



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
MESTRADO INTERINSTITUCIONAL UFBA / EMBAP

REGINA MARIA ABREU TIZZOT

CIRCULAÇÃO 7: UMA PROPOSTA VISUAL CONTEMPORÂNEA

Salvador
2011

REGINA MARIA ABREU TIZZOT

CIRCULAÇÃO 7: UMA PROPOSTA VISUAL CONTEMPORÂNEA

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes Visuais, Universidade Federal da Bahia, Escola de Belas Artes, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Eriel de Araújo Santos.

SALVADOR

2011

T625c Tizzot, Regina Maria Abreu.

Circulação 7: uma proposta visual contemporânea / Regina Maria Abreu
Tizzot. - 2011.
114f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Eriel de Araújo Santos.

Dissertação (Mestrado) – Minter / Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes e Escola de Música e Belas Artes do Paraná – Embap, 2011.

1. Artes plásticas - máscara. 2. Processo criativo. 3. Arte Fantástica.
4. Escultura. 5. Desenho. 6. Escola de Música e Belas Artes do Paraná.
I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. II. Título.

CDU 73 /.74.036 : 111

REGINA MARIA ABREU TIZZOT

CIRCULAÇÃO 7: UMA PROPOSTA VISUAL CONTEMPORÂNEA

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes Visuais, Universidade Federal da Bahia, Escola de Belas Artes, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Eriel de Araújo Santos – Orientador_____

Doutor em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2009)

Universidade Federal da Bahia – Escola de Belas Artes

Profa. Dra. Maria Virginia Gordilho Martins_____

Doutora em Artes pela ECA - Escola de Comunicações em Artes da USP - Universidade de São Paulo (2000-2003)

Universidade Federal da Bahia – Escola de Belas Artes

Profa. Dra. Elisabeth Müller Seraphim Prosser_____

Doutora em Meio Ambiente e Desenvolvimento pela Universidade Federal do Paraná (2009)

Escola de Música e Belas Artes do Paraná

Aos meus pais, Carlos e Venina, pela vida
e às minhas filhas, Marina e Marília, que me motivaram a chegar até aqui.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Prof. Dr. Roaleno Costa e ao colegiado da Escola de Belas Artes (EBA) de Salvador por propiciar a implantação do Minter.

À Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP) e à Fundação Araucária na pessoa do Prof. Dr. Zeferino Perin, pela oportunidade de fazer este mestrado.

Aos meus familiares, pelo apoio.

Aos professores, especialmente ao Dr. Eriel de Araújo Santos, meu orientador.

Aos amigos de Salvador.

“Experimentamos os movimentos mais inescrutáveis quando certos aspectos do mundo, cuja existência ignoramos completamente, se nos deparam de súbito e nos colocam diante da revelação de mistérios que estiveram o tempo todo ao nosso alcance mas não podemos ver porque somos demasiado míopes, nem podemos sentir porque os nossos sentidos estão inadequadamente desenvolvidos. Suas vozes mortas falam-nos de perto, mas soam como vozes oriundas de outro planeta.”

Giorgio de Chirico

“Todo nosso mundo interior é realidade – e talvez mais do que nosso mundo aparente. Chamar ‘fantasia’, história da carochinha ou quimera a tudo que parece ilógico seria admitir, na prática, o não-entendimento da natureza.”

Marc Chagall

TIZZOT, Regina Maria Abreu. Graduada no Curso de Bacharelado - Superior em Pintura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (1987) e em Licenciatura em Educação Artística pela Faculdade de Artes do Paraná (1993). Pós-graduada no Curso de Especialização em Artes – com habilitação em Artes Visuais (FAP – 1995), e no Curso de Especialização em História da Arte (EMBAP – 1996). Participou de várias exposições coletivas e atualmente é professora da Escola de Música e Belas Artes do Paraná.

RESUMO

Esta dissertação trata de um levantamento teórico sobre as etapas do processo criativo, de uma proposta artística visual contemporânea, onde a máscara é o elemento deflagrador do projeto. O foco principal do trabalho plástico é a produção de uma poética, na qual se pretende, com a inserção da máscara, traduzir o mistério em uma obra de arte. Elaborada com o uso do desenho e da escultura e constituída por meio de elementos simbólicos de natureza autobiográfica, traduz-se numa linguagem híbrida. A pesquisa apresenta uma estrutura descritiva, pois relata o processo criativo durante o período do mestrado, mas também reflexiva, pois, a partir de alguns conceitos operacionais, foi possível construir uma reflexão sobre a máscara e sua importância na produção artística. O referencial teórico foi embasado na definição de máscara descrita por Paulo Faitanin e na filosofia de Gaston Bachelard que discorre sobre a dualidade de simulação e dissimulação pertinente ao uso da máscara.

Palavras-chave: máscara, processo criativo.

TIZZOT, Regina Maria Abreu. Bachelor in Painting from the School of Music and Fine Arts of Paraná (1987) and Art Education from Faculdade de Artes do Paraná (1993). Postgraduate degree in the Course of Specialization in Arts – with habilitation in Visual Arts (FAP – 1995), and in the Course of Specialization in Art History (EMBAP – 1996). Participated in several collective exhibitions and currently is Professor at the School of Music and Fine Arts of Paraná.

ABSTRACT

This dissertation is a theoretical survey on the creative process of a contemporary visual artistic proposal, where the mask is the greater trigger element. The main focus of the plastic work is the production of a poetic, with the insertion of the mask, which translate the mystery of a work art. Developed with the use of drawing and sculpture and formed by means of symbolic elements of autobiographical nature, this project uses a hybrid language. The research presents a descriptive structure, because it reports the creative process during the period of the master program, but also a reflexive one, because departing from some concepts of operation it was possible to construct a reflection on the mask and its importance in artistic production. The theoretical reference was based on a mask definition described by Paul Fautanin and on the philosophy of Gaston Bachelard, who discusses the duality of simulation and dissimulation pertinent to the use of the mask.

Keywords: mask, creative process.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 <i>Place d'Italie</i> – Giorgio de Chirico, 1912.	17
Figura 2 <i>Favela I</i> , Regina Tizzot, 1985.	18
Figura 3 <i>Favela II</i> , Regina Tizzot, 1985.	19
Figura 4 <i>Favela III</i> , Regina Tizzot, 1985.	19
Figura 5 <i>Recanto</i> , Regina Tizzot, 1989.	20
Figura 6 <i>Entardecer</i> , Regina Tizzot, 1989.	20
Figura 7 <i>Silêncio</i> , Regina Tizzot, 1989.	21
Figura 8 <i>Pré-posições Metafísicas – Após</i> , Regina Tizzot, 1998.....	21
Figura 9 <i>Pré-posições Metafísicas – Perante</i> , Regina Tizzot, 1999.	21
Figura 10 <i>Pré-posições Metafísicas – Ante</i> , Regina Tizzot, 1999.	22
Figura 11 <i>Nossa Senhora Aparecida</i> , Regina Tizzot, 2003.	23
Figura 12 <i>O Índio</i> , Regina Tizzot, 2006.	23
Figura 13 <i>A Espanhola</i> , Regina Tizzot, 2006.	23
Figura 14 <i>Pavo Cristanus</i> , Regina Tizzot, 2004.	24
Figura 15 <i>Rhamphastos</i> , Regina Tizzot, 2004.	24
Figura 16 <i>Ara Ararauna</i> , Regina Tizzot, 2004.	24
Figura 17 Orlan.	27
Figura 18 Orlan.	27
Figura 19 Orlan.	27
Figura 20 Jocelyn Wildstein	27
Figura 21 Michael Jackson.....	27
Figura 22 Kala Kawai (o havaiano mutante).....	28
Figura 23 Elaine Davidson.....	28
Figura 24 <i>Troll Face</i>	30
Figura 25 <i>Forever Alone</i>	30
Figura 26 <i>Me Gusta</i>	31
Figura 27 <i>Scaramouche</i>	32
Figura 28 <i>Arlecchino</i>	33
Figura 29 <i>Colombina</i>	33
Figura 30 <i>Pulcinella</i>	33
Figura 31 <i>Clóvis</i>	34
Figura 32 <i>Clóvis</i>	34
Figura 33 <i>O Zorro</i>	35
Figura 34 <i>Nacional Kid</i>	35
Figura 35 <i>Batman e Robin</i>	35
Figura 36 Cena do filme <i>Esse Mundo é dos Loucos</i>	35
Figura 37 Cena do filme <i>Esse Mundo é dos Loucos</i>	36

Figura 38 Cena do filme <i>Esse Mundo é dos Loucos</i>	36
Figura 39 <i>Agonia</i> , Regina Tizzot, 1974.....	37
Figura 40 Cena do filme <i>Jesus Cristo Superstar</i>	37
Figura 41 Cena do filme <i>Jesus Cristo Superstar</i>	37
Figura 42 Cena do filme <i>Jesus Cristo Superstar</i>	37
Figura 43 <i>Drag Eiko, Las Palmas</i>	39
Figura 44 <i>Drag Anemona, Las Palmas</i>	39
Figura 45 <i>Drag Acrux - Kale. Las Palmas de Gran Canaria, 2011</i>	39
Figura 46 Máscara de Irina Blok.....	40
Figura 47 Máscara de Irina Blok.....	40
Figura 48 Máscara de Irina Blok.....	40
Figura 49 Máscara de Irina Blok.....	40
Figura 50 Máscara de Yashida Yoriko.....	40
Figura 51 Máscara de Yashida Yoriko.....	40
Figura 52 Máscara de Yashida Yoriko.....	40
Figura 53 Máscara de gás.....	41
Figura 54 Máscara de gás tipo <i>nose pig</i>	41
Figura 55 Louis-Claude de Saint-Martin.....	43
Figura 56 Emblema Martinista.....	43
Figura 57 Emblema Martinista.....	43
Figura 58 <i>Canto de Amor</i> – Giorgio de Chirico, 1914.	47
Figura 59 <i>Sublime Mistério</i> , Regina Tizzot, 1998.....	48
Figura 60 <i>A Intriga</i> – James Ensor, 1890.	49
Figura 61 <i>Rayograph</i> , Man Ray, 1925.....	51
Figura 62 <i>Rayograph</i> , Man Ray, 1927.....	51
Figura 63 <i>Marcel Duchamp como Rose Selavy</i>	52
Figura 64 <i>Marcel Duchamp como Rose Selavy</i>	52
Figura 65 <i>Marcel Duchamp como Rose Selavy</i>	52
Figura 66 <i>Preto e Branco (Noire et Blanche)</i> , Man Ray 1926.....	53
Figura 67 <i>Preto e Branco (Noire et Blanche)</i> , Man Ray 1926.....	53
Figura 68 <i>Auto-Retrato com Macacos</i> , Frida Kahlo, 1943.....	56
Figura 69 <i>Auto-Retrato Dedicado ao Doutor Eloesser</i> , Frida Kahlo, 1940.....	56
Figura 70 <i>Eu e os Meus Papagaios</i> , Frida Kahlo, 1941.....	56
Figura 71 <i>Auto-Retrato Dedicado a Marte R. Gómez</i> , Frida Kahlo, 1946.....	56
Figura 72 <i>Auto-Retrato</i> , Frida Kahlo, 1948.....	56
Figura 73 <i>Auto-Retrato com Macaco</i> , Frida Kahlo, 1940.....	56
Figura 74 Estudo comparativo sobre os auto-retratos de Frida Kahlo.....	57
Figura 75 Máscaras Sensoriais de Lúgia Clark.....	59
Figura 76 Máscaras Sensoriais de Lúgia Clark.....	59
Figura 77 Máscaras Sensoriais de Lúgia Clark.....	59

Figura 78 <i>Ponte de Lanconeta</i> , Juarez Machado, 2002.....	60
Figura 79 <i>Pierrot Sul Canal Grande</i> , Juarez Machado, 2002.....	60
Figura 80 <i>Fendas e Frestas</i> , Maristela Ribeiro, 2005.....	61
Figura 81 <i>Fendas e Frestas</i> , Maristela Ribeiro, 2005.....	61
Figura 82 <i>Fendas e Frestas</i> , Maristela Ribeiro, 2005.....	62
Figura 83 <i>Fendas e Frestas</i> , Maristela Ribeiro, 2005.....	62
Figura 84 <i>Os Desastres da Guerra (13)</i> , Gottfried Helnwein 2007.....	63
Figura 85 <i>Criança 1+2</i> , Gottfried Helnwein 1991.	63
Figura 86 <i>Criança 1+2</i> , Gottfried Helnwein 1991.....	63
Figura 87 <i>Grande Quadro de Família nº 1</i> , Zhang Xiaogang, 2001.....	65
Figura 88 <i>Grande Quadro de Família nº 3</i> , Zhang Xiaogang, 1995.....	65
Figura 89 As miniaturas de máscaras.....	68
Figura 90 As miniaturas de máscaras.....	68
Figura 91 As miniaturas de máscaras.....	68
Figura 92 As miniaturas de máscaras.....	68
Figura 93 As miniaturas de máscaras.....	68
Figura 94 As miniaturas de máscaras.....	68
Figura 95 Os primeiros esboços.....	70
Figura 96 Protótipos para a proposta plástica.....	71
Figura 97 Protótipos para a proposta plástica.....	71
Figura 98 O esboço da forma definitiva.....	71
Figura 99 O esboço da forma definitiva.....	71
Figura 100 <i>Viagem ao Imaginário</i> - Regina Tizzot, 1993.....	73
Figura 101 <i>Viagem ao Imaginário</i> - Regina Tizzot, 1993.....	73
Figura 102 <i>Viagem ao Imaginário</i> - Regina Tizzot, 1993.....	73
Figura 103 <i>Viagem ao Imaginário</i> - Regina Tizzot, 1993.....	73
Figura 104 <i>Viagem ao Imaginário</i> - Regina Tizzot, 1993.....	73
Figura 105 <i>Viagem ao Imaginário</i> - Regina Tizzot, 1993.....	73
Figura 106 <i>Viagem ao Imaginário</i> - Regina Tizzot, 1993.....	73
Figura 107 <i>O Hermafrodita</i> , Solomon Trismosin.....	75
Figura 108 <i>Chi – Yin e Yang</i>	75
Figura 109 A escala da Mão.....	76
Figura 110 <i>Cruzamento</i> , Regina Tizzot. Técnica mista sobre tecido.....	78
Figura 111 <i>Reverberação</i> , Regina Tizzot. Técnica mista sobre tecido.....	78
Figura 112 Esboços para a máscara.....	78
Figura 113 Protótipo da máscara.....	78
Figura 114 A máscara ampliada na argila.....	79
Figura 115 A matriz da Máscara.....	79
Figura 116 A primeira cópia da máscara.....	79
Figura 117 As cópias de máscara em gesso.....	80

Figura 118 As máscaras prontas.....	80
Figura 119 Exemplo da máscara pronta.....	80
Figura 120 Desenhos para o projeto <i>Original – Com os Olhos Sobre a China</i> , Regina Tizzot.	82
Figura 121 Desenhos para o projeto <i>Original – Com os Olhos Sobre a China</i> , Regina Tizzot.....	82
Figura 122 Desenhos para o projeto <i>Original – Com os Olhos Sobre a China</i> , Regina Tizzot.....	82
Figura 123 <i>Corpográficos</i> , Adalberto Alves.....	83
Figura 124 <i>Corpográficos</i> , Adalberto Alves.....	83
Figura 125 <i>Corpográficos</i> , Adalberto Alves.....	83
Figura 126 Desenho inicial.....	84
Figura 127 A queima com pirógrafo.....	84
Figura 128 A placa de MDF pronta.....	84
Figura 129 As placas de MDF.....	84
Figura 130 Os 147 desenhos escolhidos e grafados nas placas de MDF.....	84
Figura 131 <i>Roldana XVI</i> , Regina Tizzot	86
Figura 132 O Clóvis.....	87
Figura 133 O Clóvis.....	87
Figura 134 O <i>Nacional Kid</i>	87
Figura 135 O <i>Nacional Kid</i>	87
Figura 136 O <i>Scaramouche</i>	88
Figura 137 O <i>Scaramouche</i>	88
Figura 138 Uma homenagem a <i>Rose Selavy</i>	88
Figura 139 <i>Rose Selavy</i>	88
Figura 140 O artista do filme Ted Neeley, <i>Jesus Cristo Superstar</i> , 1973.....	88
Figura 141 O artista do filme Ted Neeley, <i>Jesus Cristo Superstar</i> , 1973.....	88
Figura 142 <i>Ensor Entre Máscaras</i> , James Ensor, 1899.....	89
Figura 143 <i>Caffè Florian</i> , Juarez Machado, 2003. Óleo sobre tela, 100 x 73 cm.....	89
Figura 144 <i>Roldana XVIII</i> , Regina Tizzot.....	90
Figura 145 <i>Tischgesellschaft</i> (Companhia à mesa), Katharina Fritsch 1988.....	91
Figura 146 Estudo para colocação dos quadros no espaço expositivo.....	91
Figura 147 Estudo para colocação dos quadros no espaço expositivo.....	92
Figura 148 Estudo para colocação dos quadros no espaço expositivo.....	92
Figura 149 Frente do convite para a Exposição.....	93
Figura 150 Verso do convite para a Exposição.....	93
Figura 151 A Exposição.....	94
Figura 152 A Exposição	94
Figura 153 A Exposição.....	95
Figura 154 A Exposição.....	95
Figura 155 A Exposição.....	96
Figura 156 A Exposição.....	96
Figura 157 <i>Roldana I</i> , Regina Tizzot, 2011.....	97

Figura 158 <i>Roldana II</i> , Regina Tizzot, 2011.....	97
Figura 159 <i>Roldana III</i> , Regina Tizzot, 2011.....	98
Figura 160 <i>Roldana V</i> , Regina Tizzot, 2011.....	98
Figura 161 <i>Roldana VII</i> , Regina Tizzot, 2011.....	99
Figura 162 <i>Roldana X</i> , Regina Tizzot, 2011.....	99
Figura 163 <i>Roldana XI</i> , Regina Tizzot, 2011.....	100
Figura 164 <i>Roldana XXI</i> , Regina Tizzot, 2011.....	100
Figura 165 A Exposição.....	101
Figura 166 A Exposição.....	101
Figura 167 A Exposição.....	102
Figura 168 <i>A Tempestade</i> , Carlos D. Tizzot, 1973.....	104
Figura 100 <i>Viagem ao Imaginário</i> , Regina Tizzot, 1993.....	116
Figura 101 <i>Viagem ao Imaginário</i> , Regina Tizzot, 1993.....	116
Figura 102 <i>Viagem ao Imaginário</i> , Regina Tizzot, 1993.....	117
Figura 103 <i>Viagem ao Imaginário</i> , Regina Tizzot, 1993.....	117
Figura 104 <i>Viagem ao Imaginário</i> , Regina Tizzot, 1993.....	118
Figura 105 <i>Viagem ao Imaginário</i> , Regina Tizzot, 1993.....	118
Figura 106 <i>Viagem ao Imaginário</i> , Regina Tizzot, 1993.....	119

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1 MÁSCARA E REPRESENTAÇÃO	17
1.1 A MÁSCARA.	17
1.1.1 A Máscara Contemporânea	26
1.1.1 A Máscara no Teatro e no Cinema	31
1.1.1 A Máscara Científica	39
1.1.1 A Máscara Ritualística.....	41
2 POÉTICAS MASCARADAS	45
2.1 DESMASCARANDO MÁSCARAS	45
2.1.1 Giorgio de Chirico	45
2.1.2 James Ensor	48
2.1.3 Man Ray	50
2.1.4 Frida Kahlo	53
2.1.5 Lygia Clark	57
2.1.6 Juarez Machado	59
2.1.7 Maristela Ribeiro	60
2.1.8 Gottfried Helnwein	62
2.1.9 Zhang Xiaogang	63
3 CIRCULAÇÃO 7	67
3.1 REPRESENTAÇÃO BIDIMENSIONAL.....	67
3.2 ESTRATÉGIAS ARTÍSTICAS	67
3.2.1 A Forma e o Material	69
3.2.2 Valor Numérico e Carga Simbólica	72
3.2.3 A Escala da Mão.....	75
3.2.4 A Máscara.....	75
3.2.5 Repetição e a Apresentação Espacial	90
3.3 A EXPOSIÇÃO	92
4 CONCLUSÃO	103
REFERÊNCIAS	105
FONTES DAS ILUSTRAÇÕES	111
ANEXO	115

INTRODUÇÃO

Este texto aborda uma reflexão sobre a presença e a pertinência da representação da máscara na prática artística contemporânea. Para tanto, parti de uma poética pessoal em que relaciono o ato criador com algumas questões místicas que envolvem o cotidiano humano.

O meu interesse pelas máscaras surgiu desde a infância, quando este objeto começou a fazer parte do repertório do imaginário e que veio repercutir mais tarde num elemento intrínseco ao meu processo criativo.

A origem da máscara remonta aos rituais religiosos da pré-história. Seu desenvolvimento influenciou vários segmentos da cultura mundial como, por exemplo, no Egito, onde as máscaras mortuárias se proliferaram em função dos cânones sacerdotais, ou na Grécia onde foi adotada pelo teatro, como suporte para interpretações de personagens. Além disso, a presença, a produção e a disseminação de máscaras podem ser observadas em muitas manifestações de caráter social, religioso ou científico.

Nesse sentido, verificamos que sua existência contribui como elemento simbólico para a produção artística que discute a condição humana nas manifestações de uma determinada sociedade. A relevância desta pesquisa contribuiu para o entendimento da máscara em seu caráter profano e sagrado, inerente a uma cultura. Assim, ela acompanha a história humana.

A máscara pode representar ou dissimular outras realidades. Ela faz parte do processo criativo de várias maneiras, seja através de uma representação simbólica, seja pelas estratégias artísticas que articulam áreas de conhecimentos distintos, configurando uma prática de caráter híbrido. As máscaras possuem uma carga metafísica intrínseca, pois elas refletem imagens oriundas do dia a dia ou mesmo do imaginário do indivíduo. O imaginário corresponde à subjetividade e, assim, direciona a criação artística e científica, mas também ocupa um papel fundamental para as religiões. É nesse terreno que cultivo uma produção artística que se relaciona com a representação do que se encontra além do real.

Tendo em vista tais pressupostos, questiono: De que maneira é possível atualizar (materializar) imagens de caráter transcendental, tendo a máscara como elemento deflagrador num processo criativo contemporâneo?

Considerando-se a presença constante da máscara nas ações humanas, sejam elas de caráter científico, religioso ou artístico, podemos abordar sua pertinência como objeto de investigação para um processo de criação artística, em que o transcendente se faz presente nas práticas de atelier e as reflexões teóricas presentes em nosso cotidiano.

A partir da etimologia da palavra *máscara*, definida por Paulo Faitanin, e do pensamento filosófico de Gaston Bachelard, que apresenta a dualidade pertinente à máscara (dissimulação/simulação), esta pesquisa aponta para uma discussão teórica que se relaciona com o processo de criação artística e a representação de imagens oriundas do imaginário, que se concretizam através de materiais simbólicos.

A pesquisa objetivou analisar as funções da máscara em algumas manifestações humanas, examinar sua importância na produção artística e associar materiais expressivos para a elaboração de trabalhos resultantes das práticas de atelier e posterior exposição.

Esta dissertação tem um caráter, de início, auto-referencial, pois nasce de alguns aspectos autobiográficos, fato que tornou possível um alargamento do meu entendimento sobre a importância da metafísica em meu processo criativo e sua presença em obras artísticas presentes na atualidade. Apresenta uma estrutura descritiva, pois relata o processo criativo durante o período do Mestrado, mas também reflexiva, pois a partir de alguns conceitos operacionais foi possível construir uma reflexão sobre a máscara e sua importância na produção artística contemporânea.

Por conseguinte, o texto foi dividido em três capítulos. O primeiro parte de uma reflexão de Paulo Faitanin sobre a definição de máscara, conceituada, por este, como tendo uma aparência enganosa, seguido de análises sobre a relação desta com o pensamento de Gaston Bachelard, que aponta para uma discussão sobre a simulação e a dissimulação ligada ao uso deste objeto - máscara. Neste mesmo capítulo apresentamos algumas considerações sobre algumas funções do mascarar e da máscara, relacionando-os ao processo criativo.

O segundo capítulo trata de uma reflexão sobre o processo de artistas que desenvolveram e desenvolvem seu trabalho inspirados na Arte Fantástica, além de discutir o conceito de dissimulação e a presença da máscara ou sua representação em suas obras.

Os resultados artísticos alcançados nesta pesquisa são apresentados no terceiro capítulo, onde as estratégias do meu processo criativo são apresentadas e analisadas à luz de um *modus operandi* que pontua a reunião de gestos, formas e imagens oriundas de uma prática envolvida num mistério que atua numa circulação presente em cada momento da minha vida. Assim, *Circulação 7*, aponta para um horizonte misterioso e poético, em que a imagem invade nosso corpo, através de nossos olhos, e circula por nossas lembranças, muitas vezes latentes na memória.

1. MÁSCARA E REPRESENTAÇÃO

1.1 A MÁSCARA

As manifestações artísticas são condições peculiares para representar o que vemos e imaginamos. Neste sentido, a escolha da máscara busca identificar questões pertinentes aos processos de criação e suas relações com outras áreas do conhecimento humano como ciência e religião. O mistério e o misticismo contribuem para uma análise dessas manifestações que tratam de *realidades transcendent*es, e a escolha de procedimentos, materiais e imagens definem e direcionam a produção e a percepção dessas obras.

Desde a infância, venho observando a importância do mistério e do misticismo em minhas reflexões e produções artísticas. Quando de alguma maneira representava a partir do desenho e da pintura, realidades metafísicas. Um dos primeiros artistas que me chamou a atenção foi Giorgio de Chirico, com seu quadro *Place d'Italie* (Figura 1), no qual os elementos pictóricos transmitem uma paisagem envolta numa atmosfera dissociada de um ambiente físico real. A Pintura Metafísica de De Chirico influenciou no desenvolvimento de uma série de trabalhos realizados por mim, que considero inscritos na linha da Arte Fantástica. Todavia, paralelamente, passei a produzir uma série de máscaras, que hoje identifico como o fio condutor que define esta pesquisa.

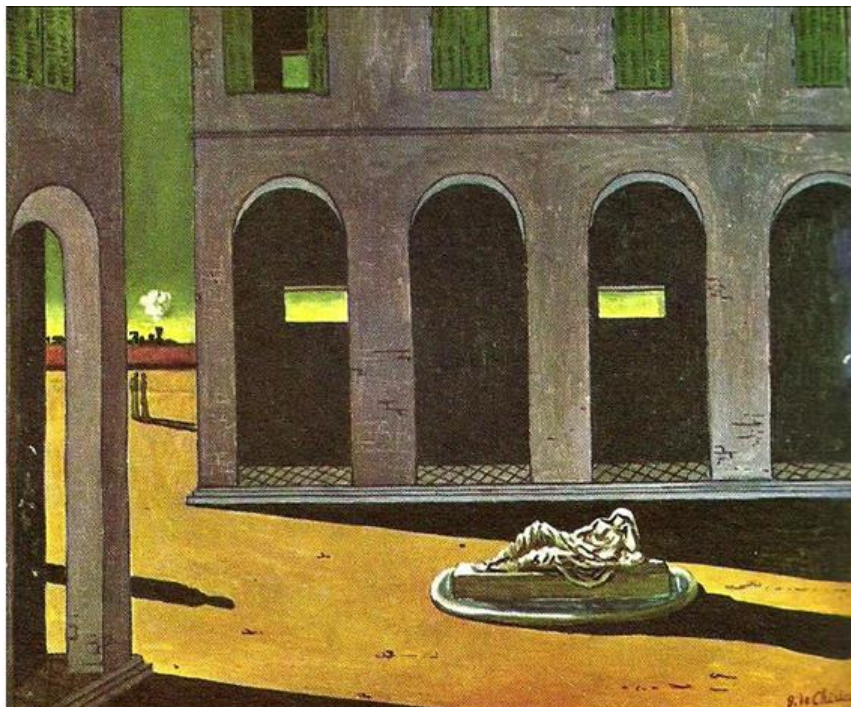


Figura 1: *Place d'Italie* – Giorgio de Chirico, 1912. Óleo sobre tela, 47 x 57 cm. Coleção do Dr. Emílio Jesi, Milão.

No que diz respeito ao Fantástico na arte, Walter Schurian comenta:

Em todas as épocas, o Fantástico tem revelado os interstícios sublimes de uma alma humana, e também de seus segredos, as suas profundezas e abismos. Atrave-se a caminhar através do espelho, dedica-se a áreas que permanecem entre ordens, sistemas, categorizações e para além do desconhecido, do familiar, da média e do cálculo. A este respeito, a Arte Fantástica é – em contraste com algumas outras artes, tais como os vários – ismos da moda de uma época que os levou para frente – aberta, sem fronteiras e inescrutável. É intemporal, tem futuro, e não só porque a Arte Fantástica está adaptada essencialmente ao ser humano: ao corpo humano, ao comportamento humano, às ações humanas, à consciência humana, ao inconsciente humano, ao lado luminoso e ao lado negro da humanidade. O mistério da humanidade com todos os seus enigmas, contradições e singularidades no centro da criação, é e será sempre o objeto preferido do desejo na Arte Fantástica. Não de menor importância, é isto que explica a sua longa tradição e o seu inquebrável fascínio. (SHURIAN, 2004, p. 25)

Neste sentido, esta pesquisa se desenvolveu junto a uma produção artística relacionada com a representação do que se encontra além do real, o *fantástico*. Portanto, foram examinados alguns aspectos simbólicos dos elementos formais para, em seguida, desenvolver estratégias artísticas pertinentes a uma poética pessoal, à qual se articulam áreas de conhecimentos distintos.

Os primeiros trabalhos de pintura que realizei, inspirados nestas perspectivas, foram elaborados com a técnica da tinta a óleo. Quando ingressei na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, passei a explorar novas possibilidades. Comecei a usar uma técnica mista de tinta acrílica com tinta à base de PVA (Acetato de polivinila). Com essa mistura, eu conseguia tonalidades pastéis e uma textura fosca, que davam um bom resultado. Exemplo disso é a série intitulada *Favela*, com a qual participei da *IV Mostra do Miniquadro do Clube Sírrio-Libanês* de Curitiba, em 1985 (Figura 2-4).



Figura 2: *Favela I*, Regina Tizzot, 1985. Técnica mista sobre cartão, 20 x 30 cm.

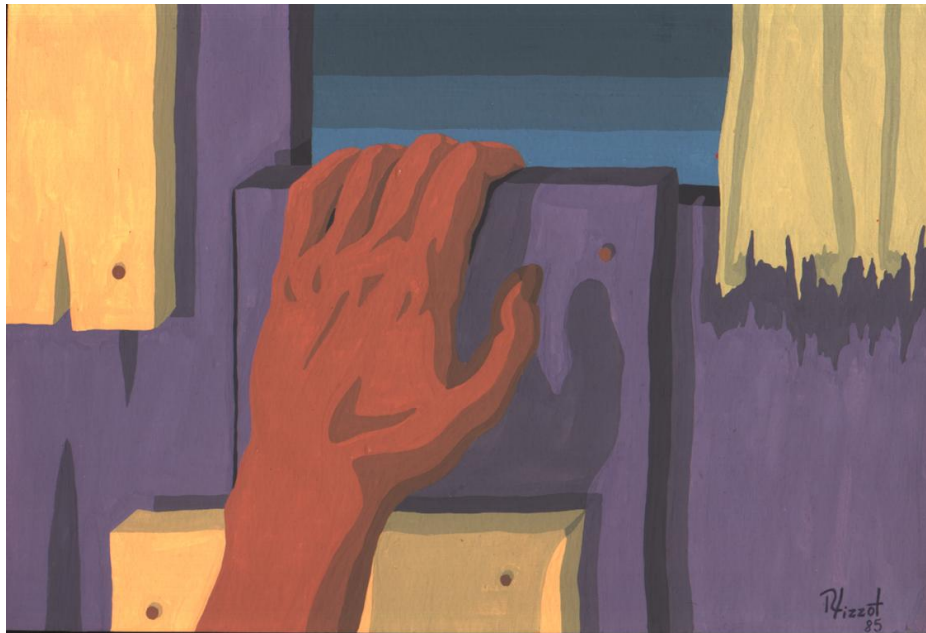


Figura 3: *Favela II*, Regina Tizzot, 1985. Técnica mista sobre cartão, 20 x 30 cm.



Figura 4: *Favela III*, Regina Tizzot, 1985. Técnica mista sobre cartão, 20 x 30 cm.

Outro exemplo são os quadros com os quais participei da *IV EXPOFAP*, em 1991, onde recebi o prêmio de primeiro lugar (Figura 5-7).

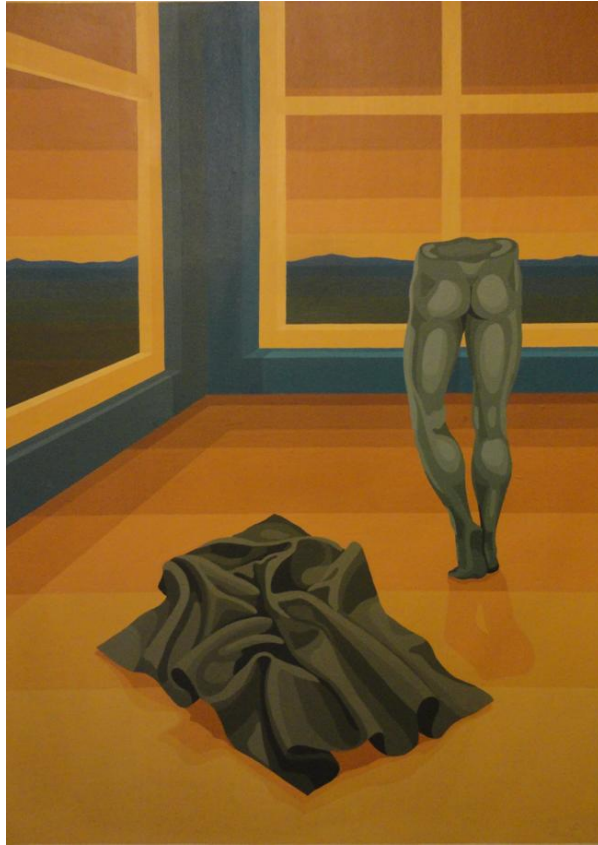


Figura 5: *Recanto*, Regina Tizzot, 1989. Técnica mista sobre cartão, 69,5 x 50 cm.



Figura 6: *Entardecer*, Regina Tizzot, 1989. Técnica mista sobre cartão, 69 x 49,5 cm.



Figura 7: *Silêncio*, Regina Tizzot, 1989. Técnica mista sobre cartão, 49,5 x 69 cm.

Esta técnica era um pouco precária porque havia uma limitação na obtenção das cores. Então, voltei a trabalhar com a tinta a óleo, como nos exemplos abaixo.



Figura 8: *Pré-posições Metafísicas – Após*, Regina Tizzot, 1998. Óleo sobre tela, 80 x 100 cm.



Figura 9: *Pré-posições Metafísicas – Perante*, Regina Tizzot, 1999. Óleo sobre tela, 80 x 100 cm.



Figura 10: *Pré-posições Metafísicas – Ante*, Regina Tizzot, 1999. Óleo sobre tela, 80 x 100 cm.

Já no tridimensional, além das atividades realizadas nas disciplinas de expressão em volume durante as duas graduações, fiz escultura com pedra-sabão e concreto celular, entre outras técnicas não convencionais. Além disso, trabalhei nesta área, temporariamente, numa empresa para a qual elaborei peças decorativas para o natal. Estas peças tinham cerca de um metro de altura, e versavam sobre temas a personagens sacros, como Jesus Cristo e Nossa Senhora Aparecida (Figura 11).

Além desse trabalho, recebi uma encomenda de um grupo de dança, para um espetáculo, de doze máscaras representando as etnias do Paraná (Figura 12-13). Apesar de serem trabalhos comerciais e acadêmicos que não correspondem aos meus objetivos numa proposta plástica, tiveram muita importância, pois serviram como um exercício para que eu desenvolvesse a habilidade de esculpir e aprendesse a manusear novos materiais e técnicas de escultura, como a fibra de vidro.



Figura 11: *Nossa Senhora Aparecida*, Regina Tizzot, 2003. Forma de gesso, 80 x 39 x 19 cm.

Figura 12: *O Índio*, Regina Tizzot, 2006. *Papiétan*, 90 x 55 x 25 cm.

Figura 13: *A Espanhola*, Regina Tizzot, 2006. Forma de gesso, 65 x 30 x 18 cm.

Sempre gostei de fazer máscaras. Então, junto com meus alunos, criei algumas na técnica do *papiétan*, que é uma prática muito usada popularmente na confecção desse tipo de obras (Figura 14-16).



Figura 14: *Pavo Cristanus*, Regina Tizzot, 2004. *Papiétan*, 36,5 x 25 x 15 cm.

Figura 15: *Rhampastos*, Regina Tizzot, 2004. *Papiétan*, 40,5 x 27 x 19 cm.

Figura 16: *Ara Ararauna*, Regina Tizzot, 2004. *Papiétan*, 40 x 23,5 x 17 cm.

Seja qual for o contexto social, as máscaras estão integradas a um comportamento específico. Cobrindo o rosto ou escondendo o corpo, sua função é múltipla: ritualística, garante a mediação entre os deuses, os antepassados e os homens; política, nas sociedades primitivas, a máscara garante a hierarquia social; social, mantém a harmonia de algumas comunidades e assegura a perenidade do saber; cultural e educativa, porque as máscaras são depositárias da cultura de uma etnia; de iniciação porque os segredos ligados à sua existência fazem parte dos ensinamentos ministrados aos jovens iniciados; funerária, pois a intervenção das máscaras tem, sobretudo, um papel purificador ¹, e acrescente-se, ainda, a função de expressão artística, porque também é uma maneira de materializar a necessidade inata no homem de fazer arte.

Podemos observar a relação da máscara com a expressão humana. Sentimentos, emoções, sensações, sonhos e delírios podem ser demonstrados de muitas maneiras pelo corpo físico humano, muitas vezes, observados nas expressões faciais. A face é uma das partes do nosso corpo que melhor expressam o pensamento, esteja ele relacionado com um fator psíquico, físico ou imaginário; então, é para ela e a partir dela que a máscara é elaborada.

A etimologia da palavra *máscara* foi definida por Paulo Faitanin da seguinte forma:

¹ADOLFO, Sérgio. *Tata Kisaba Kiundundulu*. Disponível em: <http://www.inzotumbansi.org/index.php?option=com_content&view=article&id=11:a-proposito-das-mascaras&catid=4:nsamu&Itemid=29>. Acesso em: 20 out. 2010.

A palavra portuguesa máscara (artefato de papelão, pano, couro, metal etc. que simula a configuração de uma cara ou parte dela e que se põe no rosto para encobrir as feições, como um disfarce que cria uma aparência enganosa), cujo sentido e significado já não se atribui mais ao conceito de pessoa, deriva da palavra italiana *maschera*. A palavra italiana *maschera*, por sua vez, procede da palavra latina *masca* (aparência enganosa/ feiçiceira) que por sua vez adveio de uma palavra do pré-indo-europeu *maskara* (aparência enganosa), muito provavelmente advinda do sânscrito *mākara* que se referia ao ornamento que se põe ou veste a cabeça ou ao artefato por cujo uso alguém se tornava irreconhecível, levando ao engano, pela aparência apresentada, a quem o identificasse com o que é representado pela *masca* (pela aparência enganosa). As máscaras serviam nas representações artísticas e serviços religiosos mais primitivos, entre outras coisas, para acentuar os traços de caráter das personagens/ deuses que representavam. (FAITANIN, 2006, p. 339)

Esta *aparência enganosa*, citada por Faitanin, pode remeter à ideia de que as máscaras possuem uma carga metafísica intrínseca, pois sua imagem denota uma realidade correspondente à subjetividade do imaginário. Assim, direciona uma criação artística e também ocupa um papel fundamental para algumas religiões, pois o homem produz imagens provenientes de suas crenças, consideradas como manifestações do invisível, do desconhecido. Para Sigmund Freud, aquilo que não é familiar ou notório gera angústia e terror². Daí, talvez, a necessidade de criar imagens no sentido de dominar esse desconhecido.

Outro ponto a ser analisado é uma das definições dadas ao termo *mascarar*, isto é, “dissimular, tapar, ocultar ou disfarçar”³. Esta pesquisa aponta não apenas para a máscara enquanto objeto, mas também para o ato de mascarar, de dissimular uma aparência.

Em relação a essa dissimulação, Gaston Bachelard comenta:

Parece que a máscara realiza, de imediato, a dissimulação. Entrincheirado atrás da máscara, o ser mascarado está ao abrigo da indiscrição do psicólogo. Rapidamente encontrou a segurança de um semblante que se fecha. Se o ser mascarado pode entrar de novo na vida, se quer assumir a vida de sua própria máscara, ele se confere facilmente a habilidade da mistificação. Acaba por acreditar que a outra pessoa toma sua máscara por um rosto. Crê simular ativamente após ter-se dissimulado facilmente. A máscara é, assim, uma síntese ingênua de dois contrários muito próximos: a dissimulação e a simulação. (...) Do rosto à máscara e da máscara ao rosto existe, porém, um trajeto que a fenomenologia deve necessariamente percorrer. Nesse trajeto é que se poderão distinguir os diversos elementos da vontade de dissimulação. Um exame psicológico atento chega a *nuançar* a noção de máscara, a apreender essa noção em diferentes valores ontológicos. Assim refinada, a noção de máscara nos oferece um verdadeiro conjunto de instrumentos para o estudo da dissimulação. (BACHELARD, 1994, p. 164)

Esta interpretação de Bachelard é vista em relação ao uso da máscara. Porém, se a trouxermos para o cotidiano de uma sociedade, verificamos que a maioria dos seres humanos

² CESARANI, Remo. **O Fantástico**. Curitiba: Ed. UFPR, 2006, p. 137.

³ MASCARAR. In: HOLANDA, Aurélio Buarque. **Novo Dicionário Básico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 420.

tem uma aparência externa orgânica que, de certa forma, é dissimulada com a criação de subterfúgios, obtidos por meio de elementos sobrepostos ao seu corpo e comportamento, principalmente nas roupas, maquiagens e acessórios, que se traduz em numa *aparência enganosa*. O processo criativo, por sua vez, é atravessado e transita entre tais *realidades dissimuladas*, metamorfoseando-se em múltiplas possibilidades poéticas nas quais um único indivíduo, pode ser representado de várias maneiras.

1.1.1 A Máscara Contemporânea

A roupagem ou *embalagem* usada por uma pessoa para se posicionar frente à sociedade, pode ser interpretada como uma máscara. Assim, em meio a um cenário de globalização, ciberespaço, multiculturalismo, entre outros termos que abrangem a realidade atual, torna-se difícil para o homem definir sua própria identidade enquanto pessoa.

Segundo o sociólogo Stuart Hall:

O sujeito previamente vivido como tendo uma identidade única e estável está se tornando fragmentado, composto não só de uma única, mas de várias identidades, muitas vezes contraditórias ou não resolvidas. O processo de identificação, através do qual projetamos nossas identidades culturais, tornou-se provisório, variável e problemático. Este processo produz o sujeito pós-moderno, conceitualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma celebração móvel, transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. (In: CANTON, 2009, p. 15)

Estas variações de identidades, citadas pelo autor, podem ser verificadas na *Carnal Art*, que é uma forma de expressão artística criada pela francesa Orlan. A artista recorre a métodos extremos de alterações em seu próprio corpo físico, submetendo-se a várias intervenções cirúrgicas, o que fez de seu corpo suporte para inovar a arte com uma linguagem própria. Para Lucia Santaella, as performances de Orlan “acabam por sugerir que, por trás das obsessões atuais por um corpo remodelado, oculta-se uma ansiedade inconsciente generalizada em relação aos destinos do corpo” (in: DOMINGUES, 2003, p. 76).

Nas imagens apresentadas a seguir, podemos ver em preto e branco um dos trabalhos de Orlan, representando máscaras, em que ela questiona as transfigurações femininas em face aos ideais culturais de beleza. As fotos coloridas (Figura 18-19), representam a própria artista após a cirurgia de implante de “pseudo chifres” em sua testa.



Figuras 17-19: Orlan.

Além de Orlan, há outros que, por meio de cirurgias plásticas, transformam seu próprio corpo dissimulando um aspecto, muitas vezes fora dos padrões normais de interpretação, como é o caso de algumas celebridades, conhecidas principalmente em função de sua aparência. Nas fotos das Figuras 20 e 21, temos como exemplo a *socialite* Jocelyn Wildstein, de Lausanne (USA), que modificou o rosto com intuito de preservar seu casamento⁴ e Michael Jackson (1958-2009), músico, compositor, dançarino e instrumentista, que se submeteu a várias cirurgias plásticas por motivos incógnitos.⁵



Figura 20: Jocelyn Wildstein



Figura 21: Michael Jackson

⁴ **Jocelyn, a Noiva de Wildenstein.** Disponível em: <<http://www.mdig.com.br/index.php?itemid=2257#ixzz1abwgnuQ8>>. Acesso em: 15 ago. 2010.

⁵ **Máscaras Contemporâneas.** Disponível em: <<http://www.revistaogrito.com/page/wp-content/uploads/2008/01/jackofacialhair.jpg>>. Acesso em: 15 ago. 2010.

Apesar do estranhamento obtido por estes artistas, há ainda pessoas adeptas ao *Body Modification* (modificações no corpo). Estas pessoas modificam deliberadamente o corpo, fazendo alterações por vários motivos, como estéticos; predileções sexuais; ritos de passagem; motivos religiosos; para se mostrar como membros de um grupo ou afiliação; para criar arte corporal; ou ainda para causar choque de valores ou auto expressão.

Sua aplicação mais ampla inclui a cirurgia plástica; a implantação no corpo de objetos em formatos diversos; a decoração corporal socialmente aceita em muitas sociedades como a perfuração da orelha; a prática do *body piercing* (perfuração no corpo) - atividade que consiste em perfurar uma ou várias regiões do corpo para posterior colocação de anéis, esferas, alfinetes e outras pequenas peças metálicas; direitos religiosos dos ritos de passagem (como a circuncisão); ou o movimento dos *Modernos Primitivos*, que buscam o aspecto de um animal qualquer, na tentativa de comunhão com a natureza.

Por conseguinte, como exemplo da *Body Modification* temos, nas figuras a seguir, Kala Kawai que é conhecido como *o havaiano mutante*⁶ e ainda a brasileira Elaine Davidson que ficou conhecida na Escócia por sua aparência e por entrar para o Livro dos Recordes (*Guinness World Record*) em maio de 2000, por ter 462 *piercings* no corpo. Atualmente está com 6005 apetrechos no corpo, sendo 1500 internos.⁷



Figura 22: Kala Kawai (o havaiano mutante).

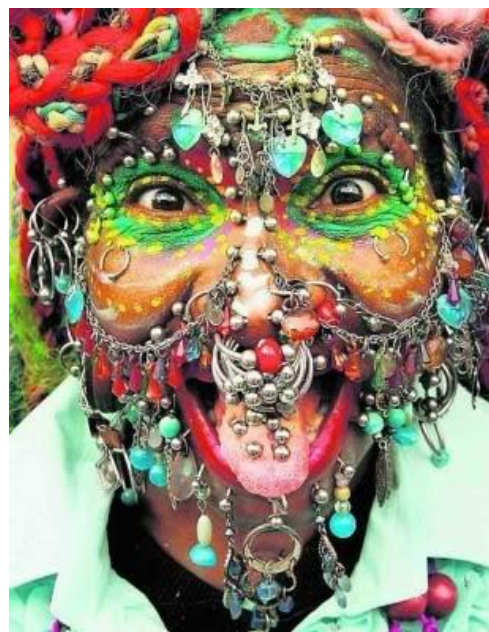


Figura 23: Elaine Davidson.

⁶ **Adeptos do *Body Modification* Levam o Próprio Corpo ao Limite da Transformação.** Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/PlanetaBizarro/0,,MUL737296-6091,00.html>>. Acesso em: 15 jun. 2011.

⁷ **Elaine Davidson, a Brasileira com 6005 Piercings no Corpo.** Disponível em: <<http://www.blogadao.com/elaine-davidson-a-brasileira-com-6005-piercings-no-corpo/>>. Acesso em: 15 jun. 2011.

Tendo em vista a citação de Bachelard, no que diz respeito à pessoa encoberta pela máscara, que “crê simular ativamente após ter-se dissimulado facilmente” e que a máscara é uma síntese de dois contrários muito próximos, ou seja, a dissimulação e a simulação, esta colocação se encaixa de maneira pertinente comparada ao que se designou aqui de máscaras contemporâneas.

A artista Orlan, bem como os adeptos da *Body Modification*, buscam *dissimular* a própria aparência *simulando* suas ideias mediante a modificação externa – o suporte para a obra é o próprio corpo. Já no meu processo criativo, a intenção é diferente, ou seja, busco comunicar por meio de suportes convencionais e materiais simbólicos os conteúdos internos do imaginário.

Na contemporaneidade, além das expressões faciais observadas anteriormente, podemos citar os avatares do espaço virtual da internet.

Originalmente, *avatar* segundo a religião hindu (deriva do sânscrito *avatāra*, que significa "descida"), denota a manifestação corporal de um ser imortal, por vezes até de um ser supremo, normalmente denotando uma das encarnações de Vishnu (tais como Krishna)⁸. Ou seja, as entidades divinas assumem várias representações imagéticas dependendo da situação ritualística que se apresenta.

Já, Rebecca Allen sobre o avatar, em seu texto sobre “a consciência viajante num mundo de vida artificial”, relata sobre o avatar:

Ouvimos que num futuro não muito distante passaremos horas imersos em mundos virtuais tridimensionais. Esses mundos incluirão “avatares”, representações virtuais de nós mesmos na forma de personagens gerados por computador. Nossa alma, nossa consciência serão corporificadas de algum modo num avatar. O avatar torna-se nosso outro corpo, um outro contêiner para nosso espírito. (DOMINGUES, 2003, p. 319)

Assim, o termo *avatar* foi adotado na realidade virtual para designar os vários personagens que substituem o aspecto real das pessoas. O espírito é único, mas as aparências se adequam ao espaço em que este se manifesta.

Outro tipo de imagem, que vem sendo adotada pelos internautas, são as máscaras *memes*. Este termo, foi cunhado em 1976 por Richard Dawkins em seu *bestseller O Gene Egoísta*. Ele faz uma analogia das *memes* com os *genes*, ou seja, ambos são uma unidade de

⁸ **Avatar**. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Avatar>>. Acesso em: 10 mar. 2011.

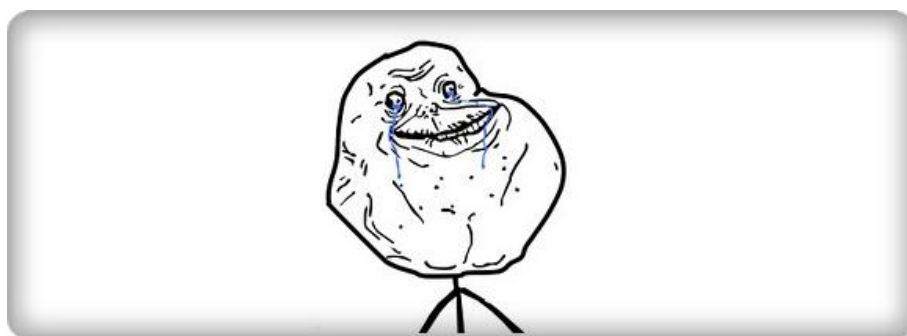
informação que se multiplica e são passíveis de mutação. Os *memes* podem ser ideias, sons, valores estéticos, desenhos, ou qualquer outra coisa que possa ser apreendida e transmitida enquanto unidade autônoma. Exemplo disso é a cultura espontânea - uma piada contada em determinado lugar se propaga, rapidamente, se houver a aceitação do público.

No ciberespaço, muitas vezes as *memes* aparecem em forma de tiras como uma charge. Tanto as tiras, quanto os personagens que fazem parte delas, são *memes*. Trata-se de desenhos, normalmente em preto e branco, com características psicológicas e denominações próprias, que são colados *on line* sobre a fisionomia das pessoas, atribuindo-lhes o caráter da *memes* em questão, como nos exemplos a seguir:

Troll Face (Figura 24): Essa cara bizarra é um dos *memes* mais famosos da internet. Chama-se *Troll Face*, mas também é conhecida como *Hehehe*. Ela surgiu como representação da arte de *trolar*, isto é, irritar uma pessoa, provocar uma discussão. Com o tempo, a carinha foi sendo usada em inúmeros quadrinhos que representam um personagem espertalhão, que quer sempre tirar vantagem das outras pessoas.

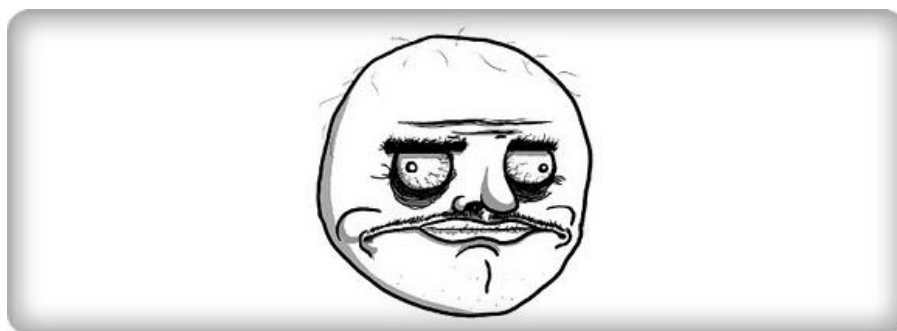


Forever Alone (Figura 25): O *Forever Alone* (sozinho para sempre, em português) é o *meme* mais triste da internet. Ele é usado sempre em situações onde o personagem é muito solitário e não tem amigos. Sua expressão é tão desoladora que não tem como não ficar com dó.



Me Gusta (Figura 26): A cara do *Me Gusta* ganha em feiúra. Ela é a representação de uma personagem com gostos peculiares e bizarros; aqueles que todo mundo tem, mas ninguém admite.⁹

⁹ **Significado do Memes.** Disponível em: <<http://www.humorpardo.com.br/2011/09/significado-do-memes.html>>. Acesso em: 25 fev. 2011.



Foi necessária esta explicação sobre as *memes*, porque na construção do processo criativo, surgiu a ideia de, no trabalho plástico, elaborar desenhos com as suas características visuais, materializando imagens virtuais, porém, concretizadas em linguagem bidimensional numa obra de arte contemporânea.

1.1.2 A Máscara no Teatro e no Cinema

Assim como há dissimulação com as máscaras, esta também pode ser obtida por meio dos personagens do teatro.

Na Grécia, as *personas* ou personagens eram designadas pela aparência facial representada nas máscaras da tragédia e da comédia. Na concepção de Faitanin,

persona passou a significar *máscara* e *personagem* não por traduzir gramatical e semanticamente para o latim a acepção original da palavra grega *prósopon*: máscara; mas por significar e nomear o ato ou efeito do ator, mediante uma abertura na máscara, o entorno da boca, impostar e representar pelo som (per+sona) de sua voz uma personagem. Remonta-se o uso e significado da palavra *prósopon* ao ilustre poeta grego Homero (850 a.C.), em sua célebre epopeia *Odisseia*. Estudos apontam certa relação entre a palavra etrusca *fersu*, que significava máscara, já encontrada escrita num monumento da Antiguidade clássica, com a palavra grega *prósopon*. (FAITANIN, 2006, p. 339)

Portanto, a máscara enquanto *persona*, cristalizou-se no teatro, vindo, posteriormente, a ser usada pela *Commedia dell'arte* e na *Masque* no séc. XVII. A *Commedia dell'arte* era realizada totalmente de improviso e o personagem representado pela máscara era quem levava a fama e não o ator (MAGALDI, 2002, p. 26). Este tipo de representação cênica influenciou manifestações posteriores, como o carnaval de Veneza.

Um destes personagens é o *Scaramouche* ou *Scaramuccia*: esperto e hábil, uma espécie de capitão, porém, mais envolvido em seduzir as mulheres e se vangloriar de seus

feitos - sempre encontra uma maneira de reverter a situação a seu favor ¹⁰.

Ainda na minha infância, eu tinha por distração assistir filmes na sessão da tarde da televisão e um destes filmes, foi *Scaramouche* ¹¹. Na trama, o personagem principal é traído e perde todos os seus bens, passando então a ser perseguido como criminoso. Com o intuito de vingança, entra para o teatro e volta enrustido no personagem *Scaramouche*. Com o passar do tempo, fica famoso, pode finalmente revelar sua identidade e assumir o que era seu por direito.

A representação cinematográfica traduzia uma aura de mistério em torno da história do personagem, criando, no espectador, um sentimento inexplicável de satisfação estética, inclusive em relação ao figurino e à iluminação bruxuleante que envolvia as cenas. Portanto, *Scaramouche* também está inserido no processo de criação. A Figura 27 mostra a máscara usada no filme por esse personagem.



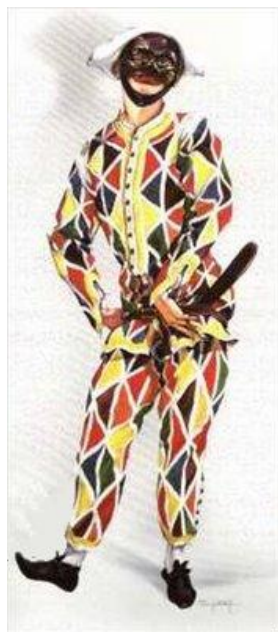
Figura 27: *Scaramouche* – Stewart Granger (Cena do filme de mesmo nome).

Além dele, o triângulo amoroso Arlequim, Colombina e Pierrô, também integrantes da *Commedia dell'arte*, são figuras herdadas pelo carnaval mundial.

¹⁰ *Scaramouche*. Disponível em:

<<http://www.delpiano.com/carnival/html/scaramouche.html>>. Acesso em: 25 maio 2010.

¹¹ Título original: *Scaramouche*, lançado em 1952, nos EUA. Com Stewart Granger no papel de *Scaramouche* e direção de George Sidney.

Figuras 28: Alequim.¹²Figura 29: Colombina.¹³Figura 30: Pierrô.¹⁴

Felipe Ferreira relata que, a introdução das máscaras no carnaval, teve início nos bailes em salões nobres de Paris. Denominados *bals masqués* ou *bals costumés*, se espalharam por várias cidades do ocidente, chegando ao Brasil por volta de 1840, onde, tornou-se um dos maiores espetáculos cênicos difundidos mundialmente na atualidade. (FERREIRA, 2004, p. 107)

Uma das principais representações de máscaras que influenciaram minha poética é o *Clóvis*, personagem mascarado do carnaval brasileiro.

O artista *mascareiro* mais conhecido no Brasil foi Armando Valles, de São Gonçalo no Rio de Janeiro, falecido em 1975, o qual foi responsável pela confecção de máscaras muito divulgadas no carnaval dos últimos sessenta anos. Entre elas, podemos citar o próprio *Clóvis*:

Oriundos de Santa Cruz, um município da Zona Oeste do Rio de Janeiro e logo espalhados por toda a cidade, os *Clóvis* se assemelhavam aos arlequins, colombinas, dominós e pierrôs medievais. O nome desses personagens do carnaval carioca (às vezes chamados de bate-bola) é uma corruptela de *clown*, palhaço em inglês. Com seus amplos macacões coloridos, usando perucas com franjas, vestidos de caveira, morcego, palhaço e nega maluca, sempre andavam em grupo. As máscaras, importadas da Alemanha, eram feitas de malha e entretela e por serem muito quentes

¹² Encarnava uma mistura de ingenuidade e esperteza. Inicialmente usava calça branca, gorro branco, chinelo de couro e bastonete. Com o tempo, retalhos coloridos e dispersos formando losangos.

¹³ Em geral, aparece como serva de alguma dama e é caracterizada como uma moça bonita e inteligente, de humor rápido e irônico, sempre envolvida em intrigas e fofocas, apaixonada por Arlequim, amada em segredo pelo romântico Pierrô.

¹⁴ Como Arlequim é um servo tosco, mas que pode mostrar-se astuto ou covarde. Sua inspiração é Nápoles, enquanto os outros são inspirados na sobriedade de Bolonha. Seu espírito napolitano lhe traz vivacidade.

foram substituídas por outras, transparentes, produzidas com as meias de nylon das senhoras das famílias. O orifício no lugar da boca era preenchido com uma chupeta ou um apito. Todo um ritual era cumprido: quando um grupo encontrava outro grupo havia a “cruza” ou “roda-baiana” o momento de glória de um *Clóvis* (pedido de passagem). Os *Clóvis* nunca falavam: se comunicavam por mímica ou pelo som do apito. Para assustar criancinhas, traziam uma bexiga amarrada a uma vara. O som da bexiga arranhando o asfalto escaldante era de arrepiar os cabelos. Alguns usavam perfume na água da bexiga, para customizar o personagem.¹⁵

Por tantas vezes, em minha infância, lembro-me de sair correndo apavorada porque uma de minhas tias costumava aparecer enrustida em uma capa de dominó e máscara de *Clóvis*. Assim este também deve ser referenciado como integrante do meu processo criativo. Nas Figuras 31 e 32, temos dois exemplares deste tipo de máscara, confeccionadas por Armando Valles.



Figuras 31-32: - Máscaras de *Clóvis* de Armando Valles.

Ao comparar as máscaras de *Clóvis* com a figura 27, o *Scaramouche*, observa-se que há uma semelhança entre ambos, no cabelo ou na barba. Provavelmente, este tipo de conexão feita quando criança teve sua repercussão no meu imaginário e em meu processo criativo.

Além do *Scaramouche* e do *Clóvis*, outros personagens mascarados do cinema contribuíram para que a máscara fosse incorporada pelo trabalho plástico. Guardo lembranças de um primo com uma toalha de banho de minha avó se escorregando pelo corrimão da escada como se fosse o *Batman*. São imagens prazerosas de heróis que povoam o imaginário

¹⁵ *Clóvis*. Disponível em:
<http://textosdetherezapires.blogspot.com/2010/02/os-clovis-no-carnaval-carioca_13.html>.
Acesso em: 20 jan. 2010.

de muitas gerações e cujas personalidades transferiam valores, como honestidade ou coragem, o que incentivava as crianças que os admiravam a imitá-los. Dentre eles, podemos citar o *Zorro* (herói de filme mexicano), o *Nacional Kid* (super-herói de filme japonês) e ainda o *Batman e Robin* (super-heróis de filme norte-americano).



Figura 33: O Zorro.



Figura 34: *Nacional Kid*.



Figura 35: *Batman e Robin*.

Em se tratando de cinema, há outros filmes que contribuíram para as tendências do meu processo criativo. Tive a oportunidade de assistir um filme chamado *Esse Mundo é dos Loucos*¹⁶. A trama se dá numa pequena cidade francesa, em época de guerra. A cidade é abandonada em função de as tropas inimigas estarem próximas, sendo que as únicas pessoas que permanecem no lugar são os pacientes de um hospício. O que me chamou a atenção no filme foram os personagens, o figurino, as fisionomias, as atitudes; tudo envolto numa realidade surreal, principalmente porque nesta época (1967) a televisão era em preto e branco o que dava às coisas um aspecto ainda mais irreal.



Figura 36: Cena do filme *Esse Mundo é dos Loucos*.

¹⁶ Título original: *Le Roi de Coeur*, 1965, Itália-França. Direção: Phillipe de Broca.



Figura 37-38: Cenas do filme *Esse Mundo é dos Loucos*.

As Figuras 37 e 38, representam cenas do momento em que os loucos se espalham pela cidade deserta, como se estivessem num palco, fazendo parte de uma grande brincadeira. Ao final, eles retornam ao hospício, voluntariamente, como se somente lá houvesse equilíbrio mental, em função das insanas atrocidades que presenciaram no mundo exterior.

Meu pai, Carlos Dirceu Tizzot (1931-1995), era médico e trabalhava num hospital psiquiátrico chamado Hospital Adauto Botelho, em Curitiba - Paraná. Lá usavam como artifício para acalmar pacientes em surto, materiais de pintura, por meio dos quais os enfermos canalizavam seus delírios para as telas. Assim, no sentido de auxiliar o trabalho dos enfermeiros, meu pai aprendeu como usar a técnica da tinta a óleo. Posteriormente, pintou uma série de paisagens naturalistas dentro daquilo que lhe era importante como arte. Depois, me ensinou a usar esta técnica.

Na ocasião, eu tinha 16 anos e assisti no cinema (várias vezes) a ópera rock *Jesus Cristo Superstar*¹⁷. Tendo uma natureza mística desde “sempre”, então fiquei envolvida com o filme. Havia um clima de mistério em torno da figura de Cristo (Figura 39), assim, ele foi o tema de meu primeiro quadro em tinta a óleo. Este quadro rendeu-me o prêmio de primeiro lugar em uma exposição de artistas amadores, promovida pelo Colégio Camões em 1975, onde cursava o Ensino Médio, na época denominado de Segundo Grau.

¹⁷ *Jesus Christ Superstar*, 1973. Dirigido por Norman Jewison. Roteiro de Tim Rice, Norman Jewison e Melvyn Bragg, com músicas de Andrew Lloyd Webber. Estrelado pelos artistas: Ted Neeley, Carl Anderson, Yvonne Elliman.



Figura 39: *Agonia*, Regina Tizzot, 1974. Óleo sobre tela, 61 x 50 cm.

As cenas que mais me atraíram foram aquelas com evidente atmosfera metafísica como nas Figuras 40 a 42.



Figuras 40-41: Cenas do filme *Jesus Cristo Superstar*.



Figura 42: Cenas do filme *Jesus Cristo Superstar*.

Outro espetáculo cênico que tive a oportunidade de presenciar no Rio de Janeiro em 1973 (também aos 16 anos, apesar de ter sido censurado para 18 anos) e que foi marcante para mim foi o encenado pelo grupo *Dzi Croquettes*, na peça *Gente Computada Igual a Você*. Conforme o documentário de James Green:

O grupo de teatro *Dzi Croquettes*, formado no Rio de Janeiro em 1972, trouxe a um só tempo o entusiasmo de um grupo de artistas amadores e a experiência profissional de Lennie Dale, um dançarino americano da Broadway radicado no Brasil. Diferente dos espetáculos de travestis da praça Tiradentes, que evocavam a beleza, a graça e o estilo clássicos femininos em seus retratos de mulheres, os catorze membros do *Dzi Croquettes* se vestiam numa mistura de roupas masculinas e femininas. Barítonos enfeitados com muito brilho e maquiagem projetavam sua virilidade, a despeito — ou provavelmente por causa — de sua indumentária feminina. O *Dzi Croquettes* enfatizava a liberdade sexual. Suas representações andróginas e a frase usada nos shows — “todo mundo deveria ser capaz de fazer sexo com quem bem entendesse” — suscitava a questão de sua identidade sexual. Embora fossem efeminados, eles também projetavam masculinidade, estando assim de acordo com padrões tradicionais, e não eram considerados exatamente “bichas”, tampouco “travestis”, dado que os atores não faziam qualquer tentativa de copiar o ideal de beleza feminina.¹⁸

Estes artistas encenavam com música, dança e monólogos, em um show com muito colorido, brilho e irreverência.

Em se tratando de representações andrógenas, na atualidade temos o mundialmente conhecido, carnaval *Gala Drag Queen* de *Las Palmas de Gran Canaria*, na Espanha, que anualmente movimentava milhares de pessoas. Trata-se de uma apresentação que envolve performance, música, figurino e maquiagem característicos das *Drag Queen*. “*Drag queens* ou *Drag Kings* são artistas performáticos que se travestem, fantasiando-se cômica ou exageradamente com o intuito geralmente profissional e artístico”.¹⁹

A *Drag Queen* é outro exemplo de dissimulação do corpo, porém com características mais artísticas esteticamente.

As Figuras 43 a 45 mostram alguns exemplos de transfiguração de participantes do carnaval de *Las Palmas*.

¹⁸ **Dzi Croquettes - Documentário.** Disponível em: <<http://acidadedohomemnu.blogspot.com/2010/04/dzi-croquettes-documentary.html>>. Acesso em: 11 out. 2010.

¹⁹ **Drag Queen.** Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Drag_queen>. Acesso em: 11 out. 2010.



Figura 43: *Drag Eiko, Eikotron, La Película. Las Palmas de Gran Canaria, 2011.*

Figura 44: *Drag Anemoa – Olocum, Rei de Las Profundidades. 2º Ganhador, Las Palmas de Gran Canaria, 2011.*

Figura 45: *Drag Acrux - Kaelífera. Las Palmas de Gran Canaria, 2011.*

Todos os fragmentos de história de vida citados ao longo do trabalho, estão presentes, de alguma forma, no processo criativo e no resultado final da proposta plástica levada a cabo no presente estudo. Trazendo a baila os episódios relatados até aqui, há a tentativa de articular as duas variáveis que permeiam o meu processo criativo, ou seja, a representação de imagens oriundas da dimensão metafísica e as intenções do mascarar e suas prerrogativas.

1.1.3 A Máscara Científica

A primeira máscara com a qual tive contato foi a de inalação. De dois para três anos de idade, entrei em estado de coma em função de uma forte crise de bronquite alérgica, durante a qual fui desenganada pelos médicos. Porém, sobrevivi e a máscara de oxigênio foi minha aliada na luta pela sobrevivência.

Quando se está usando a máscara de inalação, a busca é diferente, o prazer é diferente. Em meio à fumaça líquida que se desprende do aparelho, a troca é completamente individual, a sensação é de esperança, de certeza de que naquele momento em que se é obrigado a ficar parado à mercê da máscara resultará em alívio, em saúde prazerosa. Então, longe de ser algo que representa uma coisa ruim como a doença, essa máscara é símbolo de satisfação e de cura. Durante o processo de inalação, o pensamento vagueia para lugares recônditos, o que faz aflorar o meu processo criativo.

Na atualidade, em meio às atuais pandemias, a presença de máscaras de proteção é constante. O ano de 2009 ficou mundialmente conhecido como ano da gripe suína ou H1N1. O vírus dessa gripe obrigou grande parte da população mundial a usar máscaras cirúrgicas

como proteção. No sentido de minimizar a negatividade por trás da necessidade de usar tais máscaras, vários artistas as decoraram criativamente. A designer gráfica americana Irina Blok ilustrou ironicamente várias dessas máscaras (Figuras 46-49), customizando algumas. Parte do lucro foi revertido para ajudar o México contra a gripe mencionada.



Figuras 46-49: Máscaras de Irina Blok.

Outros designers lançaram no mercado máscaras de prevenção, dando um toque de moda e de bom humor, com o intuito de causar ânimo às pessoas. Um deles é o artista japonês Yashida Yoriko que ilustrou suas máscaras com colorido alegre e descontraído, como nos exemplos apresentados nas Figuras 50 a 52.



Figuras 50-52: Máscaras de Yashida Yoriko.

A máscara de proteção é também usada na *street art*. Muitos grafiteiros a usam devido ao fato de as tintas dos *sprays* serem tóxicas. As mais antigas são as máscaras de gás (Figura 53), que foram usadas a partir da Segunda Guerra Mundial. Atualmente, as mais comumente usadas, são as do tipo *nose pig* – nariz de porco (Figura 54).



Figura 53: Máscara de gás.



Figura 54: Máscara tipo *Nose Pig*.

O ato de ocultar o rosto atrás da máscara no momento da execução não autorizada de uma intervenção de rua pelo grafiteiro, omitindo a identidade e chamando a atenção como uma figura fora dos padrões normais, enfatiza o fato de estar cometendo uma contravenção e cria, em torno dele, uma situação de mistério, como é o caso dos artistas Ramm:Ell:Zee e Banksy. Assim, é outro enfoque para a dissimulação.

1.1.4 A Máscara Ritualística

Neste tópico, serão retomadas observações citadas no início da narrativa, relativas à função religiosa da máscara.

As primeiras máscaras de que se tem notícia eram usadas nas manifestações religiosas do homem primitivo. Segundo Jacob Klintonwitz:

O uso de máscaras nas sociedades ritualísticas é extremamente preciso. A máscara significa o espírito, o sopro inatingível, o imaterial, o espírito vital da natureza. A máscara tem a função de concretizar o abstrato e travestir o ser humano da qualidade espiritual. Quando um homem reveste-se da máscara e das roupagens e pinturas rituais, ele abandona a sua encarnação cotidiana e mortal para, naquele momento, ser e representar o espírito. O homem torna-se símbolo. O homem sela a sua aliança com as entidades espirituais. (...) O homem revestido da máscara, incorporado com as forças da natureza e das qualidades das entidades espirituais, torna estes símbolos míticos cultura, transformando-os em avais e estímulos para a harmonização da vida social. Ao mesmo tempo em que o homem torna o mito cultura ele faz, também, o caminho inverso, transformando a sua cultura em mito. A utilização da máscara na sociedade ritualística realiza permanentemente este intercâmbio entre a cultura e o mito, entre o sistema social e a hierarquia mítica. (KLINTOWITZ, 1986, p. 7)

Portanto, há nestas sociedades, um intercâmbio direto entre o mundo espiritual e o cotidiano, além de uma predisposição cultural para encarar a postura dos xamãs, vistos como indivíduos que dominam as coisas sobrenaturais e misteriosas, explicadas mediante os mitos.

O mito, sem respaldo científico, é a maneira pela qual o homem primitivo busca explicar sua própria religião, é uma narração proveniente do imaginário. Maffesoli, baseado em Durand, enfatiza que: “O imaginário é o estado de espírito de um grupo, de um país, de um Estado-nação, de uma comunidade. O imaginário estabelece vínculo. É cimento social. Logo, se o imaginário liga, une numa mesma atmosfera, não pode ser individual”. (REVISTA, 2001, p. 76.)

Outro ponto importante a ser evidenciado é a relação que Maffesoli faz do imaginário com a cultura:

A cultura, no sentido antropológico dessa palavra, contém uma parte de imaginário. Mas ela não se reduz ao imaginário. É mais ampla. Da mesma forma, agora pensando em termos filosóficos, o imaginário não se reduz à cultura. Tem certa autonomia. Mas claro, no imaginário entram partes da cultura. A cultura é um conjunto de elementos e de fenômenos passíveis de descrição. O imaginário tem, além disso, algo de imponderável. É o estado de espírito que caracteriza um povo. Não se trata de algo simplesmente racional, sociológico ou psicológico, pois carrega também algo imponderável, um certo mistério da criação ou da transfiguração. (REVISTA, 2001, p. 76.)

Esse “algo imponderável”, esse mistério da criação ou transfiguração são verificados, atualmente, em uma tendência das artes plásticas na América Latina, que faz uso de temáticas sobre o mito e a magia. Maria Amélia Bulhões comenta:

Seja como for, o mistério atua como atração, fascínio que orienta um movimento em sua direção, excluindo toda imobilidade ou indiferença. O mistério funciona como aura, criando uma imensa espera, para corresponder a esta expectativa a arte não precisa de sua natureza, ela sugere uma abertura para um plano superior, indefinido a ser completado pela imaginação do público. Reatualiza assim o mito da magia (enquanto relato fabuloso) que tem sua origem remota em uma época que a arte fazia parte integrante das práticas religiosas. (...) A própria história da arte também faz parte deste processo de sacralização das práticas plásticas, de construção do mistério e das hierarquizações. (BULHÕES, 1997, p. 45)

Esse pressuposto em relação ao mistério é relevante quando se tem por objetivo elaborar um trabalho plástico onde se pretende recriar a aura que envolve o desconhecido.

Assim, o fascínio pelo mistério levou-me a participar de vários tipos de manifestações religiosas. Frequentei, por sete anos, terreiro de umbanda, onde fui eleita *Yalorixá* (mãe pequena), isto é, aquela que é responsável pela firmeza da corrente espiritual feminina; recebi

o grau de Sacerdotiza do Templo de Ezequiel, quando participei de rituais da Grande Fraternidade Branca, a qual é uma espécie de seita esotérica; estive em rituais Gnósticos, Rosacruzes e Martinistas. Assim, de cada uma destas passagens, assimilei o conhecimento que considerava proveitoso para meu progresso em termos de aprendizagem.

O Martinismo, por exemplo, é uma religião criada por Louis-Claude de Saint-Martin (Figura 55), em 1754. Segundo Christian Rebisse “privilegiou sempre o interno que tudo apreende e tudo preserva, pois é entrando no coração da divindade que fazemos entrar ao mesmo tempo a Divindade em nosso coração”²⁰. A máscara, inserida na simbologia ritual da Ordem Martinista, tem papel fundamental. Deve ser usada para que o iniciado permaneça desconhecido, no sentido de sacrificar sua personalidade pelo bem da coletividade, como o significado do arcano V do Tarô, o hierofante (adotado pelos iniciados). Contudo, a letra **I**, inicial dos nomes “*Incognitus*, Incógnito, simboliza a Máscara em todos os seus significados” (TEDER, 2006, p. 57). Nos emblemas Martinistas (Figuras 56-57), sempre há a representação de duas colunas laterais que remetem à letra **I**, ou seja, à máscara.



Figura 55: Saint-Martin



Figura 56: Emblema Martinista



Figura 57: Emblema Martinista

Evidentemente, o mistério inerente a essas religiões tiveram alguma importância em minha formação, mas foi somente através da arte que encontrei o esclarecimento de qual caminho seguir para adentrar no plano dimensional que buscava, para entender o desconhecido. A palavra *mistério* significa “tudo aquilo que a inteligência humana é incapaz de explicar ou compreender; enigma; coisa ou elemento oculto, obscuro ou desconcertante;

²⁰ REVISTA O ROSACRUZ. O Martinismo – História de uma Ordem Tradicional. Curitiba: AMORC, nº 203, jan/fev/mar 1993, p. 3.

segredo”²¹. Se considerarmos esta definição de mistério para explicar o que é arte, nesse sentido, minha satisfação reside exatamente aí, isto é, fazer arte é criar o mistério, compactuar com ele.

Pelas lembranças significativas para mim, das vivências narradas até aqui, percebe-se a importância da memória na construção do processo criativo. Na concepção de Fayga Ostrower:

A fonte da criatividade artística, assim como de qualquer experiência criativa, é o próprio viver. Todos os conteúdos expressivos na arte. Quer sejam de obras figurativas ou abstratas, são *conteúdos essencialmente vivenciais e existenciais*. Também os acasos podem ser caracterizados como momentos de elevada intensidade existencial, porquanto a criatividade é estreitamente vinculada à sensibilidade do ser. Ambas se complementam, sendo impensáveis uma sem a outra. (OSTROWER, 1990, p. 7)

Estes *conteúdos vivenciais e existenciais* vieram à tona quando se deu início o Mestrado. Houve a necessidade de revisitar episódios que fizeram parte do meu desenvolvimento, no sentido de tentar esclarecer como se dá o processo criativo. Em relação ao universo de criação do artista, Cecília Salles comenta:

O artista observa o mundo e recolhe aquilo que, por algum motivo, o interessa. Trata-se de um percurso sensível e epistemológico de coleta: o artista recolhe aquilo que de alguma maneira toca sua sensibilidade e porque quer conhecer. Às vezes, os próprios objetos, livros, jornais ou imagens que pertencem à rua são coletados e preservados. Em outros casos, é encontrada uma grande diversidade de instrumentos mediadores, como os cadernos de desenhos ou anotações, diários, notas avulsas para registrar essa coleta que pode incluir, por exemplo, frases entrecortadas ouvidas na rua, inscrições em muros, publicidades, fotos ou anotações de leitura de livros e jornais. Esse armazenamento parece ser importante, pois funciona como um potencial a ser, a qualquer momento, explorado; atua como uma memória para obras. (SALLES, 2006, p. 51)

Por conseguinte, ainda citando Cecília Salles, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar com imagens atualizadas as experiências do passado. A memória é ação. (SALLES, 2006, p. 67)

²¹ MISTÉRIO. In: HOLANDA, 1988, p. 436.

2 POÉTICAS MASCARADAS

2.1 DESMASCARANDO MÁSCARAS

A representação do fantástico nas artes visuais adquire fundamental importância para as reflexões realizadas nesta pesquisa, com especial atenção para aquelas em que o foco principal se dá quando o artista utiliza a face como elemento signo para o desenvolvimento de sua poética.

Verifico que as aproximações e os distanciamentos entre o processo criativo de alguns artistas aqui relacionados e os trabalhos que venho desenvolvendo, definem um campo de discussão relativo à escolha de imagens pertinentes ao imaginário, que é alimentado pelo mistério do misticismo, ou mesmo por ações e situações observadas no cotidiano de uma pessoa.

Considero a máscara como ícone que substitui aquilo que não se faz presente no ato de olhar uma realidade simplesmente física, mas sim uma *realidade ampliada*. A ampliação dessa realidade pode ser responsabilizada pelas experiências oriundas de outras áreas do conhecimento humano, principalmente aquelas desenvolvidas entre algumas religiões ou conhecimentos esotéricos, místicos. Quando analisamos o passado mais remoto e também aquele mais próximo à nossa existência, podemos identificar em alguns artistas, a participação direta ou indireta de atributos místicos presentes em suas obras.

Em seguida apresento trabalhos de alguns artistas que contribuem para entender as confluências entre arte e mistério, pois seus trabalhos apontam para uma poética inserida no conhecimento místico ou fantástico. O mundo fantástico é elaborado e interpretado a partir de fatos, muitas vezes corriqueiros, do nosso cotidiano, alcançando uma dimensão afastada da nossa percepção pragmática. As imagens e objetos produzidos a partir dessa idéia comungam com a fantasia, a imaginação, o mundo dos sonhos, o grotesco, visões e outros mundanismos, constituindo então, ferramentas conceituais e simbólicas que estimulam esses artistas. A máscara, por sua vez, deflagra a possibilidade de contato simbólico entre o real e o imaginário.

2.1.1 Giorgio de Chirico

Entre os artistas italianos que assinaram o manifesto Dadá em 1920, (publicado na revista *Bleu em Mântua*), estava um artista de Ferrara, nascido na Grécia (1888-1978) de pais

italianos, chamado Giorgio de Chirico. Segundo Herbert Read:

Esse pintor, que significativamente tinha ido para Munique receber sua educação artística (1905-8) e aí recebera a influência do romantismo místico de Klinger e Böcklin, chamava-se Giorgio de Chirico. De Chirico desempenhara papel decisivo na fase seguinte da arte moderna (o Surrealismo). De Chirico permaneceu em Milão e Florença entre 1908 e 1910, e depois foi para Paris, onde conheceu Picasso e Apollinaire. Regressou à Itália no início da guerra e em Ferrara relacionou-se com Carlo Carrà, estabelecendo uma *Scuola Metafísica*. (READ, 1988, p. 119)

As primeiras pinturas de De Chirico, que levaram à criação desta escola, foram realizadas por volta de 1910. Consta que quando o pintor estava se recuperando de uma doença e passeava na praça da *Santa Croce* em Florença, sentiu um estranhamento em relação ao lugar e segundo o próprio pintor: “todo o mundo que me rodeava, inclusive o mármore dos edifícios e das fontes, me parecia convascente. O sol outonal, cálido e forte, iluminava a estátua e a fachada da igreja. Tive então a estranha impressão de ver aquelas coisas pela primeira vez”. (GLOBUS, 1994, p. 5)

Assim, a partir dessa impressão surgiram suas primeiras telas metafísicas. Em artigo denominado *Zeus l'esploratore*, publicado na revista *Valori Plastici* (Roma) de janeiro de 1919, De Chirico comenta:

Assim pensava eu em Paris nos anos imediatamente anteriores à explosão da guerra. E, quando voltei ao ambiente internacional dos pintores modernos, lutava estupidamente com fórmulas super exploradas e sistemas estéreis. Sozinho, em meu esqualido estúdio da Rue Campagne-Première, comecei a perceber as primeiras sombras de uma arte mais completa, mais profunda, mais complicada, numa palavra – com risco de provocar um ataque hepático num crítico francês –, *mais metafísica*.²² Uma nova terra surgiu no horizonte. (...) Os demônios da cidade abriram o caminho para mim. Quando voltei para casa, outros fantasmas anunciadores vieram ao meu encontro. (CHIPP, 1993, p. 452)

Desta forma, percebe-se que o artista vislumbrou as primeiras imagens que o levaram a criar o novo movimento.

²² A palavra metafísica é proveniente do latim medieval, *metaphysica*, e deriva do grego medieval, da expressão *ta metá physika*, literalmente, “depois da física”. Aristóteles, filósofo grego (Estagira, Macedônia, 384 a.C. – Cálcis, Eubéia, 322 a.C.) por volta de 335 a.C. fundou em Atenas a escola denominada Liceu. Dentre os seguidores desta escola se destaca Andrônico de Rodes, que em meados do século I a.C., organizou as obras manuscritas do filósofo, principalmente os textos que tratam da metafísica no sentido *para além da Física*, denominando-as *Metafísica* as quais agrupou em seguida dos tratados físicos. Estas obras formam um conjunto de catorze livros, que são conhecidos pelo nome latino de *Cosmos Aristotelicum*.

Para Carlo Carrà, a temática metafísica era apenas um estímulo para procurar uma nova relação entre uma forma e o espaço (ARGAN, 1999, p. 496). Já para De Chirico, na descrição de Giulio C. Argan:

O espaço confunde-se com as coisas, o princípio lógico se inverte no princípio do não-lógico, do absurdo. Para além das figura-espço e dos objetos-espço, o espaço é pura figura perspectiva, profundidade sem capacidade, intransitável e inabitável. As cores são quentes e profundas, mas duras e como que solidificadas nos objetos; a luz é intensa e imóvel, sem vibrações nem raios. Os biscoitos e as caixas de fósforo ao lado dos monumentos determinam a subversão de todas as escalas de medida; sua presença deliberadamente insignificante (ou carregada de significados misteriosos e inexplicáveis) esvazia o significado das formas solenes dos monumentos e das figuras. Tudo é apresentado com um frio escrupulo de objetividade: cada coisa existe numa condição de irrelatividade e impossibilidade. (ARGAN, 1999, p. 496)

Conforme esta descrição de Argan, podemos visualizar de alguma maneira o modo pelo qual De Chirico realiza suas obras. O seu processo criativo está repleto de imagens clássicas (Figura 58) provenientes, provavelmente, do lugar onde cresceu e aprimorou seus estudos artísticos. Além disso, há a influência de filósofos como Nietzsche e Schopenhauer e do romantismo poético de Baudelaire, o que ajuda a entender porque sempre aspirou a uma arte desvinculada da lógica na representação.



Figura 58: *Canto de Amor* – Giorgio de Chirico, 1914. Óleo sobre tela, 73 x 59,1 cm. The Museum of Modern Art, Nova York.

As composições presentes nas pinturas desse artista apresentam-se, muitas vezes, mascarando ou revelando um mundo distinto, porém próprio. Ao refletir sobre as aproximações e os distanciamentos entre sua produção e os resultados que venho obtendo em meus trabalhos, percebo que o onírico e o cotidiano fazem parte dos processos desenvolvidos por ambos. Contudo, nos procedimentos técnicos e nas referências pessoais que podemos verificar divergências, principalmente em relação à distância no tempo e no espaço, da qual faço uso, numa tentativa de mascarar a realidade tendo a pintura como método.

A Figura 59 mostra um exemplo de meu trabalho, executado dentro destes parâmetros.



Figura 59: *Sublime Mistério*, Regina Tizzot, 1998. Técnica mista sobre tela, 89 x 69 cm.

2.1.2 James Ensor

Artista do século XIX, James Ensor nasceu em Ostende (1860-1949), cidade do litoral da Bélgica, conhecida como a *Rainha das Cidades Costeiras*, em meio a um cenário de folia carnavalesca. Em 1861 o clube *Cercle Coecilia* começou a organizar um baile à fantasia. Desde então, pessoas de toda a Europa, e especialmente da Grã-Bretanha, começaram a frequentar esse evento anual.

Ensor era um homem obstinado e seu trabalho se diferencia das tendências da arte de sua época. Segundo suas próprias palavras: “Julgo que como pintor sou inclassificável”. (BECKS-MALORNY, 1999, p. 7)

Conforme relata Becks-Malorny:

A família de Ensor, a avó, sobretudo, adorava mascarar-se. Mas também Ensor se deliciava em meter-se noutras “peles”, passeando-se em seguida, incógnito, na companhia de seu amigo Ernest Rosseau, pelas ruas de Ostende, lançando de vez em quando gritos assustadores. A loja da mãe dispunha de um enorme *stock* de máscaras de papelão: arlequins e demônios, caveiras, animais, etc. (Becks-Malorny, 1999, p. 57)

Assim, as máscaras fizeram parte do repertório de Ensor desde o começo de seu desenvolvimento e aparecem na maioria de seus quadros. Outra característica de seu processo criativo pode ser observada em suas palavras:

Passei a minha adolescência rodeado do esplendor das conchas nacaradas de mil reflexos iridescentes, de esqueletos bizarros, monstros e plantas marinhos. Este ambiente opulento de cores magníficas, de reflexos e de radiações contribuiu para fazer de mim um pintor apaixonado pela cor e sensível aos maravilhosos reflexos da luz. ((BECKS-MALORNY, 1999, p. 8)

Por conseguinte, estas foram algumas das inspirações para as obras de Ensor, que buscava transmitir a luz num universo fantástico, repleto de atitudes insólitas e sensações inquietantes, inseridas numa realidade paralela, onde os elementos estão envolvidos pelo mistério inerente a densa atmosfera atemporal representada pelas máscaras. Suas cores são fortes, brilhantes e agressivas, como no quadro *A Intriga*, provavelmente reflexo de seus anseios e de sua personalidade irreverente.



Figura 60: *A Intriga* – James Ensor, 1890. Óleo sobre tela, 90 x 150 cm. Antuérpia, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

Diferente de Ensor, nasci numa cidade muito acima do nível do mar. Um lugar frio e de colorido limitado, predominantemente cores frias, escuras e neutras, com exceção das flores. Sempre associei essa atmosfera a uma sensação de tristeza ou a algo macabro. Isso influenciou meu temperamento e, por conseguinte, no meu processo criativo, induzindo a uma introspecção, na tentativa de encontrar o “colorido”, a extroversão, a comunhão em outro mundo, imaginado. O encontro com o mistério. Contudo, assim como Ensor, ao ter conhecimento das manifestações populares existentes no Brasil, pude perceber que em suas festas, era muito comum a aparição de máscaras e adereços que se apresentavam como elementos de outros mundos, internos (da imaginação) e distantes (mistério), isso estendem para aquelas manifestações tanto de ordem religiosa como profana.

Dentre os eventos populares onde a máscara se faz presente no Brasil, podemos citar a Cavallhada – espécie de luta medieval entre cristãos e mouros; o folguedo do “Boi” que acontece em todo o território nacional adaptado às diferenças regionais como, por exemplo, o boi Cazumbá; e o carnaval, já citado – onde acontece, por exemplo, a manifestação dos Caretas de Maragogipe, reconhecido oficialmente como patrimônio imaterial da Bahia.

2.1.3 Man Ray

O pintor-fotógrafo americano Man Ray (1890-1976), Marcel Duchamp, Francis Picabia e o fotógrafo Stieglitz, deram início ao movimento Dadá, surgido nos Estados Unidos, por volta de 1913. São os anos da Primeira Guerra Mundial, a qual pôs em crise a cultura internacional, bem como a própria arte. Uma espécie de desmascaramento da sociedade.

Com relação ao Dadaísmo, Giulio Carlo Argan comenta:

Visto que existe um conceito de arte, existem objetos artísticos e existem técnicas artísticas, é preciso contestá-los a todos: a *verdadeira* arte será a antiarte. Um movimento artístico que negue a arte é um contra senso. Negando o sistema de valores por inteiro, nega-se a si mesmo como valor e também como função, sendo a função uma ação dotada de finalidade de valor. Reduz-se assim a uma pura ação, imotivada e gratuita, mas justamente por isso desmistificadora em relação aos valores constituídos. *Dadá* não quer produzir obras de arte, e sim “produzir-se” em intervenções em série, deliberadamente imprevisíveis, insensatas, absurdas. (...) Renunciando às técnicas especificamente artísticas, os dadaístas não hesitam em utilizar materiais e técnicas da produção industrial (ManRay, a fotografia; Richter, o cinematógrafo), evitando, porém, empregá-los das maneiras habituais e, por assim dizer, prescritas. (ARGAN, 1999, p. 356)

Nesta sucinta explicação sobre o Dadaísmo, podemos observar alguns traços

conceituais presentes na arte contemporânea. Apesar de ser integrante deste grupo, é no Surrealismo que Man Ray está enquadrado como artista, pois foi onde encontrou maior afinidade de expressão.

Segundo H. W. Janson, algumas de suas criações acontecem ao acaso, nos moldes do *puro automatismo psíquico*, inerente ao Surrealismo. Exemplo disso são seus *fotogramas* (Figura 61), que acontecem ao acaso; ou ainda os *rayogrammes*, que consistem em lançar a câmara ao ar com a objetiva aberta e impressionando a chapa diretamente na câmara escura, como na Figura 62. (JANSON, 1993, p. 1062)

O *modus operandi* desenvolvido por ele aponta para uma conjuntura entre o acaso e o obscuro das coisas, em que certamente podemos encontrar o mistério. Mistério este, revelado em suas fantasmagorias fotográficas, presentes a cada imagem produzida.



Figura 61: *Rayograph*, Man Ray, 1925. Gelatina *silverdruk* (fotograma), 50 x 40,5 cm. Museum Boijmans Van Beuningen.

Figura 62: *Rayograph*, Man Ray, 1927. Gelatina de prata de impressão, 29,1 x 23,2 cm. Schubert & Collectie Kapitzki, Stuttgart.

A dissimulação e a ironia, presentes na obra de Marcel Duchamp, podem ser observadas nas fotografias dele realizadas por Man Ray, principalmente naquelas em que Ray registra o momento em que Duchamp mascara sua aparência masculina, tornando-se uma personagem que ele denominou de *Rose Selavy* (Figuras 63-65), como outra pessoa que não ele mesmo. Posteriormente, uma destas fotos serviu de rótulo para um vidro de perfume, transformado em *ready made* por Duchamp.

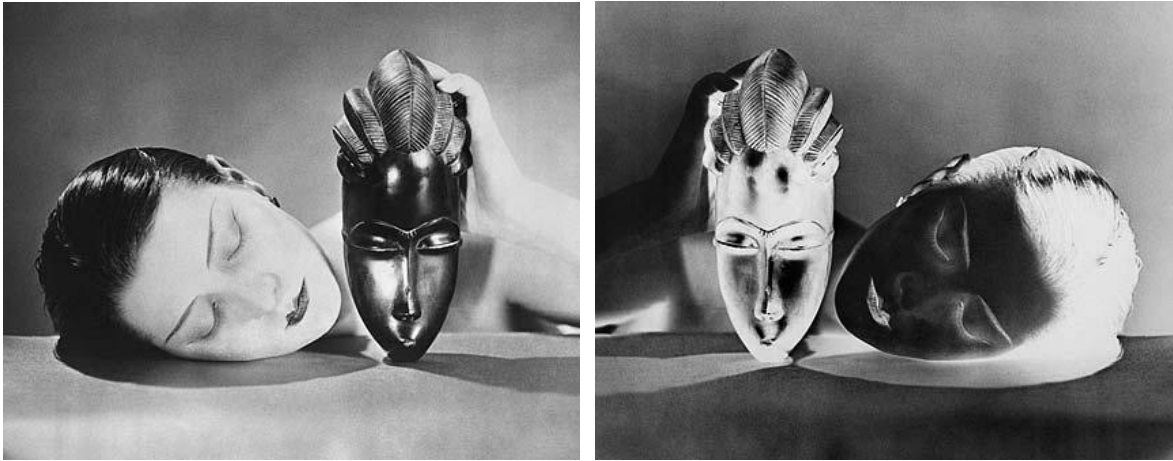


Figuras 63-65: *Marcel Duchamp como Rose Selavy* – Man Ray, 1921.

O travestismo é muito comum nas manifestações relativas a sexo, em que a questão do gênero é discutida. Funciona como uma máscara que revela a identidade que o indivíduo reconhece no seu interior, no seu próprio eu. Contudo, os trabalhos e as ações artísticas desenvolvidas por Duchamp corroboram o desenvolvimento de uma obra de arte eminentemente irônica, do ponto de vista do sistema das artes. Duchamp usava a máscara como elemento potencializador de suas reflexões íntimas e sociais.

Nessa mesma época, em julho de 1921, Man Ray foi viver e trabalhar em Paris e logo se instalou no bairro de Montparnasse, o favorito de muitos artistas. Pouco depois de chegar a Paris, conheceu e se apaixonou por Kiki (Alice Prin), modelo de artistas conhecida nos círculos boêmios. Kiki foi companheira de Man Ray por grande parte dos anos 1920. Ela se tornou modelo de algumas de suas mais famosas imagens fotográficas e estrelou em seus filmes experimentais.

Assim, outro exemplo de Man Ray a ser citado, são as fotos de Kiki com máscara *Yorubá*, as quais ele chamou de *Composição em Preto* (Figuras 66-67). Nestas oposições podemos fazer uma relação entre o *real* (positivo) e o *surreal* (negativo), inerente ao seu estilo.



Figuras 66-67: *Preto e Branco (Noire et Blanche)*, Man Ray, 1926. University of New Mexico Art Museum. México.

Usando o processo fotográfico em função de um pensamento artístico voltado para a produção de imagens eminentemente surreais, Man Ray, coloca lado a lado o imaginário e o figurativo. Como ele, também busco em alguns registros fotográficos, criar imagens a partir de situações promovidas pelo encontro do fazer e seus procedimentos técnicos.

2.1.4 Frida Kahlo

Carmen Frieda Kahlo Calderón nasceu no ano de 1907, pouco antes da Revolução Mexicana (1910-1920), a qual teve forte influência sobre a artista. Sua mãe, Matilde Calderón y González, nasceu no México e seu pai, Guillermo Kahlo, era alemão e veio para o México com seus pais. Seu pai trabalhava como fotógrafo, sendo um motivo de admiração e afeto para Frida, além de um artista amador.

Em 1913, aos seis anos, Frida contrai poliomielite, o que a deixa com a perna e o pé direito ligeiramente deformados. Ficou nove meses acamada sob os cuidados principalmente do pai. A deformação atribuiu-lhe na infância o apelido de “Frida da perna de pau”, o que mais tarde contribuiu para que ela usasse roupas exóticas, inclusive masculinas, para esconder a perna.

Frida aprendeu com seu pai a fotografar, revelar e colorir fotografias, utilizando esse conhecimento posteriormente em suas pinturas.

Segundo Andrea Kettmann:

Até 1925, os seus dotes artísticos tinham sido apenas encorajados por Fernando Fernández, um amigo do pai que a ensinou a desenhar. Fernández, (...) empregou-a como aprendiz assalariada, uma forma de ajudar financeiramente. Ele pô-la a copiar

gravuras do impressionista sueco Anders Zorn e ficou muito surpreso com o talento que ela demonstrou ter. Porém, apesar do seu interesse pela arte, Kahlo afirmou nunca ter pensado em seguir carreira como artista antes de Setembro de 1925. (KETTSMANN, 2004, p. 12)

Em 1925, Frida sofreu um grave acidente num transporte coletivo, conhecido no México como *autocarro*, permanecendo três meses no hospital. Quase um ano depois, voltou ao hospital e descobriu que possuía vértebras deslocadas não radiografadas no acidente. Em consequência, ficou internada mais nove meses e foi colocada em um colete de gesso.

Nesse período, ela começou a pintar para evitar o tédio e a dor. Sua mãe mandou fazer um cavalete de pintor adaptado à sua cama, de modo que pudesse pintar deitada. Foi colocado também um dossel com um espelho que cobria toda a parte interna, possibilitando a Frida, ver-se de corpo inteiro, o que a levou a ser seu próprio modelo. Assim começaram os autorretratos que dominaram a obra de Frida Kahlo e que nos permitem ver todas as etapas do desenvolvimento da artista. Ela diria mais tarde, a propósito deste gênero de pintura: “Eu pinto-me porque estou muitas vezes sozinha e porque sou o tema que conheço melhor”. (KETTSMANN, 2004, p. 18)

No final de 1927, pode-se dizer que Frida voltava a ter uma vida normal. Em 1928, tornou-se membro do Partido Comunista Mexicano e se juntou ao círculo de artistas e intelectuais interessados na busca de uma arte mexicana independente, sem influências “europeias acadêmicas”.

Nesse mesmo ano, conhece através da fotógrafa Tina Modotti, Diego Rivera. Frida interessou-se tanto pelo homem quanto pela sua obra, pedindo à ele sua opinião acerca da sua própria pintura. Diego ficou impressionado com a pintura de Frida desde o início e apoiou a sua decisão de seguir carreira de artista. Em 1929, Frida casou-se com Diego Rivera.

No ano seguinte, Frida sofreu a interrupção da sua primeira gravidez, devido à posição errada do feto, enquanto Diego recebeu uma encomenda de murais nos EUA. Mudam-se para lá e onde permaneceram por quatro anos, pois a situação dos pintores de murais no México estava cada vez pior.

Em 1931, as dores e a deformidade na perna e no pé direito de Frida aumentam e, em 1932, devido aos seus problemas de saúde é obrigada a voltar ao hospital e a interromper a sua segunda gravidez. Nesse último ano produziu muito pouco por motivo de saúde. Em 1933 retornam ao México.

No ano de 1934 ela sofreu outro aborto aos três meses da sua terceira gravidez, devido a um infantilismo no ovário. Também passou pela sua primeira cirurgia no pé direito e alguns

dedos lhe são amputados.

A primeira exposição individual de Frida Kahlo no México aconteceu em 1953. A artista compareceu à abertura deitada em sua cama. No ano seguinte, em 13 de julho de 1954, veio a falecer.

A biografia de Frida Kahlo é de extrema relevância para a compreensão do seu processo criativo, pois, esse está imbricado aos acontecimentos da sua existência. O tema principal das obras dessa artista é ela mesma, daí a preferência pelos auto-retratos. Por meio da pintura representava os fatos ocorridos no decorrer de sua vida, seus parentes e amigos, bem como, o seu estado físico e emocional.

Em relação aos auto-retratos de Frida, Kettmann descreve:

Na maioria dos auto-retratos de corpo inteiro, a artista retrata-se contrastando com paisagens de fundo vastas, despidas ou vazias, quartos frios, que refletem a sua própria solidão. Este mesmo sentimento atravessa os retratos de rosto e de meio corpo. (...) Os retratos de corpo inteiro, por outro lado, que são muitas vezes apresentados num fundo cênico, estão predominantemente ligados a verdadeiros acontecimentos biográficos. (...) Os auto-retratos de Frida Kahlo ajudaram-na a moldar uma ideia do seu próprio eu; ao recriar-se, tanto na arte como na vida, encontrava agora sua identidade. Este fato pode explicar porque é que os seus auto-retratos diferem uns dos outros em apenas alguns aspectos. A artista olha para quem observa o quadro quase sempre com uma cara do tipo máscara, em que sentimentos e temperamento se tornam difíceis de ler. (KETTMMANN, 2004, p. 19)

Assim, Frida relatou toda a sua vida através da pintura, utilizando para a sua criação a sua relação com o marido, os seus problemas de saúde, a incapacidade de engravidar, a sua filosofia de vida e da natureza. Apoiava-se também na arte popular mexicana e na cultura pré-colombiana, que os intelectuais e artistas mexicanos chamaram de *mexicanisco*, integrando aos seus quadros elementos regionais, bem como, elementos da arte votiva.

Nas imagens a seguir (Figuras 68-73), podemos observar alguns dos auto-retratos de Frida Kahlo.



Figura 68: *Auto-Retrato com Macacos*, Frida Kahlo, 1943. Óleo sobre tela, 81,5 x 63 cm. Cidade do México, Coleção Natasha Gelman.

Figura 69: *Auto-Retrato Dedicado ao Doutor Eloesser*, Frida Kahlo, 1940. Óleo sobre masonite, 59,5 x 40 cm. Coleção Particular.

Figura 70: *Eu e os Meus Papagaios*, Frida Kahlo, 1941. Óleo sobre tela, 82 x 62,5 cm. Nova Orleans, Coleção Mr. E Mrs. Harold H. Stream.



Figura 71: *Auto-Retrato Dedicado a Marte R. Gómez*, Frida Kahlo, 1946. Lápis sobre papel, 38,5 x 32,5 cm. Coleção Particular.

Figura 72: *Auto-Retrato*, Frida Kahlo, 1948. Óleo sobre masonite, 50 x 39,5 cm. Coleção Particular.

Figura 73: *Auto-Retrato com Macaco*, Frida Kahlo, 1940. Óleo sobre masonite, 55,2 x 43,5 cm. Caracas, Coleção Otto Atencio Troconis.

Se extrairmos, dos auto-retratos de Frida Kahlo, somente a parte equivalente à sua fisionomia (Figura 74), verificamos que existe uma repetição da imagem com poucas variações tonais. Assim, podemos dizer que esta é a aparência física da artista, a qual, ela usa para conduzir o espectador à verdadeira Frida que está inserida no entorno de suas obras.



Figura 74: Quadro comparativo de auto-retratos de Frida Kahlo.

Segundo Andrea Kettenmann, “muitos dos auto-retratos da artista sugerem que a cara que aí surge é, na verdade, uma máscara, atrás da qual se escondem os seus sentimentos verdadeiros” (KETTENMANN, 2004, p. 46). Tais considerações nos remetem à dissimulação citada por Bachelard. Podemos dizer que, com exceção da fisionomia, os quadros de Frida demonstram o caminho percorrido entre a simulação de sua existência e a máscara de sua aparência.

Já no processo criativo desta pesquisa, há uma máscara central que se repete, assim como nos auto-retratos de Frida. Porém é uma representação do imaginário e não baseado no real.

Frida Kahlo não pintava para o público e não compreendia o interesse do mesmo por sua obra, pois pintava a sua vida e o México. Possui um estilo singular, caracterizado por alguns como surrealista, segundo André Breton, ou com um surrealismo inventado por ela, como disse Bertram D. Wolfe, em 1938. Assim, criou seu próprio estilo de pintura.

2.1.5 Lygia Clark

Lygia Clark (1920-1947) nasceu em Belo Horizonte - Minas Gerais e iniciou na arte no Rio de Janeiro, sob orientação de Burle Marx. Em 1952, viajou a Paris e lá estudou com Léger, Dobrinsky e Arpad Szenes. Pintora, escultora, auto-intitulou-se não-artista. Participou de várias exposições no Brasil e na França e, na maioria de suas obras, busca a participação do espectador, “prefere a poética do corpo apresentando proposições sensoriais e enfatizando a efemeridade do ato como única realidade existencial”. Por volta de 1970, passa a residir em Paris e a trabalhar como professora na Sorbonne, onde “propõe exercícios de sensibilização, buscando a expressão gestual de conteúdos reprimidos e a liberação da imaginação criativa”.²³

²³ **Lygia Clark.** Disponível em: <<http://www.artbr.com.br/casa/biografias/clark/>>. Acesso em 17 jan. 2011.

Fernando Peixoto, autor que se dedicava especialmente ao teatro, observa:

Um espaço, um homem que ocupa este espaço, outro homem que o observa. Entre ambos, a consciência de uma cumplicidade, que os instantes seguintes poderão até atenuar, fazer esquecer, talvez acentuar: o primeiro, sozinho ou acompanhado, mostra um personagem e um comportamento deste personagem numa determinada situação, através de palavras ou gestos, talvez através da imobilidade e do silêncio, enquanto que o segundo, sozinho ou acompanhado sabe que tem diante de si uma reprodução, falsa ou fiel, improvisada ou previamente ensaiada, de acontecimentos que imitam ou reconstituem imagens da fantasia ou da realidade. (PEIXOTO, 1995, p. 9).

Sua afirmação serve tanto para o teatro, especificamente, quanto para as artes visuais e as demais linguagens artísticas. Analisando esta concepção, podemos também fazer um paralelo com um dos enfoques dados à *Performance*, em meio às múltiplas situações nas quais esta arte pode estar inserida. Assim, podemos citar a brasileira Lygia Clark dentre os artistas envolvidos com este tipo de arte.

Em 1967, Lygia Clark elaborou *Máscaras Sensoriais* com o intuito de levar o espectador à introspecção (FABRINI, 1994, p. 114). Diferente das máscaras convencionais, não tinha a intenção de ocultar ou dissimular o participante resguardando sua identidade, mas fazer com que o usuário da máscara vivesse sua própria interioridade:

Feitas de tecido, as Máscaras Sensoriais cobriam toda a cabeça, eram de diferentes cores (verde, rosa, azul, púrpura, cereja, branco e preto) e davam aos participantes um aspecto monstruoso. Eles tinham ouvidos e olhos tapados – por dispositivos que variavam de máscara para máscara, alterando a audição e a visão – e uma espécie de bico, que abrigava diferentes substâncias, como ervas aromáticas, para o estímulo olfativo. Ao usar a máscara, cada um poderia experimentar momentos de integração com o mundo exterior ou uma interiorização, que poderia chegar ao isolamento absoluto. Cada reação dependia das respostas cerebrais dadas aos estímulos. Segundo Clark, "As máscaras permitem habitar um espaço intermediário entre o real e a fantasia, entre o exterior e o interior."²⁴

Lygia Clark busca despertar nos participantes a sensação de “habitar um espaço intermediário entre o real e a fantasia”, estimulando os sentidos.

Já, a intenção da inserção da máscara no trabalho plástico desta pesquisa é despertar no espectador a sensação de uma imagem além do real e o estímulo se dá por meio de percepções visuais.

²⁴ **Lygia Clark - Máscaras Sensoriais.** Disponível em: <<http://contemporaneaarte.blogspot.com/2009/10/as-mascaras-sensoriais-lygia-clark.html>>. Acesso em: 17 jan. 2011.



Figuras 75-77: *Máscaras Sensoriais*, de Lygia Clark, 1967.

Nas representações das Figuras 75 a 77, podemos observar alguns exemplos das máscaras sensoriais de Lygia Clark e de que maneira as pessoas interagem usando estas máscaras.

2.1.6 Juarez Machado

O artista brasileiro Juarez Machado nasceu em Joinville-SC em 1941. Em 1960 transferiu-se para Curitiba, onde cursou, por algum tempo, a Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Depois, em 1966 foi para o Rio de Janeiro, onde ganhou notoriedade como um dos melhores desenhistas brasileiros com seus *cartoons*. No final da década de 1970, voltou-se para a pintura que se tornou o foco de seu universo artístico. Mudou-se depois para outros países até se estabelecer na França, onde reside atualmente. (MACHADO, 2003, p. 61)

Em 2002, presenciou o carnaval de Veneza, onde ficou extasiado diante da plasticidade do evento, vindo posteriormente a pintar uma série de telas cujo título remete à própria cidade. Nas palavras do pintor, numa carta escrita no mesmo ano:

Com as minhas tintas tento desvendar o mistério deste lugar esplendoroso, cheio de luxo, requinte, história e uma certa tristeza, que só dói, quando se tem algum amor. (...) Sempre defini as cidades em que vivi como sendo masculinas ou femininas. Veneza é diferente, ela é uma espécie de Afrodite, tem no seu molhado corpo todos os sexos. Tento pintar essa ambiguidade, inspirado nas suas águas, arquitetura, *commedia dell'Arte* e no carnaval, que no resto do mundo é festa da carne, mas aqui, uma silenciosa orgia da alma. Penso que descobri o encanto e o mistério de Veneza, cidade formada de várias ilhas cercada de arte por todos os lados. Não só ela é esplendorosa por si mesma, mas ainda multiplicada no espelho das águas dos seus rios e canais. Por um momento, faço parte deste cenário, e me sinto eterno... (MACHADO, 2003, p 8)