

Experiências, esculturas e máscaras

Experiences, Sculptures and Masks

Experimentos, esculturas y máscaras

Elisa Rossin

Universidade de São Paulo

E-mail: elisarossin2@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0980-6823>

RESUMO

O presente artigo dedica-se à poética da máscara, com especial ênfase em seu processo de concepção e confecção. A partir de experiências pessoais da autora e da apresentação de diferentes mascareiros e artistas contemporâneos, discute-se fatores visíveis e invisíveis presentes nessa arte que traduz o desejo e a necessidade de transmutação da face humana. Nesse panorama, os princípios de modelagem perpassam os tempos, são reelaborados como reinvenções da escultura tradicional e a reflexão se estende para além do teatral. A arte contemporânea se apresenta como um convite para se investigar a noção de mascaramento expandido, que articula elementos objetuais com a imagem do corpo e a produção de sentidos nesse território híbrido.

Palavras-chave: *máscara; escultura; mascaramento; confecção; arte contemporânea.*

ABSTRACT

This paper is dedicated to the poetics of the mask, with particular emphasis on its conception and process of creation. Through the author's personal experiences and the presentation of various mask makers and contemporary artists, it discusses the visible and invisible factors present in this art that translates the desire and need for the transmutation of the human face. In this panorama, the principles of modelling span the ages, reworked as reinventions of traditional sculpture, and the reflection extends beyond the theatrical. Contemporary art presents itself as an invitation to explore the notion of extended masking, which articulates objective elements with the image of the body and the production of meanings in this hybrid territory.

Keywords: *mask; sculpture; masking; contemporary art.*

RESUMEN

Este artículo está dedicado a la poética de la máscara, con especial énfasis en su concepción y proceso de elaboración. A través de las experiencias personales del autor y de la presentación de diferentes enmascaradores y artistas contemporáneos, se abordan factores visibles e invisibles presentes en este arte que traduce el deseo y la necesidad de transmutar el rostro humano. En este panorama, los principios del modelado atraviesan las épocas, se reelaboran como reinventaciones de la escultura tradicional y la reflexión se extiende más allá de lo teatral. El arte contemporáneo se presenta como una invitación a investigar la noción de máscara expandida, que articula elementos objetuales con la imagen del cuerpo y la producción de significados en este territorio híbrido.

Palabras clave: *máscara; escultura; enmascaramiento; fabricación; arte contemporáneo.*

Data de submissão: 26/05/2024

Data de aprovação: 27/07/2024

Introdução

A máscara esteve presente nas origens mitológicas do drama, representava o elo entre as camadas mais profundas e enigmáticas da existência humana com o mundo dos deuses e o sobrenatural. São substratos materiais, objetos poéticos que emanam significados visuais, capazes de expressar e caracterizar essências e emoções humanas. Todas as preocupações técnicas envolvidas na arte de confeccionar esse objeto estão associadas à ordem do paradoxal binômio mobilidade e imobilidade; um processo que opera na mudança da condição estática do objeto, levando à ilusão de uma terceira dimensão, quando este se torna vivo, colocado em movimento sobre o rosto e o corpo de quem o veste.

Não à toa, as máscaras neutras criadas para Jacques Lecoq e as expressivas da Commedia dell'Arte para o Piccolo Teatro di Milano, no período de retomada da máscara¹ na cena teatral ocidental, por volta de 1950, foram feitas por um escultor: Amleto Sartori. Seu conhecimento técnico e criativo, sua observação sobre o mundo e, principalmente, sobre a natureza humana o colocaram como intermediador das relações entre o ator e a máscara, entre o animado e o inanimado, entre as necessidades da cena e a matéria esculpida, fazendo uma passagem da escultura para o teatro.

ROSSIN, Elisa. Experiências, esculturas e máscaras.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFG. v. 14, n. 32, set.-dez. 2024

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.52747> >

Toda máscara confeccionada condensa em sua feição sua história, “[...] uma carga de afetos manipulada e organizada pelo mascareiro” (Costa, 2015, p. 21). O infinito e intraduzível poder das máscaras sob o ponto de vista de quem as concebe é diferente daquele de quem as veste. Se vestir uma máscara pode levar ao transe ou a uma experiência transcendental (tanto no teatro como em rituais e cerimônias culturais), criar uma máscara permite igualmente um salto ao desconhecido, uma entrega pessoal e reveladora.

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

Ir em direção ao alto pode significar a busca por uma nova forma de existência, na qual se misturam a existência do real, aquilo que é concreto, e o espiritual, nossas crenças. Talvez por isso as máscaras possuam o poder de nos fascinar. Num contínuo fazer e desfazer, criar e recriar as visões imateriais, é preciso entregar-se ao fluxo das formas que surgem, administrando com sensibilidade as possibilidades que se desenham na superfície do molde. Trata-se do verbo plasmar, um perder-se no tempo real, uma suspensão do cotidiano, um mergulho na geometria, um respiro prolongado nas profundezas do imaginário.

Nos rituais dos Apapaatai, no Alto do Xingu, pesquisados e registrados por Aristóteles Barcelos Neto (2008, p. 37), as máscaras são vistas como expressões de vida e “morte”, de uma relação entre um eu e um outro. Elas contam uma história visual da transformação de antigos seres antropomorfos em animais, monstros e espíritos, que se tornaram agentes (ou coagentes) de doenças. Os Waujá, autores das máscaras de grande apelo plástico envolvidas nos rituais, localizam em seus próprios sonhos a inspiração para a representação dos objetos-máscaras: “[...] ao sonharem com os apapaatai, seres invisíveis a olho nu, criam novas imagens destes seres que serão materializadas na forma de máscaras rituais. Esses mesmos seres são visualizados pelo pajé em miniatura dentro do paciente, onde atuam como agentes patogênicos e precisam ser retirados como parte do processo de cura” (Lagrou, 2010, p. 12). Os desenhistas são os próprios xamãs ou pajés da aldeia, considerados os maiores artistas dessa sociedade, pois sabem sonhar com esses seres sobrenaturais e dar-lhes a concretização por meio da realização de “roupas”, na forma de máscaras de grandes proporções.



Figura 1. Sapukuyawá Arikamu eneja. Desenho da máscara usada no ritual Apapaatai Iyãu de julho de 2000.
Fonte: Neto, 2008.

Como afirma o escultor e mascareiro italiano Amleto Sartori (Sartori; Sartori, 2013), a máscara surgiu como uma necessidade, um jogo de deformação do próprio homem, um fenômeno visual e estético. Essa necessidade se renova constantemente, são muitos os trabalhos que se dedicam a essa busca de transmutações plásticas da face. A arte da confecção se expande por meio de materiais e concepções inovadoras, em conjunto com as necessidades das concepções cênicas, intensificando o plano visual espetacular.

Dedico-me à pesquisa sobre a poética da máscara há mais de 20 anos e nessa trajetória atuo como atriz, diretora e mascareira. Atuação e confecção são para mim inseparáveis e se constroem conjuntamente. Interesse-me sobre o processo de construção das máscaras por gostar de estar também por dentro delas, habitando suas formas e me metamorfoseando, dando-lhes vida e respiro.

Penso a máscara como um dispositivo de subjetivação, uma plataforma, um canal de passagem entre mundos capaz de gerar identidades imagináveis; um espaço a ser preenchido pelo jogo de atuação das forças expressivas da matéria sobre o corpo (e todo seu interior).

O artista que cria máscaras para o teatro precisa reconhecer e lidar com um processo que envolve um conjunto de ações. São várias as camadas e etapas dessa construção até sabermos o funcionamento e o alcance da máscara. Trata-se de um trajeto dinâmico que parte do imaginário até ganhar concretude e atribuições de sentidos, cercado por ações visíveis e invisíveis, também inspirado pelas pausas e esperas. Naturalmente, os conhecimentos técnicos e o controle dessa arte são fundamentais, mas a ambivalência material e a fantasia subjetiva operam inevitável e incessantemente nesse fazer.

As máscaras de Amleto e Donato Sartori são para mim referências fundamentais, contudo, para além desse universo já conhecido, apresento a seguir artistas e mascareiros, que, de algum modo, também atravessaram esse meu fazer ao longo dessa jornada. Tais referências tornam-se fonte de inspiração e fomentam a discussão.

Máscaras, caminhos e possibilidades

Erhard Stiefel, artista plástico suíço, especialista na área de confecção de máscaras, trabalhou em conjunto com Ariane Mouchkine, no Théâtre du Soleil, na França. Stiefel é uma grande referência para o cenário europeu, e suas propostas, apesar de terem laços estreitos com a Escola de Lecoq, apontam também diretrizes inovadoras. Grande admirador de seu mestre Sartori, ele também acredita no filtro da criatividade libertadora de cada escultor e na força que o imaginário particular de cada artista exerce sobre a apropriação da linguagem como uma permissão para criações autênticas. Stiefel ressalta o poder da máscara e afirma que “Simplesmente existem máscaras que existem e máscaras que não existem! A máscara é morta ou é viva! Ou é boa ou não! As máscaras que levam em si o teatro e a beleza da transposição vivem por si” (*apud* Freixe, 2010, p. 337, tradução nossa).

Na corrente do teatro épico alemão, destaco os mascareiros Werner Strub, artista suíço que confecciona as máscaras para os espetáculos de Benno Besson, maior discípulo de Bertolt Brecht e Wolfgang Utzt, artista plástico alemão, mascareiro e visagista que trabalhou no Berlin Ensemble. Em tais

abordagens, a máscara atua, sobretudo, na essencialização de personagens-tipo, evidenciando os arquétipos sociais sempre presentes em sua estrutura cênica. Seu uso é, portanto, determinado pela natureza do texto visando à amplificação das características dos personagens e à acentuação da realidade e dos conflitos, como a montagem do espetáculo *O círculo de giz caucasiano*, para a qual Besson usou a máscara para definir a relação de oposição das classes: a dos patrões, que portava máscara, e a dos operários, que tinham suas faces expostas.

Para Strub, uma máscara, como a do teatro Nô, caracterizada por dimensões imutáveis (pequenos buracos nos olhos e apenas uma fresta na boca) pode ser belíssima. Mas, considerando o teatro ocidental e a dramaturgia contemporânea, caracterizados por ações complexas e rápidas dos personagens e do desenvolvimento da cena, além da maior sensibilidade do espectador de atualmente, uma máscara, mais do que ser bela, exige mais flexibilidade e menos rigidez. Deve ter aberturas grandes, por isso torna-se um objeto imperfeito, inacabado e sem estética.



Figura 2. Máscaras de Werner Strub. Fonte: Freixe, 2010.

A partir desses mesmos princípios, Wolfgang Utzt desenvolveu o conceito de *Maschinenmenschen* (homens máquinas) em *Der LohnDrücker*, dirigido por Heiner Müller. O espetáculo se passava em uma mina de carvão e, em uma visita ao cenário histórico da peça, a equipe artística encontrou os trabalhadores locais com suas faces escurecidas, devido ao intenso convívio com a fumaça. Inspirado em tal fato, Utzt utilizou a maquiagem como máscara, e o tom de cinza e azul metálico que “coloria” o universo cênico foi transportado para a maquiagem dos atores. Com base em tais tonalidades, o artista também criou as fisionomias e características dos personagens; da região do pescoço para baixo, utilizou apenas o preto como uma maneira de expressar a fumaça se aprofundando corpo adentro, pelos poros dos trabalhadores (por isso, o termo *Maschinenmenschen*, homens-máquina) (Hörnigt, 2010, p. 98).

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

O couro, por exemplo, permite obter formas mais precisas e detalhadas, já o tecido possibilita maior flexibilidade, leveza e artificialidade, que refletem, assim, uma consistência frágil e efêmera. Os materiais mais leves, como a linha ou musselina, parecem escrever no espaço a própria ausência de forma. Na ilha de Bali, na Indonésia, além da força ritual envolvida no uso das máscaras, as madeiras escolhidas para a confecção desses objetos são tratadas com diversos cerimoniais, como revela a pesquisa de Claudia Contin (2010, p. 91):

Uma vez que o processo de entalhe é por si só sagrado, o sacerdote do templo, o escultor e todo o vilarejo escolhem o dia mais propício para cortar a árvore e começar o processo de amadurecimento. A escolha da árvore que deverá fornecer a madeira para cada tipo de máscara é muito importante. Cortar uma árvore é considerado um ato muito delicado: mesmo a retirada de um galho de um pequeno pedaço de madeira vem acompanhada de orações e de oferendas do sacerdote e do escultor, que devem pedir permissão ao espírito da árvore. Frequentemente, as

árvores pré-selecionadas se encontram na área de um templo ou em um cruzamento de vias sacras, então as oferendas devem ser feitas também para o espírito do lugar, uma vez que, se a árvore for retirada plena de energia divina natural, o processo é considerado perigoso, sobretudo para o sacerdote. Uma vez cortada, a madeira deve amadurecer por muitos meses, pois diz-se que a madeira verde danifica a saúde do escultor. A madeira utilizada para a escultura das máscaras balienses tem qualidades muito especiais.

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

Distante do território alemão, temos, no Canadá, o trabalho de Denis Marleau. O diretor propôs o uso de marionetes eletrônicas para representar as enfermeiras do hospício na montagem de *Uma festa para Boris*, em 2009. Em seu teatro fantasmagórico, como a encenação de *Os três últimos dias de Fernando Pessoa*, projetou os rostos dos atores sobre o palco com recursos tecnológicos avançados, transformando a própria face do ator em uma máscara videográfica.

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



Figura 3. Altering Facial Features. Fonte: Hyunkoo Lee, 2003.

Não poderia deixar de mencionar e agradecer as presenças femininas que também cruzaram a minha pesquisa ao longo desses anos. Mulheres, artistas, pesquisadoras e algumas também mascareiras que materializam as discussões em torno da máscara e contribuem fortemente para o desenvolvimento da linguagem em território nacional. Como a professora Heloisa Cardoso, na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp); Bya Braga, atriz, diretora teatral e professora associada na Universidade Federal de Minas Gerais; Erika Rettl, fundadora do Grupo Moitará, no Rio de Janeiro; a professora Isa Trigo e sua busca por uma máscara baiana na Bahia; Tiche Vianna, fundadora do Barracão Teatro, em Barão Geraldo (Campinas); Ana Caldas e Melissa Lopes, fundadoras do LABMASK (Laboratório de experimentos em atuação e máscaras) na Universidade Federal do Rio Grande do Norte; e Lu Antunes, artista plástica, atriz, bonequeira e mascareira.

Mascaramento e encenações escultóricas

A máscara é um objeto exato, um instrumento de comunicação. Cada linha deve emanar um significado que responda à urgente instância do útil: para que serve, o que quer dizer, que significado tem. Jamais devemos recorrer a preciosismos, à mera estética, à retórica. As linhas e os planos deverão caracterizar uma idade, um estado psicológico, uma emoção, inventando uma linguagem poética (Sartori; Sartori, 2013, p. 10).

As máscaras inventam uma linguagem poética que evoca noções de perspectiva, volume, contornos e relevos da forma. Esse trabalho sobre a matéria me faz pensar as máscaras como esculturas móveis, que conduzem a identificação de linhas invisíveis que partem da relação objeto-corpo e se estendem para a construção da presença, do espaço cênico e da criação do campo ficcional. A geometria e as noções de profundidade se colocam a favor da emoção e da criação de sentidos a partir do jogo da tridimensionalidade. É por meio do trabalho de composição de diferentes planos e ângulos que uma escultura atinge seus efeitos expressivos, dando a impressão de se comunicar e transmitir seus sentimentos.

Para o escultor Auguste Rodin, a mobilidade em suas esculturas poderia ser alcançada pela captação do momento em que antecede uma ação, ou seja, pela criação de imagens que representam a passagem de uma ação corporal a outra, causando na imagem estática um efeito de movimento aos olhos observadores. Um belo exemplo de tais princípios é a escultura de São João Batista, sobre a qual o próprio artista descreve:

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

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



Figura 4. São João Batista, escultura em bronze, 204 x 63 cm. (1878). Obra no Museu de Orsay, Paris.

Essa preocupação de Rodin de tocar na intimidade da figura se conecta à poética das máscaras, ambas, ao seu modo, evocam uma presença viva, pela qual podemos reconhecer uma narrativa visual e retratos de condições humanas.

Na arte contemporânea, existem vários escultores que se debruçam sobre o efeito da presença da figura se apropriando também dos aspectos da teatralidade. Destaco aqui a obra “The suspension of certainty”, do artista Juan Muñoz. Nascido na Espanha em 1953, ele se autoconsiderava um contador de histórias (Dorment, 2008).



Figura 5. The suspension of certainty. Juan Muñoz. Resina de poliéster, 1997. Fonte: Dorment, 2008.

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

Ao procurar as origens da obra e pesquisar mais informações sobre sua concepção, descobro que o escultor se inspirou na figura de Degas, a *Miss La La at the cirque*. Tal referência de uma figura circense, exercitando a leveza em seu ofício, relativiza o conjunto escultórico de Muñoz. O que antes nos remetia a uma imagem de suicídio, causando certa angústia, após essa informação se

abre a novas interpretações e leituras. O jogo de sobreposições de imagens e sentidos provocado pelo artista conduz e convida a uma experiência fortemente teatral, os olhos observam e absorvem o universo fictício apresentado em movimento e se põem a ler e a viver a imagem visitada.

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

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

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

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

Em sua obra “Kiss”, realizada em 2007,² dois bailarinos se beijam e se tocam remetendo suas movimentações coreográficas às posturas amorosas de obras de arte históricas como *The Kiss* (1908), de Auguste Rodin, *The Kiss* (1916), de Constantin Brancusi, *The Kiss* (1907), de Gustav Klimt, *Made in*

ROSSIN, Elisa. Experiências, esculturas e máscaras.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFG. v. 14, n. 32, set.-dez. 2024

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.52747> >

Heaven (1990-1991), de Jeff Koons e La Cicciolina, e várias pinturas de Gustave Courbet da década de 1860. Nesse trabalho escultural, um dueto dançado bem lentamente, os corpos procuram dar movimento e vida às imagens estáticas utilizadas como ponto de partida. A coreografia se inicia com os bailarinos no chão e, num certo momento de transição, os corpos se levantam e se beijam em pé, retornando em seguida novamente ao solo. Uma formulação bastante formal em termos escultóricos, que revela a mesma preocupação com a verticalidade e horizontalidade das imagens, assim como nas esculturas de Rodin e Brancusi.

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

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

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



Figura 6. Descendances du Nude. Fonte: Synagogue de Delme, 2016.

A instalação “Descendances du Nude” foi produzida para a Synagogue de Delme, na França, em 2016 e faz uma referência à pintura de Marcel Duchamp *Nude descendo uma escada* (1912), um marco na história da arte, quando Duchamp é reconhecido como um dos pais da arte moderna e contemporânea.³ Da varanda do primeiro andar, vemos caindo uma cortina de veludo impressa com padrões repetidos que literalmente pulverizam a pintura de Duchamp (Centre D’art Contemporain..., 2016), em frente a ela estão expostas imagens sobre uma escada combinando várias referências e apropriações da obra de Duchamp reinterpretadas por outras mulheres artistas do século XX. Uma peça sonora concebida por Ain Bailey emana uma sucessão de vozes femininas do andar de cima (um espaço outrora reservado para mulheres na antiga sinagoga), que circula e ocupa todo o edifício. Na noite da abertura, Jimmy Robert realizou uma performance solo, um corpo vulnerável rastejava no chão utilizando sobre a cabeça uma máscara-escada.

ROSSIN, Elisa. Experiências, esculturas e máscaras.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 32, set.-dez. 2024

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.52747> >

Todo conjunto se apresenta aos olhos do espectador como um quadro em movimento, delimitado por Robert por várias molduras e diferentes perspectivas. A obra provoca distintas leituras apreciativas e o corpo do artista durante a performance também se transforma em um objeto vivo que habita esse lugar.

Massas sólidas e imagináveis; pensamentos finais

No panorama apresentado até aqui, os princípios de modelagem perpassam os tempos e são reelaborados como reinvenções da escultura tradicional. A obsessão de Rodin pela exatidão das reproduções dos traços humanos e seus reflexos internos em suas esculturas; a força teatral nos conjuntos escultóricos de Muñoz; a essência e os traços do beijo na dança coreografada por Sehgal; e as colagens espaciais e corporais de Jimmy Robert. O inanimado ganha vida e o corpo passa a ser reconhecido como escultura móvel. Para além dos limites entre linguagens (máscara, escultura, teatro, instalação, performance), o uso e o abuso da geometria estão a favor da fomentação de sentidos múltiplos e lançam luz a novas visões plásticas sobre a relação corpo-objeto, ao proporem explorações táteis e visuais, nas quais a forma tangível ocupa também o espaço fora do volume escultural:

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

Nesse espaço tornado visível, como descreve Langer, as composições de volume, profundidade e contornos se estendem para além do sentido único da figura, construindo uma área que integra massas sólidas e imagináveis. Nessa abertura, o pensamento-máscara expande-se e passa a ser compreendido também pelo termo “mascaramento”, um transbordamento do objeto e dos sentidos que ele carrega pelo espaço. Distante de um pensamento como linguagem e fugindo das obrigatoriedades de se definir ou defender um conceito, tal ideia se torna, então, território aberto de investigação.

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

Seguindo esses rastros, a arte contemporânea possibilita a miscigenação de diferentes linguagens e o rompimento das fronteiras entre elas, como também, como descreve Rolnik (2002, p. 3), que “o artista contemporâneo [vá] além não só dos materiais tradicionalmente elaborados pela arte, mas também de seus procedimentos (escultura, pintura, desenho, gravura, etc.)”. Nessas novas formas de exploração do uso das materialidades e de composições plásticas, a fruição estética perpassa vários níveis, do olhar, do sentir, da organização das sensações causadas, da resignificação das imagens vistas, enfim, deliberações livres do fluxo interno que promovem as elaborações apreciativas.

Ao final, a ideia de mascaramento torna-se um campo expandido do objeto e configura-se como um espaço que provoca a percepção visual, sensorial e tátil, cujas vibrações impulsionam distintos modos de subjetivação que se propagam para além dos limites e contornos da dimensão formal. Para ilustrar essa reflexão final, apresento minha obra mais recente “Pore hi”, criada para a Janela Taffimai, um espaço para intervenção artística localizado no bairro da Madragoa, em Lisboa, Portugal, sob a curadoria de Luiza Teixeira. Trata-se de um mascaramento autobiográfico, meu corpo artesanal construído com elementos orgânicos e inorgânicos; partes de uma figura feminina vista por dentro, com reflexos internos que compõem um corpo-jardim. Ali há morte e renascimento; vida em constante transformação. A peça inspira-se no livro *A queda do céu* (no qual Davi Kopenawa reflete sobre o sentido do universo Yanomami), e nas minhas sensações pessoais durante o processo de imigração de São Paulo para a cidade de Lisboa em maio de 2022.



Figura 7. Pore hi. Fonte: <https://www.taffimai.pt/>. Acesso em: 23 ago. 2024.

Através de um método intimamente experimental, exploro diferentes materialidades para chegar a esta escultura-colagem, que funde diversos universos formais, como gesso, papel, espelhos e plantas. Posso dizer que essa obra reflete a relação vida/arte/pesquisa, compreendida como a decantação dos pensamentos e referências artísticas aqui partilhadas; uma representação autoral da extensão da máscara.

REFERÊNCIAS

- ARTIST TALKS: Tino Segal, about his work "Kiss". [S. l.]: Fondation Beyeler, 2017. 1 vídeo (9 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZWfM71KsPTY>. Acesso em: 14 jul. 2019.
- CENTRE D'ART CONTEMPORAIN LA SYNAGOGUE DE DELME. **Visitor's Guide Jimmy Robert Descendances du Nu**. Delme, 2016. Disponível em: http://www.cac-synagoguedelme.org/assets/exhibition/156/HELP-VISITE_JR.pdf. Acesso em: 14 jul. 2019.
- CONTIN, 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. p. 57-118.
- COSTA, Felisberto Sabino da. Arquiteturas do corpo: máscaras e mascaramentos contemporâneos. **Revista Rascunhos: Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas**, v. 2, n. 2, p. 10-27, 2015.
- DORMENT, Richard. Juan Muñoz: The Suspension of Certainty. **The Telegraph**, [S. l.], 29 jan. 2008. Disponível em: <https://www.telegraph.co.uk/culture/culturereviews/3670810/Juan-Munoz-The-suspension-of-certainty.html>. Acesso em: 25 jul. 2019.
- FREIXE, Guy. **Les Utopies du masque sur les scenes européennes du XX^e Siècle**. Montpellier: L'Entretemps, 2010.
- HÖRNIGT, Frank. **In Masken geht die Zeit**. Das Werk des Maskenbildners Wolfgang Utz. Berlin: Theater der Zeit, 2010.
- HYUNGKOO LEE. Altering Facial Features with RH5. [S. l.], 2003. Disponível em: <http://hyungkoolee.kr/portfolio/the-objectuals-altering-facial-features-with-rh5/>. Acesso em: 11 jul. 2019.
- LAGROU, Els. Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas. **Revista Proa**, v. 1, n. 2, 2010.
- LANGER, Susanne K. **Sentimento e forma**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- NETO, Aristóteles Barcelos. **Apapaatai: rituais de máscaras no Alto Xingu**. São Paulo: Edusp: Fapesp, 2008.
- PICON-VALLIN, Béatrice. Uma verdadeira máscara não se esconde: um encontro com Eehard Stiefel e Ariane Mnouchkine. **Sala Preta**, v. 12, n. 2, p. 154-175, dez. 2012.
- POTTS, Alex. O teatro escultórico de Muñoz. In: MUÑOZ, Juan. **Juan Muñoz: uma retrospectiva**. London: Tate Modern; Porto: Fundação de Serralves, 2008.
- RODIN, August. **A arte de conversas com Paul Gsell**. Trad. Olga de Barros Barreto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- ROLNIK, Suely. Subjetividade em obra. Lygia Clark, artista contemporânea. **Núcleo de Estudos da Subjetividade**, São Paulo, 2002. Disponível em: <https://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Subjemobra.pdf>. Acesso em: 26 maio 2024.

ROSSIN, Elisa de Almeida. **O campo poético das máscaras**: atravessamentos atemporais ensaiados na pele e na forma. 2019. 190 p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

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

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

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



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

NOTAS

1 Jacques Lecoq e Amleto Sartori lecionavam na Universidade de Pádua, na Itália quando se conheceram em 1946. O encontro do diretor e pesquisador das artes do corpo com o escultor reflete a concretização dos anseios de Gordon Craig e Jacques Copeau, no início do século XX, em relação aos ideais da máscara.

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

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