara e o contemporâneo

É importante entender como a presença da Direção de Arte pode contribuir para as fricções entre o objeto e o ator/*performer* em cena e para tanto é necessário pensar na coautoria que a Direção de Arte e os materiais têm enquanto portadores de significados. As máscaras em si já apresentam cargas de significados que comunicam e expressam algo por serem um objeto-imagem – retomando o exemplo das máscaras-totem como objetos que apresentam uma gama de possibilidades de interpretações – todavia, quando adicionamos a presença do *performer*, esses dois corpos postos em mesmo espaço causam fricções entre si, mesmo que apartados fisicamente um do outro, uma vez que estes diálogos entre o corpo, a máscara e o espaço estabelecem novos significados. Dessa forma, a presença da Direção de Arte mediando esta fricção pode reduzir os ruídos e tornar mais clara a ideia a ser comunicada pela cena.

As potencialidades incumbidas ao objeto são de onde derivam escutas que se referem aos materiais, as texturas, aos cheiros, ao movimento, ao peso; são todos fatores determinantes nos processos criativos do ator/*performer* que busca utilizar da máscara como parte de sua apresentação, pois eles levam a caminhos diferentes, conduzem a maneiras de agir diversas quando

amalgamados com o objeto, acionam memórias afetivas, sensitivas de diferentes lugares em diferentes pessoas, isto tudo ocorre antes mesmo da performance/espetáculo em si vir a fruir, por isso busco entender desta dramaturgia do objeto que provêm da sua criação, e como o Diretor de Arte é coautor pela criação de uma poética ao selecionar e formatar materiais.

Aponto a importância da escuta, da sensibilidade e da convenção na compreensão e apropriação da máscara e do mascaramento, especialmente no contexto da cena e, que por sua vez, é significativa para discutir a Direção de Arte na criação de máscaras ou propostas de mascaramento.

As máscaras, na minha visão, podem ser entendidas na contemporaneidade não apenas como o objeto que está em fricção com o ator, na maioria das vezes sobre seu rosto, mas abarcam, também, todos os elementos materiais e visuais tais como o figurino, cenografia, luz e o espaço, que colaboram para a definição da imagem de uma personagem, de um conceito ou discurso cênico, tal entendimento da amplitude das possibilidades criativas de máscara e mascaramento na contemporaneidade é o que entendo pela expansão do conceito de máscara. Paulo Balardim, por exemplo, aborda o emprego de novas tecnologias e técnicas construtivas na criação de máscaras e seus possíveis desdobramentos no ato performático que envolve o mascaramento:

A máscara, acrescida de novas técnicas construtivas e tecnologia de materiais, dispõe de diferentes modos de mascaramento, tais como a máscara digitalizada, virtual, e

a máscara animatrônica, a qual absorve todas as potencialidades disponíveis da tecnologia, imbuindo o corpo do ator com novos poderes, possibilidades cibernéticas que retomam certo elã "mágico" atribuído ao ilusionamento. (BALARDIM, 2010, p.3)

Balardim (2010) aponta como a máscara entrelaçada ao surgimento de novas tecnologias evocam as modificações corporais, que emaranham a ideia de humano e objeto, em um ser híbrido. Esse processo evoca novas possibilidades de criações performáticas, onde se discute a natureza humana. De fato, é interessante destacar como a presença e a tecnologia tornaram-se parte dos espetáculos, mesmo que a presença se dê em âmbito virtual, e como o mascaramento se expandiu de certa maneira a englobar todos os que se envolvem com a cena.

Um exemplo desta expansão pode ser observado no espetáculo *Vestígios*<sup>iv</sup> (que apresentarei de forma mais detalhada em breve), onde o mascaramento ocorre em relação ao material areia, que cobre o corpo da *performer*, que se derrama sobre o espaço da cena, banhado por projeções visuais e vai até o público que ali interage, em um movimento fluido que vai além do tempo da performance. A areia é máscara e mascaramento, ela oculta o corpo, interage com este. Ela é material e ao mesmo tempo espaço/forma e tempo. Junto com todos os elementos da cena, a máscara arenosa propõe uma imagem, traduz uma ideia que vai para além do vislumbre de uma personagem, perpassa por conexões emotivas e simbólicas, torna-se uma forma de discurso sensorial que aguça tato, olfato, audição e visão, entendendo assim

o mascaramento como uma forma criativa de discursos visuais e reforçando o papel do trabalho da Direção de Arte para o estabelecimento dramático.

## OLHAR SOB AS OBRAS

Apoiando-me nos conceitos retratados por estudiosos da área, retomo as ideias de máscara e mascaramento, apresentando dois exemplos onde identifico aspectos que dialogam com a Direção de Arte. Primeiro utilizo um relato feito por Ipojucan Pereira sobre a obra *Vestígios*, em seu artigo *Corpo/Objeto: o mascaramento na cena contemporânea brasileira*:

Ao se abrirem as portas do elevador que nos conduz ao subsolo do SESC Vila Mariana, em São Paulo, nos deparamos com um amplo porão com iluminação indireta que aparentemente não demonstra vocação alguma para vir a ser um espaço teatral: não há qualquer assento confortável ou indicações do local destinado às apresentações. No programa há uma referência de que aquela é uma opção estética inspirada na arte do Site-Specific<sup>1</sup>. (...) Quatro imensas colunas de concreto alinham-se ao longo do centro do salão, cujo vazio é preenchido por ruídos indistintos e rumores de ventania. Entre as colunas estão dispostos dois telões, nos quais são projetadas imagens de dunas de areia e paisagens desérticas. E no centro desse lugar impessoal, carregado de frieza e solidão pelas imagens e ruídos, encontra-se disposta, entre os dois pares de colunas, uma ampla mesa de granito marrom coberta por um enorme monte de areia. E essa areia é silenciosamente aspergida para o espaço, pouco a pouco, por uma corrente de ar proveniente de um ventilador preso na borda da mesa. [...] as pessoas movem-se sôfregas para próximo da mesa: no local onde a areia foi pacientemente escavada pela corrente de ar surge um calcanhar! Percebemos, então, que a bailarina está soterrada sob aquele monte e que

assistiremos ao lento desvelamento do seu corpo, no manso transcorrer do fluxo ininterrupto das partículas de areia lançadas para o ar, que gradualmente se depositam no chão ao redor da mesa. [...] (PEREIRA, 2010, p. 17)

A obra descrita se encaixa nos entendimentos que levantei sob o mascaramento e sobre a dramaturgia que emerge do objeto-imagem<sup>v</sup> que acredito serem pontos chave para entender a presença do Diretor de Arte como componente em espetáculos que utilizam desta forma criativa. Primeiramente, é de fato muito proeminente que a fricção entre corpo e objeto estejam ocorrendo e que desta derivem escutas, mas este caso não se resume apenas ao corpo da *performer*, a máscara, engloba também o espaço, tendo contato com todos os corpos que ali transitem, isso se dá pela areia, por uma das suas qualidades: a sua fluidez (literalmente e simbolicamente ao mesmo tempo). Esta característica do material tem ligação direta ao conceito de fluidez que está presente no meu entendimento de mascaramento, quando se pensa no corpo e na sua corporalidade, ao mesmo tempo em que o mascaramento é fluido em sua existência, reverbera em significados e causa modificações emanando discursos, tal qual feito pela areia, é a expansão para fora dos limites do corpo e como esta falta de fronteiras encontra respostas nas escolhas artísticas postas em cena.

Em *Vestígios*<sup>vi</sup> aponto como os elementos não somente estavam presentes no espaço, mas, como o remodelaram; a poeira, o vento, o ruído, a luz e os corpos da *performer* e dos demais presentes. Sendo a existência e escolha destes elementos

embasadas em noções artísticas comuns à atuação do Diretor de Arte que, neste caso, foram realizadas pela encenadora.

*Vestígios* busca, ao meu entender, debater não somente a fisicalidade que carregamos conosco após atravessarmos o ambiente do espetáculo que se encontrava com partículas de areia suspensas no ar, mas também busca nos levar a refletir sobre as mudanças internas que carregamos diante àquela obra. Para a concretização desta máscara entra em cena as escolhas, que identifico como características de uma Direção de Arte, acerca dos materiais que possam aderir às pessoas através do vento, neste caso a areia, a textura de poeira que preenche o ambiente e o modifica, o cheiro que vêm com este material, seu posicionamento e como o corpo da bailarina que ali se encontra soterrada em contraste com a dança promovida pelas partículas de areia deslocam a ideia de movimento que antes era atribuída apenas ao corpo e a reloca ao material.

É de se apontar a coautoria da obra antes da percepção do corpo e até mesmo depois, pois a máscara de areia que engloba a *performer* mantém discursos que reverberam em mensagens por serem um objeto-imagem, emanando a presença, mas a fricção com um corpo soterrado também constrói narrativas, não retirando a carga dialética que antes tinha, apenas modificando-a e, neste caso, completando um jogo de rastro e presença, tanto na questão material quanto psicológica.

Aqui trouxe um olhar sobre as possibilidades da feitura da Direção de Arte em uma obra que não presenciei, me apoderando do relato de Ipojucan teci apontamentos sobre onde era possível enxergar o potencial papel da Direção de Arte como coautora da dramaturgia apresentada na performance e como o mascaramento, enquanto fricção ocorreu. Neste próximo momento realizarei do mesmo exercício descritivo e analítico, desta vez de uma obra que tive a oportunidade de presenciar, inclusive tendo o privilégio de dialogar com as autoras da obra: Dimitria e Bianca Chiesurin.

*Dois* é um espetáculo que foi produzido por pessoas próximas a mim e tive a oportunidade de acompanhá-lo, primeiro presencialmente e, em um segundo momento no âmbito digital, de forma remota. Em ambos os momentos *Dois* busca a conscientização do público acerca da violência contra a mulher, onde as *performers* começam vestidas em camisetas ou vestidos floridos simples, vão simulando o ato de corte, com batons, a cada dois segundos, pois segundo estatísticas este é o intervalo de tempo em que uma mulher sofre agressão no Brasil.

Em nosso diálogo, em formato de entrevista realizado no ano de 2021, pude perguntá-las acerca da mensagem desta obra ao qual Dimitria respondeu: “acho que a mensagem principal é esse marasmo. Esse acúmulo de mortes que não acaba, que só cresce e toma conta da gente”, já Chiesurin apontou para o lugar de vulnerabilidade enquanto *performer* que utiliza o corpo como obra e o quanto foi difícil para ela se colocar em um papel que “dá voz às

outras mulheres”, destaca também o peso de carregar esta mensagem em seu corpo e a importância de *Dois* serem em duas, pelo apoio e força existente pelo tema que é apenas vivido por mulheres.

Também perguntei a elas acerca do material que foi selecionado pela sua carga de representação do feminino e a cor vermelha pelo seu poder de evocar o violento com a: “feminilidade submissiva e dor, que mescla o estético e o grotesco do vermelho” (DIMITRIA, 2021) e de como elas enxergavam a transformação de seus corpos através da performance afirmaram:

Em dois eu vejo meu corpo como uma tela, um espaço de discussão que recebe esses grifos e se torna uma plataforma. Mas acho que a escolha do corpo e do mascaramento implicam no meu corpo não somente como tela mas também como protagonista daquela violência. Como mulheres não sabemos quando serei a próxima a morrer, e talvez usar de nossos corpos para discutir a violência e expor ela é a maneira que encontramos de driblar a mesma. Ao fim da performance nos vemos inteiras cobertas pelos grifos e acaba sendo meio chocante, é como vestir o sangue de outras mulheres que não pude salvar. Entretanto é relembando o sangue derramado que tentamos conscientizar para que ele pare de ser jorrado, por assim dizer. (DIMITRIA, 2021, entrevista fornecida ao autor)

Ao passo que Chiesurin complementou afirmando que seu corpo era a obra e foi um elemento transformador em sua vida dado todas as agressões que já sofreu enquanto mulher e sentia que isto estava sendo exposto para todos ali presentes, incorporando um

papel de ícone, saindo da esfera individual, mas ao mesmo tempo sendo representada.

Em sua primeira apresentação pública, *Dois* teve o acompanhamento sonoro de uma sirene que soava estridente e de um relógio como elemento marcadores do tempo, a ação de corte com o batom se repetia até os corpos das *performers* estarem imersos pela cor da objeto cobrindo toda sua pele anteriormente exposta, já em sua segunda performance a presença do som, funcionou de forma rítmica quando as *performers*, intercaladamente, pronunciavam “um... dois”, como uma forma de relógio para o desastre, enquanto se cortavam com seus batons, este movimento se repete até a exaustão quando as duas caem ao chão e ali permanecem imóveis por algum tempo.

Nesta obra observo que a distância entre máscara e mascaramento é dificilmente mensurada, diria que estes conceitos estão emaranhados, eles se constroem quase que simultaneamente com as camadas de batom e com o ritmo do som, com a peculiaridade da construção gradativa desta máscara, onde elas se deslocam de seus papéis individuais de mulher para obter o papel coletivo de mulher e denunciar a violência.

O mascaramento dado nesta obra se caracteriza e se alinha com as ideias de mascaramento que venho discorrendo ao longo de todo meu trabalho quando falo de uma composição visual onde o todo é maior que a soma das partes, um terceiro estado que difere do *performer* e do objeto quando vistos isoladamente.

Esta ideia se torna mais perceptível durante a performance, quando ao realizar o mascaramento com o batom, que não oculta a identidade da *performer*, mas a redimensiona, à medida que simboliza uma agressão praticada contra a mulher, transpondo o papel individual de mulher e realocando a *performer* a um estado coletivo-social das mulheres que sofrem agressão, não vendo mais apenas um batom sendo traçado na pele; mas a leitura se traduz na violência causada a esta esfera social traduzida pelo objeto batom, por sua cor e pelo ato de riscar a pele, que imbuí a ele toda a carga dramática, disto deriva a dificuldade de se apontar e distinguir a máscara e o mascaramento, pois eles estão emaranhados com a construção performática em si.

A construção desta máscara se faz de forma gradativa ao analisar a postura que as *performers* possuem quando começam o ato, a mudança corporal do estado performático já é um indicativo de que esta máscara existe e começou a emanar significados, sendo vestida de dentro para fora. Conforme o tempo passa e os corpos das *performers* vão se cobrindo de batom de cor vermelha, fica ainda mais claro o intuito psicológico da máscara de escancarar a violência.

Neste segundo exemplo as *performers* ali também estão vinculadas a Direção de Arte, mas aqui estão indo além da figura da Direção de Arte se colocando como *performers*, encenadoras embarcando ambos os pensamentos visuais e técnicos da produção

da cena demonstrando que não é fácil a tarefa de delimitar os campos e limites incumbidos a cada um.

Os elementos visuais narrativos construídos pelo batom e pelo ritmo são potentes em transpor sua mensagem, pois se apodera de convenções ligadas ao gênero, a maquiagem, para falar sobre a violência que é destinada a ele através da simulação dos golpes de faca, mas não somente, tendo que nunca o batom fora apresentado como maquiagem em si, mas sempre como elemento de violência é possível questionar o próprio batom e seu significado ligado ao feminino como uma forma de violência sistêmica que leva a indagação dos papéis e padrões de gênero sociais, é nisto que se encontrou a direção artística, este papel em que selecionaram e filtraram as ideias, os elementos e materiais que estariam presentes em cena, com adaptabilidade para o modo virtual, para construção narrativa e dramática da mensagem através dos signos e significados inerentes as partes, que completam o todo.

## CONCLUSÕES

Considerando todo o exposto, ao começo deste artigo meu objetivo era explorar a potencial presença do Diretor de Arte no mascaramento entre a sua criação e presença em cena, para tanto percorri primeiramente os conceitos do que seria uma máscara e como seu entendimento e comunicação perante o corpo atuante se dava.

A análise se inicia em uma perspectiva ritualística entendendo a máscara como meio de sublimação do real fornecendo um papel de ponte entre o mundo das ideias e o mundo físico, material, desta concepção desenrolou-se a procura do entendimento de como esta sublimação se dava, buscando por aspectos ou técnicas que pudessem indicar o ponto de mudança de estado, pensando se este aspecto se encontrava nas técnicas de atuação com a máscara ou pela sua proximidade com o corpo do ator, entretanto a conclusão que encontrei frente a este pensamento é que a mera presença da máscara em um contexto cênico já é transformador dos corpos ali presentes, pois já possuem e apresentam potenciais e características plásticas e visuais que informam e conversam derivando em leituras pelos observadores.

Acredito que os diálogos acerca da proximidade ou não da máscara ao corpo do ator são ponto muito importantes a serem pensados pelo Diretor de Arte, pois a utilização de materiais, assim como peso, escala e textura altera a interação com a máscara e, portanto, altera o ser criado pela máscara e por assim entender começo a apontar para a coautoria da Direção de Arte enquanto forma criativa em um espetáculo, pois passo a entender que os elementos criativos e a seleção e crivo exercidos pelo Diretor de Arte constroem uma narrativa visual através da configuração plástica da obra, sendo que o pensar da Direção de Arte deve levar em conta todos os elementos presentes em cena e como estes dialogam entre si.

Tendo estabelecido meus pensamentos sobre a máscara tanto em conceito ritualístico como em um ambiente cênico, passei a discorrer sobre a Direção de Arte exercendo papel de filtro levando em consideração todo o ambiente criado e o resultado que se espera obter. Esta mediação exercida pelo Diretor de Arte tem por objetivo diminuir os ruídos presentes e aumentar a sintonia entre a máscara e o ator/*performer* para que através disso seja possível alcançar o mascaramento satisfatório e a presença do terceiro ser surja em cena, sempre tendo em mente as possibilidades e variantes criadas através das escolhas plásticas e visuais.

A Direção de Arte exerce o papel de co-criação no momento em que habilita as conversas entre corpo e objeto através da seleção e construção material da máscara e no pensar efetivo do mascaramento, pois a utilização ou não de um material, de uma textura, cor, som ou outro elemento agregado ao objeto instiga àquele que o veste e àquele que observa a máscara abrindo assim um carrossel de possibilidades criativas, narrativas e dramáticas que por sua vez traduzem o pensamento e a ideia do Diretor de Arte no momento criativo.

Isto se traduz também em um ambiente contemporâneo onde encontramos uma expansão dos conceitos, momento em que passei a entender que a máscara e o mascaramento estão nas fricções entre o corpo e o objeto, mesmo onde os limites do objeto não sejam perceptíveis sua assimilação é através da presença e

leitura dos corpos, de seus signos e significados, reforçando ainda mais o papel da Direção de Arte, pois dele emana os elementos plástico-visuais que compõem materialmente a narrativa. Em suma, a Direção de Arte pode ser entendida como uma camada visual do discurso que apresenta um caráter criador colaborativo e não subserviente para que através da visualidade seja possível agregar sentidos e emanar significados da obra.

Em um momento final deste artigo me apoderei dos conceitos anteriormente expostos e através deles parti para uma análise prática de obras selecionadas que apontam o cruzamento da Direção de Arte enquanto narrador visual através do uso das máscaras. Tal análise se deu a partir dos aspectos que se aproximam da esfera da Direção de Arte encontradas nestas obras, como a proposição de uma imagem que participa da construção de uma dramaturgia ali atuante para a concretização de uma ideia em cena, seja ela presencial ou virtual, e como a escolha dos elementos, mesmo que feitas pelas mãos de alguém que não o Diretor de Arte, mas exercendo esta função, agregaram a obra possibilitando leituras visuais das mensagens intrínsecas à obra.

A Direção de Arte se faz presente quando a escolha intencional e pensada em uma escala do ambiente reverbera nos meios e materiais da máscara assim como o contrário também se faz, sempre tendo em mente como essa conexão e as escutas se traduziram ao corpo sob o qual atua a máscara e como é possível editar e diminuir os ruídos.

## REFERÊNCIAS

CEBULSKI, Marcia Cristina. **Teatro de Formas Animadas**. Guarapava: Ed. Da Unicentro, 2013.

CONTIM, Claudia. Madeira, couro, cores e carne: histórias entre Commedia dell'Arte e máscaras do mundo. In: BELTRAME, Valmor Níni; ANDRADE, Milton de (Org.). **Teatro de Máscaras**. Florianópolis, UDESC, 2010.

ROSSIN, Elisa de Almeida. **Presença e materialidade**. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2016.

PEREIRA, Ipojucan. **Mascaramento Espacial**: um processo criativo envolvendo a espacialidade corporal do ator. Santa Catarina, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2014.

KUSANO, Darci. **Teatro Tradicional Japonês**. São Paulo: Fundação Japão, 2013.

DINIZ, Carolina Paula. Vestíveis em Fluxo: investigação das materialidades na produção do corpo/artista contemporâneo. Rio Grande do Sul: **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, vol. 7, n. 2, p. 382-406, 2017.

BALARDIN, Paulo. A máscara e seus desdobramentos tecnológicos. In BELTRAME, Valmor Níni; ANDRADE, Milton de (Org.). **Teatro de Máscaras**. Florianópolis: UDESC, 2010.

HAMBURGER, Vera. **Arte em cena**: a direção de arte no cinema brasileiro. São Paulo, Editora Senac São Paulo; São Paulo, Edições Sesc São Paulo, 2014.

NUNES, Alexandre. Direção de Arte em campo expandido. Goiânia: **Revista Artes da Cena**, v.5, n.1, 2019.

PEREIRA, Ipojucan. Corpo/Objeto: o "mascaramento" na cena contemporânea brasileira. São Paulo, **Revista sobre estudo de formas animadas Móin-móin**, 2010.

BASCHET, Jérôme. L'íconographie médiévale. Paris: Gallimard, 2008, In: HIPOLITO, Rodrigo, PEDRONI, Fabiana. **O Lugar Sagrado da Imagem Medieval: "imagem-objeto" e site specificity**. Buenos Aires: XIV Jornadas Internacionales de Estudios Medievales da Sociedade Argentina de Estudios Medievales (SAEMED) Conicet/Saemed, 2014.

## NOTAS

---

<sup>i</sup> Expressão utilizada por Alexandre Nunes no artigo de referência, pode se entender tal expressão como um leitor social que reflete a sociedade. Por quando falamos e atribuímos valores simbólicos sociais, mesmos que inconscientemente já impregnados nas construções sociais em que nascemos, mas sendo passíveis de percepção, leitura e depreensão de significados.

<sup>ii</sup> Utilizo da expressão *performer* em seu termo mais amplo, no sentido semelhante ao do ator, me referindo àquele que está em cena utilizando a máscara. Entenda-o como o corpo atuante em cena.

<sup>iii</sup> Máscaras segundo Contim: composições fantásticas, geralmente assimétricas, entre um mundo humano e um mundo animal sublimados em traços quase abstratos, que podem ser combinadas em máscaras de "rosto duplo"; ou com frequência um animal ou parte dele pode ser sobreposto a alguns traços essencialmente humanos. (2010, p. 65)

<sup>iv</sup> VESTÍGIOS. Direção: Marta Soares. São Paulo/SP | 2010 | 50 minutos – 6º MITsp

<sup>v</sup> Ao se falar em imagem-objeto tenho por entendimento as noções propostas por Jérôme Baschet quando diz: "Propomos a noção de imagem-objeto a fim de sublinhar que a imagem é inseparável da materialidade de seu suporte, mas também de sua existência como objeto, agiu e continua agindo, em lugares e situações específicas, e implicada na dinâmica das relações sociais e das relações com o mundo sobrenatural " - (BASCHET, 2008, p.33-34), logo trata-se do entendimento do objeto que retrata uma ideia ou conceito.

<sup>vi</sup> Disponível para consulta no link: <https://mitsp.org/2019/vestigios/>

**SUBMISSÃO:** 07 de julho de 2021

**ACEITE:** 07 de março de 2022