

# Mascaramento, memória e objetos afetivos: uma cartografia de processos de criação

*Masking, Memory, and Affective Objects:  
A Cartography of Creation Processes*

*Enmascaramiento, memoria y objetos afectivos:  
Una cartografía de procesos de creación*

Anibal Pacha

Universidade Federal do Pará

E-mail: pacha@ufpa.br

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-7092-1619>

Larissa Latif

Universidade Federal do Pará

E-mail: larissalatif@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1188-7324>

## RESUMO

Este artigo apresenta a cartografia de um conjunto de processos de experimentação com máscara e mascaramento no Teatro de Animação que, ao longo da trajetória do artista pouco a pouco consolidam os indutores, princípios e procedimentos de uma poética do afeto, do encontro, da intimidade e da celebração, fundamentada na construção de um estado de presença e permanência, induzido por objetos e memórias afetivos, mas também pela intimidade e colaboratividade dos processos. Destacam-se como princípios o devir menor, o corpo dilatado, o corpo atento, o estado de presença e o estado de permanência. Compõe-se uma máquina de criação que funciona quando o corpo do atuante se coloca em contato de intimidade e celebração com outros atuantes e com o espectador.

Palavras-chave: *mascaramento; poéticas cênicas; Teatro de Animação.*

## ABSTRACT

This paper presents the cartography of a set of experimentation processes with mask and masking at the Animation Theater that, throughout the artist's trajectory, gradually consolidate the inductors, principles and procedures of a poetics of affection, encounter, intimacy, and celebration, grounded in the construction of a state of presence and permanence, induced by affective objects and memories, but also by the intimacy and collaborativeness of the processes. The principles of becoming minor, expanded body, attentive body, state of presence, and state of permanence stand out. A creation machine is composed that operates when the performer's body engages in intimacy and celebration with other performers and with the spectator.

Keywords: *masking; scenic poetics; Animation Theater.*

## RESUMEN

Este artículo presenta la cartografía de un conjunto de procesos de experimentación con máscaras y enmascaramiento en el Teatro de Animación que, a lo largo de la trayectoria del artista, consolidan gradualmente los inductores, principios y procedimientos de una poética del afecto, el encuentro, la intimidad y la celebración, fundamentada en la construcción de un estado de presencia y permanencia, inducido por objetos y recuerdos afectivos, pero también por la intimidad y colaboración de los procesos. Se destacan como principios el devenir menor, el cuerpo dilatado, el cuerpo atento, el estado de presencia y el estado de permanencia. Se compone una máquina de creación que funciona cuando el cuerpo del intérprete se coloca en contacto de intimidad y celebración con otros intérpretes y con el espectador.

Palabras clave: *enmascaramiento; poéticas escénicas; Teatro de Animación.*

## Introdução

Muito do meu fazer artístico e muitas das experiências que conduzi ao longo da minha trajetória cênica foram disparadas por uma busca de me tornar outro, espreitando possíveis trocas emocionais e corporais entre mim e os outros. Descobrir maneiras de garantir o estado de presença do corpo no lugar instaurado pela ausência de mim mesmo ou pelo estado de devir outro disparado pela máscara se tornou parte importante dos meus mergulhos artísticos desde muito cedo.

Minhas primeiras incursões no mundo da máscara, nos anos de 1980, foram motivadas por um desejo de brincar e de disfarce, mas, rapidamente abriram outras vertentes de pesquisa e experimentação, pois o disfarce me propiciou um estado de abandono de mim que protegia, mas ao mesmo tempo causava medo. Daí, vieram as questões sobre as potências de velar e desvelar, instaurar presença e ausência, produzir encontros que me acompanharam e ganharam novas amplitudes e contornos ao longo do tempo.

A descoberta do corpo dilatado e do corpo atento se fizeram seguir da instauração de um estado de presença e de permanência que encontrei em experimentos colaborativos nos quais uma poética da intimidade e da celebração passo a passo se delineia. Neste trabalho, procurei seguir os caminhos desta trajetória, fazendo emergir os princípios, procedimentos e indutores desta poética, que faz funcionar uma máquina de criação movida pelo mascaramento.

## **O gorila e a máscara moldada no gesso: da busca de um devir menor à descoberta do corpo dilatado**

Habitei meu primeiro mascaramento nos carnavais dos anos 1980. Eu saía aos domingos pelas ruas do centro de Belém, fantasiado de gorila, com uma máscara de látex e trajando um paletó com gravata e luvas. Esse mascaramento foi construído com base na desconstrução simbólica da respeitabilidade de um homem vestido com paletó pela sobreposição de um grau de truculência de um gorila enfurecido, com os dentes à mostra.

Corria atrás das crianças, no meu desejo de assustar, e me aproximava dos conhecidos sem ser identificado. Ficava à vontade para mexer com as pessoas sem ser reconhecido. Ninguém descobria quem estava por baixo daquele mascaramento. Naquela época, eu era uma pessoa bastante introvertida. Gostava do jogo do disfarce, da sensação de não ser reconhecido e da liberdade de, por um certo momento, não ser eu mesmo.

Meu interesse cênico pelo mascaramento, então, veio da compreensão do objeto máscara como um recurso material e sensorial para alcançar um abandono de mim, da minha maneira de estar no mundo, amalgamada desde a infância. Tinha a necessidade de potencializar um outro em mim e, para isso, exercitei como me livrar temporariamente da imagem que tinha de mim mesmo, ou diminuí-la bastante.

Esse abandono de mim, ao mesmo tempo, me causava medo, me deixava inseguro. Foi nessa brecha entre o desejo e o medo que se instalou o meu processo criativo com utilização de máscaras. A atuação com a máscara materializa uma ausência, é simultaneamente um não ser e um ser enquanto sujeito, similar ao boneco, que, quando observado inanimado, é apenas uma escultura. Mesmo assim, sua forma contém expressividades plásticas que provocam sentidos, ainda que fora de cena.

Observava as capacidades funcionais e simbólicas da máscara e a sua necessidade de ser potencializada em uma ação externa. A relação estabelecida entre o atuante mascarado e o público me estimulava. Ela propiciava mediações que me permitiam fazer trocas ou transações comigo mesmo e

com o outro para encobrir, revelar e até proteger do medo. Essa experiência com o gorila desencadeou um chamamento de lembranças (ações, emoções, sensações) que só emergiam no ato performático com e através da máscara.

Já no final da década de 1980, a máscara volta a se aproximar de mim através do artista Uirandê Mendonça, em uma oficina de construção e uso da máscara. Foi minha primeira experiência de retirar o negativo do meu rosto em gesso, para servir de molde. No dia da finalização da oficina, saímos vestidos com as máscaras e figurinos aleatórios para performarmos no ambiente da rua. Fui capturado pelos olhos da fotógrafa Elza Lima, registro que guardo com muito carinho (Fig. 1).



Figura 1. Ato performativo do resultado da oficina de máscaras. Fonte: Elza Lima, 1989.

Esse foi o meu primeiro ato performativo, logo no início da minha carreira como artista da cena. Naquele momento, as trocas sensoriais e afetivas entre mim e os outros deixaram de ser definidas pelo medo e pela insegurança e passaram a sê-lo pela dilatação do corpo atuante, disponível para o jogo entre a ausência e a presença, capaz de um devir menor, de uma abertura para outros devires. Desde então, não deixei mais de ter a máscara como uma parceira de encantamento e de criação, tanto na confecção como na atuação. Porém, o próximo grande salto aconteceria apenas no ano de 2010, num encontro que tive com um anjo e um garoto no porão de uma casa velha.

## **O Anjo, o Abutre e uma carta para meu pai: o corpo atento, os objetos afetivos e a máscara expandida**

Em 2010, uma experiência diferente de mascaramento veio com o espetáculo *O Anjo*, adaptação do conto de Hans Christian Andersen, com o mesmo nome, para o teatro de animação. O ator/manipulador veste a máscara para personificar o anjo, ao mesmo tempo em que manipula o boneco e os objetos para contar a história de uma criança que passa seus últimos dias num porão, cuja única abertura é uma pequena janela por onde passa alguma claridade.

A casa imaginária fez emergir em mim a memória de uma outra casa, real, mas só em parte conhecida. Uma casa antiga de Belém, na subida da Rua 28 de Setembro, próximo à Praça da República, bem no centro da cidade. Uma construção azulejada, do início do século XX, que tinha, na parte inferior da fachada, duas pequenas aberturas para ventilar o porão.

Eu, que guardava o desejo de habitar aquela casa, quando li o conto de Andersen fui “engolido” por ela, para dentro do porão que eu só conhecia pelas janelinhas da rua. Comecei a projetar a história de um garoto para aquele porão imaginado e assim fui construindo a dramaturgia daquele espetáculo.

A cena é conduzida por um Anjo que carrega uma mala azul com algumas estrelas pintadas por fora da tampa. A personagem usa uma máscara toda branca, com traços masculinos, traça um macacão muito grande e comprido, cobrindo os pés para dar a impressão de flutuar, característica que dei a esse ser onírico. Ele abre a mala, no chão, em frente ao público, e começa a manusear todos os elementos que produzem a narrativa, desenvolvida sem nenhum texto falado, destacando-se a potência cênica da manipulação dos objetos e do boneco fantoche, o menino. O espetáculo tem a duração de 15 minutos e, ao final, o Anjo se desmascara, guarda a máscara dentro da mala e assume a condição de manipulador. Retira, então, de dentro do bolso frontal do macacão, um par de asas que prende às costas do menino. Saem os dois de cena como num voo.

Na criação deste espetáculo, percebi o quanto os meus afetos e a memória afetiva me impulsionavam ao ato criador, agindo como indutores, disparadores de processos criativos. Ao mesmo tempo, do ponto de vista da técnica, dos princípios e procedimentos, o jogo entre mascaramento e manipulação pedia uma qualidade específica da atenção e um estado do corpo também específico.

Eu começava a perceber ali uma outra maneira de construir a presença na cena. Ao corpo dilatado que permitia o jogo ausência/presença, o devir menor da máscara, somava-se o corpo alerta e atento ao movimento e aos gestos necessários para a atuação com o boneco.

Estas qualidades da técnica que o caminho me dera até ali, que posso enumerar como a procura de um devir menor, o corpo dilatado e o corpo atento, estavam comigo quando iniciei o mergulho no teatro de caixas. Assim como a escolha intuitiva de indutores na memória dos afetos.

O trabalho *Abutre*, de 2014 (Fig. 2), foi concebido para uma dramaturgia do gênero Teatro de Caixas, um gênero específico do Teatro de Animação. A imagem disparadora foi a fotografia de Kevin Carter *A criança e o abutre*, feita em 1993, no Sudão.

No Teatro de Caixas, o trabalho é apresentado apenas a uma pessoa por vez e concebido para o espaço da rua. Em *Abutre*, o personagem que conduz o público para assistir a uma rápida cena dentro do objeto caixa, personifica-se com uma meia máscara, com um grande nariz lembrando o bico de uma ave de rapina. Ele traça calça e blusa de gola rolê com mangas longas e um chapéu de estilo *gangster*. Seu traje é escuro, contrastando com o dourado carcomido da máscara. Carrega um regador em latão, contendo um líquido vermelho, que ele derrama, ao final da apresentação, próximo aos pés de quem acabou de assistir. Para completar, ele coloca uma etiqueta no pulso dessa pessoa com a imagem que gerou esse espetáculo que é, também, a cena que acontece dentro da caixa.

Da mesma forma que em *O Anjo*, em *Abutre* o mascaramento se junta ao Teatro de Animação. A atuação com máscara, no caso de *Abutre*, dialoga com os procedimentos desenvolvidos pelo Coletivo Animadores de Caixa<sup>1</sup>. Esses procedimentos inspiram-se nas pistas da cartografia (Passos; Kastrupp; Escóssia, 2009).

Eles podem ser descritos em três etapas: abordagem, mergulho e celebração. Todas elas se definem na relação com o espectador. A abordagem é o modo como fazemos a aproximação do outro; o mergulho, a definição de como a ação será desenvolvida dentro da caixa observada pelo outro;

a celebração, aquilo que efetivamente se produz em comum com o espectador. Essas três etapas instauram um espaço de afetos que, na presentificação do ato poético, permite-nos habitar outros corpos e territórios, criar encontro.



Figura 2. Mascaramento da personagem Abutre. Fonte: Cleyton Silva, 2017.

*Carta para meu pai* é uma dramaturgia para Teatro de Caixa, concebida para participar do V Congresso Internacional em Estudos Culturais: gênero, direitos humanos e ativismos, na Universidade de Aveiro, em Portugal, em setembro de 2016. Quando fui convidado a apresentar um trabalho, senti um turbilhão de sentimentos, e um deles foi o desejo de levar meu pai *in memoriam* de volta para a sua terra natal. A dramaturgia se configurou preponderantemente numa profusão de registros da minha trajetória pessoal, sobrepostos às iconografias das obras plásticas de meu pai produzidas no Brasil. Considero este trabalho como uma dramaturgia do afeto tal qual o espetáculo *Todas as Marias*, que apresento há 18 anos na procissão do Círio de Nazaré e que provocou um estudo sobre o corpo arte na trajetória do encontro (Pacha, 2022).

Todos os elementos de cena foram criados e confeccionados por mim, tendo como princípio a reutilização de elementos – materiais, como tecidos, ou imateriais, como lembranças – que faziam parte do meu universo afetivo familiar.

No traje, utilizei os lençóis antigos, confeccionados pelas mulheres da minha família para serem seus enxovais, que me foram dados pela minha mãe. A máscara tem como referência o filá<sup>2</sup> usado na cabeça de alguns orixás. Nela, utilizo uma faixa do mesmo tecido do traje, amarrada na testa, com uma franja de pérolas que cobre totalmente meu rosto.

A personagem, Guardiã do Afeto (Fig. 3), é resultado da mesclagem de três orixás de minha proximidade energética essencial: Oxalá, Obaluaê e Iemanjá. São entidades particulares à minha natureza que nesse espetáculo trago como potências para acompanhar a minha trajetória, nesse caminhar de volta, carregando o meu fazer artístico e o ser “desenhador sem alarde” (Borges, 1960), que era meu pai.



Figura 3. Mascaramento da personagem Guardiã do Afeto. Fonte: Rodrigo José Correia, 2016.

Neste ato performativo com Teatro de Caixa, o mascaramento conjuga-se com o personagem e o objeto que ele carrega. Considero que há uma expansão da máscara, infiltrada no corpo todo, compondo uma margem visual tênue e esfumada entre traje, objeto e máscara. Nesse momento os objetos afetivos como indutores se tornaram mais evidentes na intenção de garantir o corpo em seu estado de presença.

Percebo que *Carta para meu pai* trouxe um aprofundamento da relação com a memória dos afetos que já está presente em *O Anjo*, ao mesmo tempo que aciona mais uma vez a potência da intimidade do encontro, que marca o Teatro de Caixa, já presente em *Abutre*. Aos poucos compreendo que o trajeto poético que cartografo é o de uma poética dos afetos e dos encontros. A máscara vai desempenhando diferentes papéis na relação do atuante consigo mesmo, com os parceiros de trabalho, com o público e com o mundo. Ela abre um platô multidimensional que permite entrevermos diferentes temporalidades quando recompomos a memória do que foi vivido no(s) corpo(s) e no(s) espaço(s) da atuação.

O que quero dizer é que, ao recontar um trajeto de artista como cartografia da memória, há uma dimensão que é múltipla e difícil de ser apreendida pela palavra na sua totalidade. Então, desejo que as palavras deste texto sejam encantações, pois, se alcançarem o leitor pelo vibrátil, pelo sensível, imagino que ele poderá também entrever os caminhos e percorrê-los junto a quem agora os transcreve, ou seja, quem escreve em palavras o que foi vivido individual e coletivamente como instantes da sensibilidade instaurados pela atuação com a máscara. É, acredito, um esforço de tradução de uma poética do corpo e do espaço para uma poética do texto. Ao fazê-lo, não podemos plasmar experiências completas, mas abrimos frestas. E pelas frestas, é possível espreitar o invisível.

## **A matintagem e a máscara**

As matintas são entidades míticas de grande presença no imaginário amazônico, mesmo nos contextos urbanos, embora seu habitat tradicional seja a floresta. Nós, que habitamos esta cidade arrancada ao rio e à floresta, gostamos de crer que elas vivem entre nós, que nos visitam e pedem

tabaco e café, que ouvimos o seu assobio estridente, o bater das suas asas de pássaro em meio aos ruídos do tráfego, que as vislumbramos na luz difusa das tardes de chuva. E por gostarmos de crer, cremos. E, por crermos, elas nos dão o benefício da sua presença.

A matinta pode ser uma vizinha, uma conhecida, uma avó, ou nós mesmas. A figura da feiticeira tem se revestido cada vez mais, pelos processos de resistência e insurgência cultural, de uma camada política que se junta à poética dos nossos imaginários. Se o ser da matinta é enfeitiçado, ele é também um ser de entre mundos, uma presença inesperada, impossível, que liga e faz se cruzarem diferentes qualidades e naturezas do mundo. Ela é um ser do invisível. Uma presença. Um ser vibrátil. Um ser que podemos conjurar e habitar se elas nos derem permissão. Um caminho para obter esse benefício é chamar a matinta para habitar uma máscara. Se ela aceita o convite, está aberta a fresta.

A partir da segunda metade da década de 2010, participei de um conjunto de experimentos coletivos e colaborativos de procura e coabitação com matintas.

Em 2016, meu primeiro mascaramento com matintagem chamou para perto a Matinta Curadora. Esta experimentação fez parte do acontecimento cênico *O Velório da Dona Pereira*, realizado no Espaço Cultural Coletivo Casarão do Boneco<sup>3</sup> como uma interação de artistas que o habitavam, sem intervenção da figura de um diretor ou encenador. Por ser uma investigação sobre o caráter efêmero da apresentação cênica, teve como norteadora a condição do irrepetível em cada encontro com o público.

O experimento começava com solos realizados sucessivamente em vários pontos do Casarão. Cada artista, ao final de sua cena, conduzia o público, de no máximo 10 pessoas, para o próximo solo. Assim, o público percorria o Casarão, até culminar no encontro de todas as matintas no *Velório da Dona Pereira*, no quintal/anfiteatro. O velório acontecia em torno de uma mesa composta por alimentos a serem compartilhados com o público. Em dado momento, a toalha da mesa era içada por uma vara e se tornava uma espécie de rede que servia de transporte para o suposto corpo no cortejo fúnebre que caminhava cantando até sair da casa e alcançar a rua. A rede era entregue a

integrantes do público que a carregavam. Os atuantes desapareciam no meio do cortejo, deixando atônito o público com a rede na matinta, sem saber o que fazer com ela. Ao retornar ao Casarão, o encontravam fechado, sem ninguém, como se nada tivesse acontecido.

Ao longo dos anos, nas minhas viagens pelas cidades longe do centro urbano de Belém, encontrei com algumas matintas que foram referências importantes na composição da personagem para esse processo criativo. Uma delas foi na cidade de Santa Izabel do Pará, município a 20 km de Belém, quando conheci uma senhora que, em sua casa, tinham muitas ervas penduradas. A Senhora das Ervas, como era conhecida nos arredores da cidade, fazia chá para tudo, tirava quebranto e outros espíritos a quem a ela recorresse. Eu tinha certeza de que era uma matinta e ela fez seu pouso na minha criação com o que tinha de peculiar, esse ser mateira.

E assim surge a Matinta Curadora (Fig. 4), com sua fala em voz bem baixa e rouca:

eu nasci quando minha mãe andava pela floresta, escorri por suas pernas até chegar na terra úmida. Fiquei ali por muito tempo. A floresta com suas folhas e galhos, foram se amontoando em cima de mim. Fiquei enterrada até me fazer mulher, com todos os aprendizados ancestrais da floresta.

Logo depois, ela pergunta a quem está mais próximo se tem alguma dor. Com a resposta, ela abre seu caderno de ervas da mata para consultar. Este caderno, confeccionado artesanalmente por mim, contém pinturas em aquarelas e escritos sobre algumas ervas descrevendo suas utilizações como remédios da floresta. Essas indicações foram retiradas do livro *Índio, manual de saúde* (Curto, 1993).

Trago como sustentação dessa criação fragmentos de quase todas elas e de minha avó materna que rezava na minha cabeça para tirar o quebranto. Guardava comigo as meias longas de algodão que minha avó usava, presas com um elástico acima do joelho. Esse acessório faz parte hoje da composição visual desta matinta, para acessar a presença energética de minha avó, proteção do meu corpo na vulnerabilidade da cena. A meia máscara, em capacete, cobrindo toda a parte superior da cabeça, confeccionada pela parte interna a partir do molde do meu rosto, e externamente com modificações faciais, foram minhas escolhas para compor uma senhora de uns 80 anos com cabelos longos e cinzentos no estilo *dreadlocks*.

A abertura mínima dos olhos da máscara foi determinante para diminuir a minha relação visual com o público, já que eu criei um estado de presença para este personagem bastante introspectivo. O profundo isolamento, condicionado pela pouca abertura de visão da máscara, me dava medo antes do público se aproximar. Para não fragilizar meu corpo com esse sentimento, criei um ritual de ir e vir pelo corredor lateral do jardim do Casarão, onde acontecia o meu ato.

Andava bastante tempo, falando o texto e segurando uma candeia acesa, feita da metade de uma cabaça. Nas suas mãos cheias de anéis, de um lado a candeia e do outro um cajado que na ponta superior tinha o rosto de um boneco, talhado na raiz de uma árvore seca com os mesmos elementos da máscara. Quando falava o texto, o som ecoava dentro da máscara como uma espécie de som projetado no interior de uma caverna, me deixando quase sempre com a sensação de outra dimensão espacial. Não tinha nenhum controle sobre isso. Eu gostava desse estado que me dava prazer de querer viver aquilo novamente.

Neste trabalho, os indutores e procedimentos experienciados nos processos anteriores são revisi-  
tados: devir menor, corpo dilatado, corpo atento. O objeto afetivo, vestígio da *Carta para meu pai*,  
adquire uma função dupla: como indutor de um estado alterado do corpo que nomeio estado de  
permanência e como elemento visual perceptível imediatamente para o espectador.



Figura 4. Mascaramento Matinta Curadora. Fonte: Victória Sampaio, 2016.

Em tempos de ficar em casa na pandemia do Covid-19 em 2021, surge mais um trabalho solo de mascaramento realizado com o Coletivo Casarão do Boneco. Este trabalho se chamou *Aprendi a ouvir histórias contadas no silêncio* e integra a produção audiovisual *Ama Zonas de Nós – experimento cênico*. Os indutores deste trabalho foram as palavras resistência e ancestralidade, a partir das quais criamos um conjunto de pequenas histórias.

Neste solo, apresento uma espécie de ritual de indagação sobre histórias de aproximações entre três senhoras, cuja presença é permanente na minha trajetória de vida. Elas são acionadas no meu corpo pelos giros dançados pela personagem Senhor do Encontro (Fig. 5), um ser responsável pela transformação, transmutação, a magia que manipula a alquimia poética. Promovendo, novamente, a mesclagem dos axés pertencentes à natureza de Oxalá, Obaluaê e Iemanjá, a ação entrelaça os destinos dessas vidas, em um *loop* nos encontros ancestrais.

Aqui, o estado de permanência é mais uma vez suscitado, não exatamente por objetos, mas pelo acionar de presenças recorrentes em mim, presenças invisíveis de uma memória sensível, tátil, vibrátil. Uma memória que talvez nem seja memória, mas uma qualidade do meu ser em multiplicidade, as senhoras que me acompanham vivem invisíveis, porém táteis e vibráteis em mim. O estado de permanência é um estado das suas presentificações.

Ele me permite atuar com a máscara alternando as qualidades dos seres que se entrelaçam na cena, sem perder o estado alterado, o estado necessário ao atuante para que se efetivem as potências da máscara. As brechas por onde se vê ou se intui o invisível. Este é um estado alcançado quando materializei em mim o trabalho com as máscaras de matinta, pois compreendo o Senhor do Encontro como parte deste conjunto de experimentos.

Nesta fase, compreendo que os exercícios e vivências com o mascaramento foram se transformando e me permitindo produzir ao longo dos anos uma poética de afetividade, intimidade, colaboração e encontro. É ela que se produz sempre diferente na minha máquina mascareira, este brinquedo que existe quando meu corpo encontra a máscara, o objeto, o espaço e os outros corpos e dispara um processo de invenção que opera criando frestas e furos para instaurar sensibilidades extraordinárias, para abrir o caminho das matintas.



Figura 5. Mascaramento Senhor do Encontro. Fonte: Victória Sampaio, 2016.

Todos os procedimentos aplicados em mim na experiência de criação desses mascaramentos foram revisitados, sistematizados e aplicados no projeto “Rematintas: experimentações criativas no Casarão do Boneco”, no ano de 2022, com o objetivo de criar um acontecimento cênico. Os atuantes foram os mesmo que tinham vivenciado o *Velório da Dona Pereira*, em 2016 e mais 35 participantes selecionados para o projeto.

Realizamos sete laboratórios de imersão criativa: Animação de Objetos; Máscara; Produção Criativa; Performance; Indumentárias; Desenho de som; Desenho de luz. Cada laboratório foi conduzido por um membro do Casarão do Boneco e experimentados por no máximo cinco dentre os participantes selecionados.

No laboratório de máscara, assumi a função de mediador. Experimentei com os participantes um método de trabalho fundamentado em três dimensões criativas: invenção, materialização e ação. Propus que fossem vivenciadas em quatro momentos nos quais elas estão juntas, porém em

proporções diferentes. Esses momentos foram: a elaboração da personagem (utilização dos objetos afetivos, das histórias e das palavras indutoras); a confecção dos elementos da visualidade (máscara, figurino, acessórios e adereços); a criação do corpo da personagem (implantação do objeto indutor no trabalho corporal e dos verbos de ação para estabelecer o estado de presença e permanência); o acontecimento cênico (momento da matintagem em um ciclo de realimentação criativa).

A potência criativa dos encontros acabou por me levar a atuar também na cena, junto com as outras matintas. Vivenciei um momento de extrema energia criadora que me fez virar noites na confecção das máscaras e de todos os elementos de duas matintas em uma semana: a Matinta Caninana (Fig. 6) e a Matinta dos Fios. Este momento revelou para mim, mais uma vez, a importância do trabalho colaborativo no meu trajeto de artista.

Tive como objetos indutores de potência afetiva para a Caninana um tecido com estampa de cobra, retirada de um boneco de cobra gigante utilizado em eventos de rua e, para a Matinta dos Fios, os pedaços de rendas de minha avó, que ela mantinha em seus utensílios de costura e que guardo comigo até hoje. Retomei da máscara do gorila a sensação de ausência de mim e a possibilidade de trabalhar simultaneamente o estado de presença de dois processos criativos em um único momento, dividindo o estado de permanência entre elas no tempo do ato cênico.



Figura 6. Mascaramento Matinta Caninana. Fonte: Paulo Ricardo Nascimento, 2022.

Em 2023, novamente em colaboração com outros artistas, cheguei ao ponto de convergência da trajetória cartografada neste artigo, a criação da Matinta dos Botões (Fig. 7). Como indutores, tal como nos processos anteriores, escolhi um objeto afetivo e uma história provocadora, uma história de matinta.

O objeto afetivo escolhido por mim foi o conjunto de botões que ficavam em potes de vidro no quarto de costura da minha avó, memórias de infância de encantamento que guardo até os dias de hoje comigo, assim como as rendas que utilizei na criação da Matinta dos Fios. Esse objeto afetivo, da mesma forma que em processos anteriores, além de atuar como uma potência indutora se incorporou aos elementos visuais da personagem.

A história provocadora não pertencia a mim. Ela me foi contada por um companheiro de trabalho, no ateliê, um jovem estudante. Ao ver a quantidade de botões entre meu material de trabalho, o jovem demonstrou incômodo e me revelou que sua avó contava uma história segundo a qual quem junta botão na rua vira matinta.

Eu fiquei surpreso, nunca soubera desse tipo de fato envolvendo matinta. Tentei buscar mais informações dessa história e ele me colocou em contato com seu pai, que mora na Vila do Carmo, município de Cametá no Pará, onde o dito ocorre. O senhor assegurou que se a matinta não consegue passar o seu fado em vida, perguntando “quem quer?”, quando já morta, dentro do caixão, um botão de sua roupa pula e vai cair nas ruas da cidade. Quem o pegar, automaticamente, herda seu fado.

Fiquei completamente encantado por isso e, coincidência ou não, comecei a encontrar, vez outra, um botão por onde andava. Juntei todos. A partir daí comecei aplicar os procedimentos para criação da Matinta dos Botões no meu corpo e na materialidade estética.

Da história destaquei algumas palavras, como: medo – dos botões; morta – o estado corporal; surpreso – provocador de curiosidades. Essas palavras serviram como apontamentos dramáticos quando trabalhei com seus verbos de ação: temor, morrer, surpreender. Verbos que me transportaram para as sensações que tive no meu primeiro mascaramento em relação ao medo e ausência de mim.

Escolhi os botões de minha avó como objeto afetivo e destaquei a palavra quietude como palavra-guardiã para nutrir a criação da Matinta dos Botões. Seus traços se inspiram nas fotografias de Iracema, avó, e Maria da Assunção, bisavó, do estudante que me contou a história. Uma mistura de

traços e formatos que resultou em um rosto bastante expressivo, embora aparente ser um rosto morto, sem sangue, com longos cabelos brancos, olhos fechados, com lágrimas de verniz cristal retidas nos cantos.

O traje é uma túnica longa até os pés sem nenhuma abertura e com mangas até abaixo do cotovelo. O estado de presença suscitado é o de estar morta. Por isso ela caminha muito devagar e com o corpo vergado. Muitas vezes apenas fica sentada. Uma imagem de visagem. Ela aparece quase imperceptível ao lado das pessoas.

Para estruturar a dramaturgia, empreguei mais uma vez o método dos Animadores de Caixa, dividindo as ações em três momentos: encontro; mergulho e celebração. No encontro, a ação é sacudir um feixe de botões que a Matinta traz na mão esquerda; no mergulho, é tirar um botão do feixe, fazer contato visual com o espectador e lançar o botão ao chão, indicando com o olhar que a pessoa deve apanhá-lo do chão; na celebração, é entregar à pessoa que tenta devolver o botão uma etiqueta com a história da matinta, que serve também como divulgação do trabalho.

Em um último achado, além dos botões, uma grande pena apareceu no chão da rua no caminho onde eu passava todos os dias entre a minha casa e o ateliê. Resolvi juntar mais esse elemento para representar o voo da Matinta quando se transforma em pássaro, por conta da agressividade de sua forma animal. Em um gesto de voo com a pena amarrada no pulso, ela fica no estado de morta sentada por algum tempo. Nesse momento meu corpo entra em repouso, com a respiração profunda e lenta.

A Matinta dos Botões esteve com outras matintas, na Praça da República em Belém do Pará, no dia 10 de setembro de 2023, no *Acontecimento Cênico/Mascaramento de Matintas*, com a Matinta Caçadora, de Romana Melo, a Matinta do Amor Antifascista, de Claudia Gomes, e a Matinta das Joias, de Victória Cordeiro.

Provocado e inspirado pela performance *Loucurar*, de Claudia Gomes (2003), na qual uma cega borda num pano as palavras que designam os procedimentos criativos da pesquisa, resolvi bordar em linha branca sobre o tecido da túnica palavras e pequenas frases que expõem o meu processo

de criação da Matinta dos Botões. Um trabalho que foi iniciado em novembro de 2023 e só foi concluído em fevereiro de 2024, durante uma viagem de pesquisa pelas cidades de Porto Alegre, Águas de São Pedro, São Paulo e Goiânia.

Também durante a viagem, incluí uma sapatilha branca, porque, apesar de morta, ela pode fazer visagem andando. E aí foi uma escolha técnica de proteção dos pés, pois a visão com a máscara é muito restrita e não dá para ver o chão ao andar.

Foram várias descobertas, transformações e ajustes na ação com o público passante na rua. Na interação com o espectador, o corpo alterado ativa a presença e permanência da atuação com a máscara.



Figura 7. Matinta dos Botões. Fonte: Romana Melo, 2023.

Passo a passo, sobrevoamos e pousamos lentamente nesses diferentes processos de criação que foram se juntando nessa rede poético-afetiva até vermos emergir a Matinta dos Botões. Compreender a memória de cada etapa aqui descrita é estabelecer pontos de conexão numa cartografia de processo criativo na qual a máscara assume o papel de catalizador de um estado de presença e permanência que abre caminho para a troca, a intimidade, a colaboratividade e o encontro.

No início da carreira como artista da cena, o mascaramento se ampliou para as trocas emocionais e corporais que se fizeram na dilatação do corpo atuante. Em seguida, os afetos tornaram-se presentes e impulsionaram o corpo alerta e atento aos movimentos e gestos necessários para atuação com bonecos. Com as aproximações das experimentações dramatúrgicas desenvolvidas para o Teatro de Caixa, foi possível acionar um roteiro de ações que localiza o estado de presença e de permanência do mascaramento e conjuga com a expansão da máscara, infiltrada no corpo todo, compondo uma margem esfumada entre os elementos visuais no atuante. Neste momento o objeto afetivo como indutor se tornou mais evidente na intenção de garantir o estado de presença.

Quando o mascaramento encontra a matintagem, traz para o procedimento a história como memória indutora, e o objeto afetivo passa a ter uma permanência direta, instalando-se de maneira mais determinante como elemento de composição visual do mascaramento.

Tudo se mistura no corpo e nas sensações de quem cria neste traçado cartográfico.

Revela-se uma poética que se fundamenta na construção de um estado de presença e permanência, induzido por memórias e objetos afetivos, mas também pela intimidade e colaboratividade dos processos. Com todos esses elementos, se compõe uma máquina de criação que funciona quando o corpo do atuante se encontra com todos eles e se põe em contato de intimidade e celebração com outros atuantes e com o espectador.

## REFERÊNCIAS

BORGES, J. O desenhador sem alarde. **Zeco Pacha**, Belém, 3 jan. 1960. Disponível em: <https://zecopacha.blogspot.com/>. Acesso em: 23 abr. 2024.

CURTO, A. L. **Índio, manual da saúde**. Como: Grafiche Lambro, 1993.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 2011. (v. 1). Publicado originalmente em 1980.

KASTRUPP, V. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. *In*: PASSOS, E.; KASTRUPP, V.; ESCÓSSIA, L. da (org.). **Pistas do método da cartografia: Pesquisa Intervenção e Produção de Subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 32-51.

PACHA, A. A procissão do corpo arte: um trajeto do encontro. *In*: ANDRADE, S. S.; JUNIOR, M. S. B. (org.). **Etnocenologia amazônica: corpo-encostado**. Belém: Paka-Tatu, 2022. p. 235-248.

PASSOS, E.; KASTRUPP, V.; ESCÓSSIA, L. da (org.). **Pistas do método da cartografia: Pesquisa Intervenção e Produção de Subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

SILVA, Cláudia do Socorro Gomes da. **Estado de bonequice: entre a menina que engole lágrimas pelos olhos e a mulher em fuga do hospital de bonecas**. 2023. 98 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2023.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

## NOTAS

---

1 Coletivo Animadores de Caixa é formado por artistas da cena, interessados na investigação do Teatro de Animação em Caixa (Lambe-lambe). Fundado em 27 de maio de 2008, atuou nos seus primeiros quatro anos (2008, 2009, 2010 e 2011) de pesquisa com o nome GETM – Grupo de Experimentação de Teatro em Miniatura.

2 O filá é uma peça que compõe as vestimentas utilizadas nos trabalhos de umbanda e candomblé. Sua principal função é proteger a coroa/ori de quem o utiliza.

3 Espaço Cultural Coletivo Casarão do Boneco abriga grupos de artes cênicas – teatro de animação, teatro, circo, performance, contação de história, produção. Nessa convivência, o Casarão do Boneco mantém uma programação de atividades para o público de Belém e contribui permanentemente para o movimento teatral e para diversidade cultural da cidade. Lá pensam que arte deve ser acessível, como item da cesta básica de qualquer pessoa.