

# ENTRE ATUAR COM MÁSCARAS e MASCARAMENTOS

POR ARTES DA CENA MAIS-QUE-HUMANAS

BYA BRAGA

## **BYA BRAGA (MARIA BEATRIZ BRAGA MENDONÇA)**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**

Atriz e diretora cênica. Professora Associada na Universidade Federal de Minas Gerais (Brasil), área de Teatro (atuação performativa, improvisação, máscara, direção, teatro físico e pesquisa-criação). Pesquisadora em Artes/Teatro pelo CNPq-Brasil. Doutora em Artes Cênicas. Pós-Doutora em Estudos da Performance pela New York University. Foi diretora da Escola de Belas Artes da UFMG. Líder do Grupo LAPA-UFMG (Laboratório de pesquisa em atuação). Coordena o “Colóquio Internacional Mascaramento na Cena Expandida”, com três edições. Integra o Duo Mimexe, com Alexandre Brum Correa, cujos dois últimos espetáculos criados são *It Takes Two to Tangle* e *Ô, bença!*.

## **ABSTRACT**

The paper presents six experiences of Brazilian performance art experiences that features mask compositions and expanded masking, with reflections in light of critical interacting ecology. It is based on creative observations, affective perceptions and speculative reflections from practical artistic and theoretical studies carried out by the author in performative mask playing and the relationship between performing arts and ecological issues. It points for interacting as an important mode of existence in performing arts during the 21st century, aiming at more-than-human scenes and performances. It indicates performative masking play as a mode of cosmocentric aesthetic mediation.

### **KEYWORDS**

Mask, Expanded Masking, Critical Ecology, Theater, Performance

## **RESUMO**

Este texto apresenta seis experiências de arte performativa brasileira que trazem composições com máscaras e mascaramentos expandidos, com reflexões à luz do entreatuar ecológico crítico. Baseia-se em observações criadoras, percepções afetivas e reflexões especulativas que partem de estudos práticos artísticos e teóricos realizados pela autora sobre o jogo do mascaramento performativo e a relação da arte da cena com questões ecológicas e críticas. Sinaliza o entreatuar como um modo de existir importante para a arte da cena no século XXI, visando cenas e performances mais-que-humanas. Indica o jogo performativo de máscara como um modo de mediação estética cosmocêntrica.

### **PALAVRAS-CHAVE**

Máscara, Mascaramento Expandido, Ecologia Crítica, Teatro, Performance

# ENTREATUAR COM MÁSCARAS E MASCARAMENTOS

POR ARTES DA CENA  
MAIS-QUE-HUMANAS<sup>[1]</sup>

## INTRODUÇÃO

Se as mudanças radicais climáticas e as transições ecológicas têm sido causadas, de modo recorrente, pela ação humana,<sup>[2]</sup> seja com interferências e alterações na natureza, seja com um comportamento de consumo excessivo e baseado em lucro financeiro em menores prazos, o enfrentamento crítico delas precisa começar por nós, pessoas interessadas em um projeto civilizatório que fortaleça os direitos humanos e as justiça entre os conhecimentos, em uma visão ecocêntrica. Haverá dificuldade para isso, porém, a quem tem na racionalidade neoliberal referência para a (des)proteção do meio ambiente.

<sup>[1]</sup> Este trabalho resulta de pesquisa em arte/teatro financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (PQ) (Processo 316109/2023-1/Mod. PQ), a quem agradecemos.

<sup>[2]</sup> Aqui nos referimos à ação humana desde o habitar colonial nas Américas que, integrado ao desenvolvimento do capitalismo e com a liderança de homens brancos, promoveu altericídios, usurpação de terras (subordinação geográfica), dominação de mulheres negras e comércio de pessoas escravizadas, até os colonialismos recentes, entendendo-se basicamente o colonialismo como ato de exploração e/ou usurpação e/ou eliminação de outrem. Ou seja, uma ação humana promotora de ecocrises graves.

É importante, então, considerarmos a transversalidade do conhecimento para que isso nos auxilie nas percepções e possíveis soluções de problemas tão emergenciais que vivemos. A transversalidade, como princípio ético, estético e político de complexificação de nossas relações com os mundos diversos, tende a colaborar para uma visão pluriépistêmica na recriação de modos de vidas em melhores convivências entre os seres, podendo nos ajudar no escape de relações de dominação. Ela fortalece, ainda, modos de relações responsáveis (Haraway, 2011) entre diferentes mundos.

Precisamos, também, refazer modos de existir e de criar artisticamente, visando giros ecocivilizatórios, pois “viver mostra-se urgentemente como entreviver. Existir como coexistir. Evoluir como coevoluir. Morrer como entremorrer. Reagir como entreterreagir” (Marras, 2018: 256).

Neste sentido, inserir o conhecimento artístico cênico<sup>[3]</sup> em tal perspectiva e debate, à luz do entreatuar ecológico crítico, auxilia no enfrentamento da sombra antropocêntrica da arte da cena. E aponta para uma melhor recepção de modos diferentes de seu fazer artístico como, por exemplo, as que contêm manifestações de máscaras e mascaramentos. Estas, dialogadas também com a performance, podem colaborar na problematização da constituição das imagens do humano na expressão da arte da cena, bem como destacar outras direções estéticas que ajudem a discutir sobre a espécie humana em presenças ficcionais. Afinal, o céu está caindo sobre nossas cabeças<sup>[4]</sup> e a arte da cena pode e deve se compor com relações mais responsáveis entre os seres.

<sup>[3]</sup> Aqui apresentado em composições artísticas com mascaramentos, dialogado com a performance.

<sup>[4]</sup> Fazemos aqui uma referência ao que é tratado no livro *A queda do céu. Palavras de um xamã Yanomami* (2015).

Portanto, acolher e zelar criadoramente por práticas artísticas cênicas do entre<sup>[5]</sup> é um desafio estético e crítico, porém importante. Pois elas podem sinalizar participações distintas no mundo em convívios heterogêneos, metamorfoses, propiciando ainda aberturas para reflexões críticas interdisciplinares, como na relação entre o atuar teatral e a ecologia.

O presente texto visa apresentar seis trabalhos de arte performativa brasileira que contêm máscaras e mascaramentos em suas composições, cada uma a seu modo estético, com reflexões de perspectivas ecológicas de viés crítico. Os trabalhos foram escolhidos a partir do mapeamento da pesquisa no campo da arte da cena que realizamos no Grupo LAPA-UFMG/CNPq,<sup>[6]</sup> incluindo estudos e observações criadoras de performances e espetáculos teatrais ao vivo, de vídeos de performances, acervos em sites de artistas e material bibliográfico, relacionados ao tema do mascaramento.<sup>[7]</sup> Nas observações, pudemos apreender, sobretudo, a expressão performativa crítica ecológica que estes trabalhos artísticos trazem, já no próprio modo de performarem

<sup>[5]</sup> Inspiramo-nos aqui na ideia de entre-lugar trazida por Silviano Santiago (2000), que reforça a importância da heterogeneidade, da alteridade e, especialmente, do desvio de normas para auxiliar na discussão de noções que parecem superiores e imutáveis.

<sup>[6]</sup> Laboratório de pesquisa em atuação cênica, grupo de pesquisa que é liderado pela autora deste texto e que está localizado na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (Brasil), reunindo pesquisas acadêmicas de iniciação científica, mestrado e doutorado no campo das artes da cena, também dirigidas pela referida autora.

<sup>[7]</sup> A seleção dos trabalhos parte de um conjunto de informações coletadas para a investigação que fazemos no campo cênico e performativo com mascaramentos brasileiros, que está em andamento e é apoiada pelo CNPq-Brasil. Adotamos a observação criadora como um procedimento de coleta de informações e estudo na pesquisa em arte cênica, aliada à escuta ativa, bem como ao afeto, pois trata-se também de um ato de conhecimento e recriação (Kastrup, 2007) podendo, ainda, ser meio de interpretação crítica. Nossa escolha reflete, assim, os possíveis alcances de uma ecologia crítica na arte da cena brasileira nos trabalhos selecionados.

ao interagirem com a natureza, inclusive urbana. E percebemos isso, especialmente, pelas mediações estéticas cosmocêntricas que sinalizam nas suas buscas de modos de cumplicidades entre seres diferentes, nos diálogos interdisciplinares apresentados, na presença do interesse de recepção para realidades da vida na Terra que ultrapassam suas ficções, nos apontamentos para uma performatividade da naturezacultura,<sup>[8]</sup> bem como em conexões de ancestralidades reveladas. Para estudá-los, articulamos, além das observações feitas, percepções afetivas<sup>[9]</sup> e pensamentos ecológicos de viés crítico, em uma orientação dialógica e reflexões especulativas sobre e com eles.<sup>[10]</sup>

A mirada crítica-interpretativa aqui presente, articulada com a visão ecológica, reconhece os saberes fundadores oriundos das reflexões entre arte, literatura, cultura e meio ambiente,<sup>[11]</sup> como a abordagem

<sup>[8]</sup> Termo proposto por Dona Haraway (2003: 9), que diz “carne e significante, corpos e palavras, histórias e mundos: estes estão unidos em naturezaculturas”.

<sup>[9]</sup> Nossa compreensão sobre o afeto acolhe o que Gustavo Vicente (2021) aponta em seu artigo “Corpos transitórios em topografias rígidas: um guia para a vida conjunta em *Sans-titre*, de Raimund Hoghe”. No artigo é destacado o quanto a teoria dos afetos (e a abertura aos afetos do corpo) contribui, efetivamente, para a percepção sensível e conceitual do corpo-em-relação, das transformações de um ser na relação empática com o outro, o que compreendemos como muito importante.

<sup>[10]</sup> Ainda que as ecocríticas tenham se construído, historicamente, com propósitos de estudos literários na relação com os ecológicos, este texto apresenta reflexões que podem dialogar com elas se considerarmos também suas diversas abordagens (suas ondas). Nosso propósito neste texto é buscar contribuir criticamente à complexidade da percepção do mundo e das artes da cena hoje, dentro de questões ecológicas críticas sobre as condições de vida relacional presente e futura na Terra.

<sup>[11]</sup> Recomendamos a leitura de *The Fourth Wave of Ecocriticism: Materiality, Sustainability, and Applicability* (Slovic, 2016), “No princípio era a natureza: percursos da ecocrítica” (Mendes, 2020) e de “Estudios sobre la ecopoesía hispánica contemporánea: hacia un estado de la cuestión” (Campos López, 2018), que auxiliam na compreensão histórica da ecocrítica e apresentam caminhos metodológicos diversos por meio dela.

específica de Cherryll Glotfelty e Harold Fromm (1996), no campo da ecocrítica, que apontaram para a necessidade de ampliação da diversidade de vozes dentro dos estudos que propuseram. Nosso olhar inspira-se, também, nas reflexões originadas dos eventos Congresso Mundial de Expertos en Ecología-Simpósium del Grupo de los 100 (Morelia, México, 1991) e Cúpula da Terra do Rio-ECO-92 (Rio de Janeiro, Brasil, 1992), importantes à fertilização tanto do pensamento ecológico crítico na relação com as artes, quanto ao do próprio campo da ecocrítica latino-americana em razão da reflexão interdisciplinar que trouxeram e, ainda, pela expressão de dor que revelaram por meio de trabalhos de escritores, poetas, artistas e cientistas, em razão da devastação dos territórios naturais latino-americanos em prol de progressos econômicos capitalistas, sinalizando, ainda, graves problemáticas transcontinentais.<sup>[12]</sup> Além disso, consideramos importantes as reflexões apresentadas por Julie Sermon (2013, 2021) que problematizam, de modo arguto, a multiplicidade de perspectivas críticas presentes no campo de estudos da ecocrítica. A existência de uma concepção medicalizante da crítica, no sentido de diagnosticar uma crise ecológica e vir a ser um possível remédio para ela, seria uma das perspectivas. Sermon destaca, ainda, um modo de crítica ecológica que se faz já na própria poética de determinadas performances artísticas, aquelas que cruzam os saberes da ecologia, do teatro e da performance, o que se configuraria como ecoperformance.

Dentro da perspectiva performativa, consideramos basilar a noção de teatro ambientalista (*Environmental Theater*) criada por Richard Schechner (1987) a partir de estudos de Allan Kaprow, realizados na

[12] Estes eventos congregaram profissionais da literatura, da ciência e das artes. Conferir as obras de Roa Bastos (2014) e de Gisela Heffes (2014) para mais informações sobre as reflexões deles que comungam com a ecocrítica, senão a integram, em uma perspectiva latino-americana.

década de sessenta nos Estados Unidos da América, pois ela sinaliza uma percepção estética ampliada para a criação de novas realidades de expressão cênica no século XX. Neste âmbito, destacam-se o fortalecimento entre artistas e pessoas espectadoras em uma escuta mais ativa e inclusiva nestas relações, bem como a interação com o espaço e o tempo de modo que estes estejam também integrados na composição artística. “Uma performance ambiental é aquela na qual todos os elementos ou partes que a compõem são reconhecidas como vivas”, diz Schechner (1994: 5).<sup>[13]</sup> Isto é, a arte da cena se fortalece e se atualiza ao considerar transações relacionadas de diversos elementos que a compõem e interagem entre si, produzindo contribuições e contaminações mútuas, minimizando-se ou mesmo excluindo-se hierarquias entre eles em suas potências criadoras. O teatro ambientalista estimula, assim, acontecimentos artísticos entre seres diversos, em espaços encontrados, com possíveis relações em movimento entre os arquivos, repertórios e memórias de tudo o que deles advém. Portanto, dialoga com pressupostos críticos ecológicos relativos à interconexão de tudo no mundo. E quando Tim Ingold (2000) diz que no mundo vivemos em fluxos, tornando-nos devires, que as coisas vivas que habitam este mundo, um conjunto de fios vitais, são marcadas pelos movimentos que fazem, não poderíamos pensar que um teatro ambientalista, a seu modo, ou mesmo performatividades artísticas em perspectivas críticas ambientais nos ajudariam a fortalecer proposições estéticas multinaturais?

Estudos de Ileana Diéguez (2023) sobre a teatralidade e performatividade ampliada na abordagem de situações sociais, em contextos

[13] “An environmental performance is one in which all the elements or parts making up the performance are recognized as alive” (tradução nossa).

necropolíticos,<sup>[14]</sup> também nos parecem fundamentais à nossa reflexão. Não se pode negar que a vida, para continuar a existir, precisa de vida e se alimenta de vida. E, assim, não se pode desconsiderar o ser humano como um controlador e depredador supremo, produtor, inclusive, de performatividades opressoras e de mortes. Diéguez trata a produção poética como posicionamento, visando à desautomatização da vida, perguntando sobre as emergências sociais nas quais vivemos. Uma delas é: o que fazer com os mortos cujo desaparecimento foi forçado? E, com ela, perguntamos: o que fazer para tornar o Outro visível? Como a arte da cena pode suscitar valores de parentesco entre seres e coisas, realizando experiências de amor (Maturana/Verden-Zöller, 2004) que criem entrelaçamentos estéticos de cuidados contra a violência do mundo? Entreatuar buscando o exercício crítico ecológico nos convida a uma ética profunda.

Isto posto, para atender os objetivos deste texto, o organizamos em duas seções. Após a introdução, seguimos com uma breve reflexão sobre o mascaramento como modo de mediação estética cosmocêntrica e, em seguida, nos dedicamos a expor nossas reflexões para as seis produções artísticas brasileiras selecionadas. Elas mostram interlocuções performativas interartes e arte-ecológicas críticas, com a utilização de mascaramentos de expressões estéticas distintas.

Por fim, trazemos no texto algumas considerações, compreendendo os limites da proposição aqui trazida e, sem a pretensão de esgotamento do assunto, lembrando também das ressonâncias ecofilosóficas<sup>[15]</sup> e das biologias de amor presentes nos outros modos de formar aqui tratados.

<sup>[14]</sup> A ideia de necropolítica é tratada pela autora a partir da conceituação de Achille Mbembe.

## O MASCARAMENTO COMO MODO DE MEDIAÇÃO ESTÉTICA COSMOCÊNTRICA

Quando imaginamos um mundo mais-que-humano,<sup>[16]</sup> visando superar dicotomias entre a natureza e a cultura, o compreendemos em dimensões inter e transculturais, bem como multinaturais. No contexto da arte da cena, reconhecemos o desejo de alteridade e diversidade de maneira dupla, das pessoas artistas para com o público (como testemunhas ou participantes) e vice-versa. A ideia de uma teatralidade performativa expandida guarda, ainda, o sentido de encontro com o Outro, sendo, assim, uma viagem em direção ao Outro (De Marinis, 2011) cujo impacto pode ser imenso, radical, para quem e/ou o que se envolver nesta viagem. Trata-se, portanto, de uma experiência estética sensível de (re)conhecimento de si e do Outro, que pode se concretizar entre artes da cena e performance, bem como na relação performativa com outros saberes como o da ecologia.

Neste sentido, as seis experiências de artes da cena brasileiras que aqui trazemos podem ser percebidas como viagens profundas em direção ao Outro, indicando um modo de ecocentricidade artística performativa crítica ao reverem maneiras de nascer, ser e habitar (*oikos*) o mundo. E, especialmente, isso melhor se revela na utilização que fazem de recursos performativos de mascaramentos, seja na forma de máscaras-objetos ou ao modo expandido da máscara, como em

← <sup>[15]</sup> Aqui nos referimos, ainda que na forma de inspiração, às proposições de Gilles Deleuze e Félix Guattari, das quais apreendemos conceitos ecofilosóficos e a noção de que a liberdade do ser humano está nos devires.

<sup>[16]</sup> Noção que parte da ecofenomenologia e se abriga em várias perspectivas teóricas, como em Haraway (2016), valorizando os diferentes cosmos que nos envolvem e, portanto, reconhecendo a existência de multi-espécies que atuam em reciprocidades, com corporeidades e subjetividades diferentes.

pinturas corporais. Tais mascaramentos auxiliam na aparição de figuras estéticas para além do humano, problematizando também a noção de vivo.<sup>[17]</sup> Eles criam fissuras na noção de personagem ligada à figura humana, sinalizam para a figuração de um ser ambiental indicando discussões sobre a relação multiespécie, despertam interesse para o sentido do nascer e viver humano na relação com o ambiente, destacam realidades ambientais para além da ficcionalização que fazem, expõem a existência de um mundo tóxico em sentido ampliado, bem como expressam uma inventividade artística corporificada diferente na relação com a ecologia, para além da exposição de um discurso verbal crítico relacionado a isso.<sup>[18]</sup>

Faz-se importante reforçar que a noção de máscara aqui presente pode tanto atender à simbolização, pelo artefato apresentado no trabalho artístico, quanto ser pretexto e meio para um jogo performativo que se realiza. Neste jogo de máscara, pode estar incluído o ato de recobrir, mostrar, escudar, apontar, camuflar, tapar e/ou produzir monstruosidades. A máscara pode também se mostrar de modo ampliado, como um mascaramento expandido, tornando-se imagem estética que altera, de algum modo, a imagem humana que é seu suporte, ainda que ela não se faça por meio do uso de objetos escultóricos na cabeça encobrindo o rosto. Isso pode ser configurado, performativamente, como uma cobertura total do ser humano com uma pintura corporal feita de elementos vegetais e/ou minerais, por meio do encobrimento do corpo com elementos naturais (folhas ou galhos, por exemplo), o que encontramos em figurações míticas, de seres fantásticos ou híbridos.

<sup>[17]</sup> A noção de vida humana e não humana está problematizada no perspectivismo ameríndio (Castro, 2002).

<sup>[18]</sup> Estas não seriam reflexões que dialogariam com o campo de estudos da ecocrítica, ainda que este se localize historicamente no cruzamento dos saberes da literatura com a ecologia?

No mascaramento expandido, porém, já não nos preocupamos mais em afirmar previamente, ou somente, se ali está ou não está uma máscara, se o que se vê é ou não é máscara. Diante de uma corporeidade humana diferente, alterada na sua visualidade a ponto de fazer dissolver a referência primordial do humano, podemos perceber sensivelmente o surgimento do mascaramento quando algo, ali naquela aparição, movimenta uma transformação de existência no vai e vem das formas, no jogo de alteridades.

A ideia de mascaramento expandido, convém dizer, a trazemos sob duas inspirações. Primeiramente, nos mascaramentos corporais existentes de povos indígenas brasileiros, de diversas etnias. Há uma intensa variedade de modos de mascarar-se nas performances rituais e lúdico-educativas indígenas. Elas nos encantam e nos ensinam sobre a ativação de estados únicos de atuar performativamente, bem como nos auxiliam a perceber os mascaramentos expandidos.<sup>[19]</sup> No campo das artes da cena, temos o mascaramento urbano proposto pelo mascareiro italiano Donato Sartori (Alberti/Piizi, 2013), com experimentos entre máscara e cenografia. Ele o concretizou em performances em praças públicas, inicialmente na Itália, na década de 1980. Sartori, com seu mascaramento urbano, expandiu a escultura máscara de rosto, que ele criava para o teatro, para outro modo de mascaramento que pudesse ativar o espaço urbano que lhe parecia

<sup>[19]</sup> Mais à frente trataremos de performances de artistas indígenas no campo artístico performativo. A título de curiosidade, pois não é objetivo deste texto discutir performances rituais indígenas brasileiras com máscaras, lembramos da festa dos Capotes, da etnia Timbira (Kanela), na qual há um mascaramento que cobre todo o corpo de uma pessoa, inclusive a cabeça. As fibras naturais que cobrem o corpo da pessoa que usa o mascaramento tampam também seus pés de modo que, quando ela anda, apagam-se suas pegadas. Mesmo que esta festa já não seja mais realizada, ela não está considerada extinta. Recomendamos também a leitura dos estudos sobre máscaras indígenas de Aristóteles Barcelos Neto (2008).

estar fixado em seus sentidos. Poderíamos, aqui, pensar em uma proposição de mascaramento ambiental, crítico às relações estagnadas entre as pessoas e o ambiente urbano que as cerca. Assim, tais referências ajudam os estudos cênicos, em interlocução com a performance, a olharem para o ato de mascarar-se percebendo-o, também, em perspectiva ampliada.

Mascarar-se pode, portanto, mover um ato lúdico com o Outro, em uma dança de metamorfose, um modo de celebração ou, também, uma denúncia. A transgressão das formas, ou mesmo uma aparição informe que pode surgir, problematiza a construção histórica e política dos sujeitos, já iniciando, assim, uma ação crítica em movimento com a investida transformadora de si e do Outro (Braga, 2013; Didi-Huberman, 2015). A problematização crítica dos modos de presença e feição do humano, bem como sua relação entre Outros e o ambiente circundante, integram ou aproximam de pensamentos ecocríticos.

## PERFORMATIVIDADES ARTÍSTICAS MAIS-QUE-HUMANAS EM ATO

A *performer*<sup>[20]</sup> Celeida Tostes (Rio de Janeiro, Brasil)<sup>[21]</sup> se relaciona com a argila (barro) e altera a sua imagem humana em sua performance *Passagem*, de 1979 (Silva/Costa, 2014). Retomar o trabalho de Celeida hoje auxilia a ver sua performance para além de uma fabulação imediata do ato de nascer ou somente de caráter esteticista. A experiência performativa da artista, criando um mascaramento expandido com o barro em todo o seu corpo, aprofunda o tema da metamorfose na relação com a natureza, além de nos apresentar uma dissidência da máscara-rostos, revelando a terra como sujeito e a própria Celeida como ser ambiental. Assim, ela nos inspira a pensar ecocriticamente que este barro-mascaramento realiza uma mediação estética cosmocêntrica, dirigindo-nos à percepção de uma alteridade extra-humana. Diz a artista: “Despojei-me. Cobri meu corpo de barro e fui. (...) Cheguei ao amorfo. Posso ter sido mineral, animal, vegetal” (Silva/Costa, 2014: 55). Sua performance e poema nos convidam a sentir um trânsito de corporeidades, no qual organismos se conectam na sua heterogeneidade. Além disso, em *Passagem*, o corpo nu exposto da artista e também o barro nu, massa perecível que encobre seu corpo, compõem, juntos, um invólucro fluido que descortina (fissura, quando seco) sua pele, paradoxalmente. O barro na pele humana de Celeida cria, assim, uma orientação diferente para a sua imagem conhecida; ele descentraliza sua figura humana e toma o seu ser criando um Outro ser, mascarado. No encontro de alteridades,

[20] *Performer* diz respeito à pessoa artista que faz uma intervenção ou que aciona, por meio de sua corporeidade, um ato artístico, cênico, criando o trabalho performativo neste fazer.

[21] Foi escultora, *performer* e professora. Os modos de vida do barro foram de grande importância na sua trajetória artística, em direta interação com seu fazer performativo.

o enlameado existente indica, portanto, algo da ordem do nascimento de certas espécies. E não seria o tema do nascimento importante para refletirmos criticamente sobre nossas moradas e relações com o meio ambiente? Na disposição da artista em responder e dialogar com outro material, entreatuando com ele, refazendo-o para além de matéria que fabrica tijolos para a construção de uma casa, ela faz com que o barro não fique aprisionado em uma função de utilidade somente. Além disso, Celeida expõe criticamente o feminino como força movente e interdependente com a natureza, criando, com a performance, um (re)nascimento do humano com o barro, um ato inesperado para a cultura patriarcal e especista. O barro ancestral lhe é, portanto, parente, parceiro, meio ambiente e não somente material utilitário para se construir uma casa.

Maura Baiocchi (São Paulo, Brasil)<sup>[22]</sup> é uma artista da cena que denomina vários de seus trabalhos como ecoperformances.<sup>[23]</sup> Em *DAN (Devir Ancestral)* (Baiocchi, 2015), de 2010, performance em vídeo, ela atua com um modo de presença que não promove adesão verossimilhante e que está em contínuo refazer-se com o seu ambiente circundante, o Cerrado, que é o segundo maior bioma brasileiro. Ela se apresenta nua, corpo pintado de terra, usando também uma máscara que acentua sua testa e nariz. Este outro ser criado pela artista

[22] Baiocchi estudou butô com Kazuo Ohno e Min Tanaka, no Japão, no final dos anos oitenta, e em 1991 fundou a Taanteatro Companhia, que está sediada na cidade de São Paulo (Brasil). Taanteatro é compreendido pela artista como um teatro coreográfico de tensões.

[23] A noção de ecopoética, que poderia ser compreendida como uma noção que ampararia a ideia de ecoperformance, tem sido compreendida na França como um conceito alternativo ao da ecocrítica (Blanc/Chartier/Pughe, 2008). Conferir também o artigo de Julie Sermon (2021) que menciona a ecopoética.

é, assim, a relação de seu corpo mestiço,<sup>[24]</sup> sua ecocorporalidade ou corpo estendido<sup>[25]</sup> com o ambiente. Sua figura mascarada age integrada ao Cerrado natural, denunciando, por sua aparição performativa, o descaso para com este bioma e os seus seres diversos. Ao mesmo tempo, a voz da artista, na performance, narra a riqueza da presença de vários seres que habitam o Cerrado, citando nomes de pássaros, peixes e plantas que o habitam, expondo também dados de sua devastação irreversível, ou seja, uma denúncia da destruição das várias formas de vida em coexistências mútuas, responsáveis, que dizima a sociodiversidade.<sup>[26]</sup> Baiocchi continua com trabalhos em perspectivas similares até à atualidade.<sup>[27]</sup> Hans-Thies Lehmann comenta (2022), inclusive, sobre o conjunto do trabalho da artista como “uma teatralidade radicalmente verde”.

No trabalho artístico performativo de Uýra Sodoma (Pará-Amazonas, Brasil), que é a vida recriada de Emerson Pontes (etnia Munduruku, Brasil) e, na sua autodenominação, uma árvore-que-anda, percebemos uma forte relação de coexistência entre ela e todas as naturezas possíveis, problematizando fortemente o especismo e evidenciando, como diz Ailton Krenak (2020), que tudo pode ser natureza, ainda que

[24] A artista fala em corpo mestiço para referir-se a sua identidade, que é composta por heranças europeias, asiáticas, indígenas e africanas.

[25] Baiocchi (2023) criou estas noções integrando-as a sua proposição de simbiocena. O livro *Ecoperformance*, organizado por Pannek (2022), apresenta os trabalhos de Baiocchi como alternativas para uma construção histórica das artes da cena para além do especismo e do antropocentrismo, visando um mundo multinatural.

[26] A performance tem cooperação de departamentos universitários das áreas de zoologia, engenharia florestal e biociência.

[27] Em 2021, a Taanteatro Companhia criou o Festival Internacional de Ecoperformance, já com quatro edições. Informações disponíveis em: <https://www.ecoperformance.art.br/pt/1st-edition> e <https://www.youtube.com/@internationalecoperformance>. Consultada a: 16/08/2024.



UÝRA SODOMA, 2019, [F] MATHEUS BELÉM.

machucada, alterada.<sup>[28]</sup> Uýra nos traz questões ecológicas críticas na carne de sua arte da cena, em uma forte interação multiespécies, relacionando-se com rios, formações geológicas, plantas ou mesmo a natureza-terra coberta com a natureza-lixo, entre aparições de modos de vida diferentes.<sup>[29]</sup> E faz isso, em especial, por meio dos mascaramentos e masquiagens<sup>[30]</sup> que cria, arte bastante elaborada visualmente utilizando-se de flores, galhos, raízes, pinturas corporais, folhas e partes de animais, como também de materiais e objetos plásticos.

Suas ecoperformances, para falar com Baiocchi, revelam, assim, uma complexidade de interações e entrelaçamentos de vidas, em ricos processos de vir a ser, de co-tornar-se, criando aparições que re-fabulam a realidade, ampliando sensibilidades e significados, podendo gerar, inclusive, imagens corporais quiméricas.

Uýra Sodoma, nome composto que traz o bicho que voa e o termo bíblico que é onde o mal habita e o demônio mora, investe em imagens, vestindo-as e mostrando outros mundos ou ordens dos seres, alterando-se e empreendendo uma mediação estética cosmocêntrica com seus mascaramentos. Ainda que, ao olharmos para Uýra, nos encantemos por suas figurações artísticas visuais muito elaboradas, percebemos também a sua possibilidade de transformação contínua, como um ser em devir e entre alteridades extra-humanas. Utilizando-se de vocalizações miméticas e partituras corpóreas,

[28] Ver *Festival multiplicidade 2021 – Videoperformances*, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Z3ctKG4puLQ>. Consultado a: 20/07/2024. Ver também a performance *Quintal*, nas referências bibliográficas.

[29] Ver <https://www.youtube.com/watch?v=QRRAGjK-xik&t=49s>. Consultado em: 12/07/2024.

[30] Termo utilizado por Ariane Mnouchkine para dizer da composição artística que transita entre a maquiagem e a máscara (Picon-Vallin, 2017).

interagindo com animais, plantas e plásticos, Uýra ativa corpos relacionais, trazendo, em seu próprio ato performativo, um modo singular e potente de crítica ecológica, levantando a discussão sobre a alta industrialização do mundo e sua produção excessiva de lixo em dejetos plásticos, como que nos apontando um inevitável ecocídio. Seus mascaramentos presentificam, portanto, outros modos de vidas e outros seres. Eles nos mostram o quão estamos presentes em um sistema complexo de vida, a Terra, ou sistema Gaia. E Gaia não é um sistema passivo. Ela reage ao que somos e ao que fazemos. Se nos alteramos, Gaia se altera.

O trabalho artístico de Denilson Baniwá, da etnia Baniwá, do Médio Rio Negro do Amazonas, ressoa uma dissidência poética ímpar que, por sua vez, emana uma crítica ecológica particular em sua própria expressão artística revelada. A performance na qual Denilson ativa o mascaramento de onça, de Pajé-onça, um ser outro, mítico, que transita entre mundos distintos, mostra isso abrindo passagem à sua ancestralidade e ao que precisa revelar ecopoeticamente. Trata-se de *Pajé onça: hackeando a 33.ª Bienal de Artes de São Paulo* (2018),<sup>[31]</sup> performada nesta 33.ª Bienal.

Denilson-Onça transita por entre obras artísticas na 33.ª Bienal, jogando pétalas de flores naquelas que possuem traços de povos indígenas. Ele para em frente a uma instalação fotográfica de uma etnia indígena que foi dizimada pela colonização europeia no século XIX. E fala. Sua voz ecoa mundos indígenas diversos e denuncia os roubos e as violências para com eles. A performance, por meio de seu corpo máscara onça, denuncia a ausência de povos indígenas na história da arte.

[31] A performance pode ser assistida em: <https://www.behance.net/gallery/77978367/Paj-Onca-Hackeando-a-33-Bienal-de-Artes-de-Sao-Paulo>. Consultado a: 22/07/2024.



DENILSON BANIWÁ, PERFORMANCE PAJÉ-ONÇA HACKEANDO A 33ª BIENAL DE ARTES DE SÃO PAULO, 2018.

Na mitologia do povo Baniwá, um pajé se transforma em felino quando alcança um nível alto de conhecimento. E no mundo cósmico desta etnia estão presentes seres anteriores e exteriores à existência do ser humano. O Pajé-onça, um mascaramento cerimonial, ser híbrido, pode, portanto, acessar o que é invisível convocando outras forças para a sua crítica ecológica performativa.

Assim, o artista ativa uma guerrilha necessária para denunciar um mercado de arte vigente que, por muitas vezes, sequestrou a arte e a cultura material de povos indígenas, como máscaras diversas, explorando-as ou enclausurando-as em museus de arte. Mas percebemos outras denúncias ecológicas críticas presentes, como na própria ecocorporeidade do artista que performa ao vivo em um museu. Em séculos passados, um corpo indígena neste local era exibido de forma tenebrosa e racista ao serviço do conhecimento. Mas, felizmente, sistemas de arte indígena existem e nos dizem que a arte pode também se concretizar em práticas que ritualizam e refazem a vida, vida esta que se une crítica e criadoramente com a natureza.

Daiara Tukano, artista do povo indígena Tukano, do Alto Rio Negro na Amazônia, nos impressiona em sua performance *Ativação Morí 'erenkato eseru' – Cantos para a vida/Espelho da vida* (2020).<sup>[32]</sup> Trata-se de uma performance realizada com um manto vermelho que é uma releitura da artista para o manto sagrado plumário Tupinambá. Este manto é considerado um ser ancestral e também transporte de uma ancestralidade que precisa voltar a ser visível.<sup>[33]</sup>

<sup>[32]</sup> A performance, realizada na Pinacoteca de São Paulo, pode ser assistida em: <https://www.facebook.com/PinacotecaSP/videos/387874055794405/>. Consultado a: 22/07/2024.

<sup>[33]</sup> Compreendemos aqui aproximações da relação ritual e performativa com este manto com processos estéticos e rituais com mascaramentos.

Um dos mantos originais foi confeccionado no século XVI com penas vermelhas do pássaro guará. A performance de Daiara Tukano foi, então, seu processo de recriação, revisão e atualização ritual performativa artística deste manto, utilizando materiais reciclados como penas de pássaros pintadas de vermelho. A imagem-aparição da artista com seu manto foi também composta com um espelho convexo e circular. Este foi colocado em seu rosto, o que nos faz pensar, observando o conjunto do manto com o espelho, em um mascaramento expandido.

Olhar em seu espelho-máscara durante a performance realizada pela artista faz com que nos vejamos a nós mesmos. Poderíamos nos encantar com isso e nos sentirmos com um impulso para nos tornarmos outro ser, como um pássaro, performando-o. Mas o espelho-máscara em performance parece, de fato, duplicar, replicar e agudizar a crítica ecológica que emana. Ele é uma aparição potente em si. É um retorno simbólico e profundamente crítico de um objeto relacionado às trocas coloniais com os povos indígenas, que foram obrigados, violentamente, a se verem como seres inferiores. Olhando para o espelho que apresenta a artista, só aumentam nossas reflexões sobre a luta pela sobrevivência dos povos indígenas no Brasil. O espelho nos parece, então, revelar uma ausência nele refletida. E, assim, a performance mostra práticas e saberes incorporados destes povos, suas teorias encarnadas, articulando memórias, bem como movimentando crítica e ecológicamente as ancestralidades e os seres presentes no mundo. Naturezacultura é, aqui, retorno à ancestralidade, ativando cosmogonias de povos ancestrais e, também, um grito contra violências ecocorpóreas.

Os arquivos criadores da artista se abrem, portanto, por seu espelho, parecendo dizer: o que é que está vivo, visível e invisível? Aqui nos lembramos dos dizeres de Ileana Diéguez, ao refletir sobre as situações sociais em contextos necropolíticos, e reivindicamos

também: deixem tudo e todos viverem! Assim, o ser que está em forma de manto vermelho na performance de Daiara Tukano, podendo se manifestar como um mascaramento expandido, ativado artisticamente, nos ativa também em reflexões sobre o cosmocentrismo, nos conduzindo para a percepção crítica da existência de outras realidades da vida na Terra e para além dela.

Matheus Silva<sup>[34]</sup> (Minas Gerais, Brasil), artista da arte da performance, sinaliza um mascaramento expandido na performance *AdvinhaaDiva* (Silva, 2022) por meio do seu corpo tornado bufona-ciborgue. Esta performance foi originada de uma pesquisa-criação (Oliveira/Fonseca/Silva, 2023) realizada no âmbito de seu doutoramento acadêmico no campo das artes da cena. A artista aparece com um mascaramento que ataca o seu rosto, desfigurando-o, como se fosse um tipo de guerrilha performativa contra rostos<sup>[35]</sup> previsíveis e fechados.

*AdvinhaaDiva* foi composta para um jogo performativo cuja relação com a precariedade, o descarte e o lixo marca seu início e duração. A máscara de bufona-ciborgue da artista é montada com elementos variados unindo objetos encontrados no lixo da cidade que ela habita ou passa por ela, bem como uma raposa taxidermizada, presente que artista ganhou, que é usada sobre sua cabeça juntamente com um alargador bucal de plástico, além de frutas que ela coloca nos olhos. Isso faz seu riso escancarar-se e se fixar, produzindo babas por sua

<sup>[34]</sup> Matheus Silva, artista da cena com doutorado em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes) da Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais (Brasil), com a nossa orientação de tese na linha de pesquisa Artes da Cena. A performance *AdvinhaaDiva* integra a sua pesquisa.

<sup>[35]</sup> A menção ao rosto se relaciona ao que é apresentado sobre rostidade por Deleuze e Guatarri (1996).

boca. A máscara traz, portanto, uma crítica ácida, sarcástica, provocando reflexões sobre a automatização das vidas e os necropoderes na relação com os seres e os ambientes que os cercam. Nas interações da “performã” (Braga, 2021: 2) com objetos e vidas heterogêneas, ela diz trazer e ser um “bando [de bufonas] banido, que reúne existências não aceitas, anuladas, negadas, levadas, recusadas, caladas. Uma monstra, repudiada e ocultada, [que] nasce por meu [seu] corpo febril” (Silva, 2022: 3-6). Trata-se, aqui, de um grito performado sobre necropolíticas dirigidas à comunidade LGBTQIAPN+, ressoando outras denúncias, gritos, como as violências com outros seres, animais e vegetais que, na performance, surgem representados na raposa taxidermizada e também nas ameixas (frutas) que a artista fixa em seus olhos e as perfura continuamente com palitos de madeira. Existe, assim, um jogo de máscara com entradas e saídas nas peles, cascas e camadas de compósitos poliméricos de outros seres.

Entre o sentimento do espanto, do choque e da beleza às avessas que nos toma ao assistirmos esta performance, somos invadidos por um grito agudo, ainda que sarcástico (é uma bufona), de socorro. E, então, percebemos com maior evidência como determinados grupos de pessoas, como da comunidade LGBTQIAPN+, mulheres, entre outros, continuam oprimidos e, por muitas e muitas vezes, ainda são tratados como lixo. A paisagem do lixo urbano que cenograficamente abraça a performance de Matheus também se conecta conosco e nos faz refletir sobre nossas relações irresponsáveis com o meio ambiente, os abusos do capitalismo, as injustiças sociais existentes. Há tempo para atendermos socorros gritados? O grande riso fixo da máscara da bufona-ciborgue escancara, por meio de seu alargador bucal, o tom apocalíptico de sua aparição. Inevitavelmente, ela nos dirige a pensar na paisagem tóxica do extermínio ecológico-humano.

## ENTREATUAR COM OUTROS SERES

A criação de performatividades na interação crítica com o meio ambiente pode se pautar em caminhos estéticos diversos. Os modos de reflexão e produção de pensamentos ecológicos críticos para as artes da cena, em suas várias manifestações artísticas e atravessadas ou não pela performance, também podem ser criados de maneiras dialógicas e plurais. De todo modo, faz-se importante continuarmos a criar artes da cena experimentando diálogos com o complexo campo de estudos da ecologia, propiciando, assim, a existência de poéticas alternativas e interdisciplinares críticas.

Aqui propusemos destacar seis diferentes trabalhos de artistas do Brasil que, por meio dos seus distintos mascaramentos performativos na relação com o meio ambiente, em modos diferentes de entreatuarem com outros seres, tanto nos revelam modos críticos ecológicos particulares em seus próprios modos de produzir arte, quanto nos propiciam uma recepção artística que nos permite abrir reflexões críticas ecológicas de caráter especulativo. Ou seja, são artes performativas que nos capturam em nossas observações, nos fazendo sensíveis para percebermos nelas o que realmente importa.

Importa, assim, ver nestes trabalhos artísticos o quanto eles oferecem poeticamente, cada um à sua maneira, para que possamos compreender a existência de naturezas no plural. E que elas não são somente paisagens de fundo para a criação de cenários a fim de que um ser humano possa atuar neles, mas uma outra vida. As pessoas artistas aqui estudadas revelam uma abertura de comportamento estético crítico para a ecocentricidade. Ao se disporem a alterar a sua própria figura humana por meio de suas performatividades com mascaramentos, misturando-se a outros seres, objetos e ambientes, elas

problematizam o protagonismo da imagem humana nas artes da cena. Com isso, elas também ampliam a ideia de humanidade presente em suas artes, nos fazendo lembrar, por meio de suas performances e aparições com mascaramentos, da existência de outra cosmologia.

Na cosmologia indígena brasileira, por exemplo, tudo pode ser humano, independentemente de sua classificação biológica. Tal compreensão auxilia e encoraja o ato de refazer as relações entre os seres diversos, não os dividindo entre superiores e inferiores, além de amparar uma prática artística performativa que considere a natureza-cultura. São os povos indígenas quem melhor nos tem ensinado que todos os animais e as coisas são pessoas. Uma onça, por exemplo, é mais que uma simples onça. E quando ela está sozinha na floresta, ela tira a sua roupa (Castro, 2002) animal (ou poderíamos falar também em máscara animal?) mostrando-se como humana. Dentro da roupa (máscara) existe a humanidade. Esta não é uma condição biológica ou característica de uma espécie.

Os trabalhos artísticos estudados revelam naturezas diversas, tanto em uniões ecoamoras multiespécies, ou seja, experimentando um modo de união afetiva que não se forma somente com uma mesma espécie, mas pode unir ser humano e barro, ser humano e animal, quanto em situações esquecidas e machucadas pela ação do ser humano, como no descaso e destruição da natureza. Estas se evidenciam por causa de políticas capitalistas que engendram paisagens ambientais apocalípticas, com um meio ambiente devastado e poluído de lixo tóxico, o que também impacta comportamentos humanos, predispondo-os à toxidade, à intolerância e à violência.

Ou seja, não trouxemos aqui para nossas reflexões artes criadas com um enfoque ecológico sem que elas já se manifestassem, na própria

performatividade que apresentam, as suas críticas ecológicas distintas, mediadas pelo próprio fazer artístico. Os corpos poéticos performativos que elas fazem aparecer por meio do jogo com seus mascaramentos, bem como as ações artísticas que realizam, carregam diversas imagens que nos emocionam e, especialmente, ativam nosso pensamento crítico ecológico, dirigindo-o para reflexões sobre os atos urgentes a fazer para a proteção do meio ambiente.

Os modos de arte da cena que chegaram ao Brasil junto com as invasões territoriais no século XV ignoraram Gaia. Houve atos de usurpação e violência para com os modos de vida e estéticas existentes dos povos originários e também de povos que no Brasil chegaram escravizados. Espíritos da floresta da cosmovisão e mitologia indígenas, principalmente da etnia Tupinambá, ativados por mascaramentos rituais de estética impressionante, foram convertidos em personagens teatrais demoníacas que serviam para contar histórias coloniais cristãs, o que está registrado em dramaturgias escritas. As transformações xamânicas na relação com animais sagrados, como uma onça, também foram consideradas demoníacas (Braga, 2023). Violências assim trazem, portanto, impactos comportamentais até hoje.

Entreatuar com outros seres é um caminho possível de recriação de mundos, de atualização crítica de convívios com o meio ambiente. Repensar a si com outros seres, diferindo-se de si mesmo, desejando uma pluralidade no existir, pode ser um caminho a trilhar na arte da cena de modo que possamos fortalecer criticamente nossas ecoações em performances.

A apresentação e percepção dos mascaramentos expandidos aqui mostrados foram, assim, um ato de afeto pela própria arte da cena com a utopia de sua revisão e atualização performativa crítica ecológica

constantes. A máscara pode ser compreendida como um ser de amplo poder performativo, como o são as plantas cerimoniais de poder, reconhecidas como plantas professoras. As máscaras podem ser, então, nossas professoras na direção de um mundo mais ecopoético e crítico.

\*\*\*



# REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**ALBERTI, Carmelo / Paola Piizi (ed.) (2013)**, *Museu internacional da máscara: a arte mágica de Amleto e Donato Sartori*, trad. Maria de Lourdes Rabetti, São Paulo, É Realizações.

**BAIOCCHI, Maura (2015)**, *DAN (Devir ancestral)* [registro em vídeo], Vimeo. Disponível em: <https://vimeo.com/127608235>, consultado a: 16/08/2024.

**BAIOCCHI, Maura (2023)**, *Ecoperformance: Interview with Maura Baiocchi* [registro em vídeo], YouTube. Disponível em [www.youtube.com/watch?v=pHyXlgqvngg](http://www.youtube.com/watch?v=pHyXlgqvngg), consultado a: 08/06/2024.

**BAIOCCHI, Maura / Wolfgang Pannek (2020)**, *Choreographic Theater of Tensions: Forces & Forms*, São Paulo, Transcultura.

**BANIWA, Denilson (2018)**, *Performance Pajé-onça hackeando a 33.ª Bienal de Artes de São Paulo* [registro em vídeo], Behance Galeria. Disponível em <https://www.behance.net/gallery/77978367/Paj-Onca-Hackeando-a-33-Bienal-de-Artes-de-Sao-Paulo>, consultado a: 22/07/2023.

**BLANC, Nathalie / Denis Chartier / Thomas Pughe (2008)**, “Littérature & écologie: vers une écopoétique”, *Ecologie & politique*, n.º 36, pp. 15–28. Disponível em <https://shs.cairn.info/revue-ecologie-et-politique-sciences-cultures-societes-2008-2-page-15?lang=fr&tab=cites-par>, consultado a 25/09/2024.

**BRAGA, Bya (2013)**, *Étienne Decroux e a artesanaria de ator. Caminhadas para a soberania*, Belo Horizonte, Ed. UFMG.

**BRAGA, Bya (2021)**, “Reconhecimento de artesãs do Vale do Jequitinhonha no mascaramento expandido de Ô, bença!”, *Anais da XI Congresso da ABRACE*, Campinas, São Paulo, pp. 01–17. Disponível em <https://www.iar.unicamp.br/publionline/abrace/hosting.iar.unicamp.br/publionline/index.php/abrace/article/download/5369/5369-Texto%20do%20artigo-15764-1-10-20220218.pdf>, consultado a: 12/06/2024.

**BRAGA, Bya (2023)**, “Máscaras e bem viver: compondo um mapeamento criativo a partir da tradição mascarada em Minas Gerais”, in Alba Pedreira Vieira / Andrea Carvalho Stark / Vera Collaço (orgs.), *Artes Cênicas na Amazônia: saberes tradicionais, fazeres contemporâneos. Anais da XI Reunião Científica da ABRACE*, Rio Branco, Stricto Sensu, pp. 1375–1386.

**CAMPOS LÓPEZ, Ronald (2018)**, “Estudios sobre la ecopoesía hispánica contemporánea: hacia un estado de la cuestión”, *Artifara*, n.º 18, pp. 169–204. Disponível em <https://ojs.unito.it/index.php/artifara/article/view/2518/2596>, consultado a: 26/09/2024.

**CASTRO, Eduardo Viveiros de (2002)**. “Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena”, in *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*, São Paulo, Cosac & Naify, 345–399.

**DELEUZE, Gilles / Félix Guattari (1996)**, *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, tradução de Aurélio Gerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik, São Paulo, Editora 34.

**DE MARINIS, Marco (2011)**, *Il teatro dell’altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporânea*, Florença, La Casa Usher.

**DIDI-HUBERMAN, Georges (2015)**, *A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*, trad. Caio Meira e Fernando Sheib, Rio de Janeiro, Contraponto.

**DIÉGUEZ, Ileana (2023)**, “Teatralidades e performatividades em contextos necropolíticos”, *Sala Preta*, 22.1, pp. 213–235. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/207656>, consultado a: 27/09/2024.

**GLOTFELTY, Cheryl / Harold Fromm (1996)**, *The Ecocriticism Reader: Landmark in Literary Ecology*, Athens, University of Georgia Press.

**HARAWAY, Donna (2016)**, “Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes”, *ClimaCom Cultura Científica*, 3.5, pp. 139–146.

**HARAWAY, D. (2011)**, “A partilha do sofrimento: relações instrumentais entre animais de laboratório e sua gente”, *Horizontes Antropológicos*, 17, 35, pp. 27–64.

**HARAWAY, Donna (2003)**, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Chicago, Prickly Paradigm Press.

**HEFFES, Gisela (ed.) (2014)**, “Ecocrítica en América Latina”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 79.

**INGOLD, Tim (2000)**, *The Perception of the Environment: Essays in Livelihood, Dwelling and Skill*, Londres, Routledge.

**KASTRUP, Virgínia (2007)**, *A invenção de si e do mundo. Uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição*, Belo Horizonte, Autêntica.

**KOPENAWA, Davi / Bruce Albert (2015)**, *A queda do céu. Palavras de um xamã Yanomami*, trad. Beatriz Perrone-Moisés, prefácio de Eduardo Viveiros de Castro, São Paulo, Companhia das Letras.

**KRENAK, Ailton (2020)**, *A vida não é útil*, São Paulo, Companhia das Letras.

**LEHMANN, Hans-Thies (2022)**, *Um teatro radicalmente verde*, trad. Wolfgang Pannek. Disponível em <https://arcagulharevistadecultura.blogspot.com/2022/02/hans-thies-lehmann-um-teatro.html>, consultado a: 19/06/2024.

**MARRAS, Stelio (2018)**, “Por uma antropologia do entre: reflexões sobre um novo e urgente descentramento do humano”, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 69, pp. 250–266. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/145647>, consultado a: 10/07/2024.

**MATURANA, Humberto / Gerda VERDEN-ZÖLLER, (2004)**, *Amar e brincar: fundamentos esquecidos do humano do patriarcado à democracia*, São Paulo, Palas Athenas.

**MENDES, Maria do Carmo (2020)**, “No princípio era a Natureza: percursos da Ecocrítica”, *Anthropocenica. Revista de Estudos do Antropoceno e Ecocrítica*, 1. Disponível em <https://doi.org/10.21814/anthropocenica.3100>, consultado a 27/09/2024.

**NETO, Aristóteles Barcelo (2008)**, *Apapaatai. Rituais de máscaras no Alto Xingu*, São Paulo, EDUSP.

**OLIVEIRA, Fernanda Areias de / José Flávio Fonseca / Marta Isaacson Sousa e Silva (2023)**, *Pesquisa-criação franco-brasileira: contextos acadêmicos e protocolos de divulgação = recherche-création franco-brésilienne: contextes académiques et protocoles de diffusion*, São Luiz do Maranhão, Ed. EDUFMA.

**PANNEK, Wolfgang (2022)**, *Ecoperformance*, tradu  o Wolfgang Pannek, São Paulo, Taanteatro Companhia.

**PICON-VALLIN, Béatrice (2017)**, *O Théâtre du Soleil. Os primeiros cinquenta anos*, trad. de J. Guinsburg, São Paulo, Ed. Perspectiva.

**ROA BASTOS, Augusto (2014)**, *Ecología y cultura*, Asunción, Servilibro.

**SANTIAGO, Silviano (2000)**, *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*, 2.   ed., Rio de Janeiro, Rocco.

**SCHECHNER, Richard (1994)**, *Environmental Theatre: an expanded new edition*, Nova Iorque, Applause.

**SERMON, Julie (2013)**, *"La critique saisie par les crises   cologiques et climatique: l'  cocr  tique comme rem  de, comme mod  le, comme arme"*, *  pist  mocritique*, 21.

**SERMON, Julie (2021)**, “Teatro e ecologia: mudança de escalas ou de paradigma?”, trad. José R. Faleiro e Paulo Balardim, *M  in-M  in – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, 2.25, Teatro de anima  o, ecologia e sustentabilidade, pp. 24–49.

**SILVA, Matheus (2022)**, “Por um devir monstro: Adivinh  aDiva desfaz seu rosto”, *Manzu  : Revista de Pesquisa em Artes C  nicas*, 5.2, p. 17. Disponível em <https://periodicos.ufrn.br/manzua/article/view/30735>, consultado a: 28/06/2024.

**SILVA, Raquel / Marcus de Lontra Costa (2014)**, *Celeida Tostes*, Rio de Janeiro, Audiovisual.

**SLOVIC, Scott (2016)**, *The Fourth Wave of Ecocriticism: Materiality, Sustainability, and Applicability*, (SES-J and MESA joint conference), comunica  es apresentadas em Tóquio, Japão. Disponível em [https://sunrise-n.com/transatlantic\\_ecology/wp-content/uploads/2016/09/SlovicThe-Fourth-Wave-of-Ecocriticism.doc.pdf](https://sunrise-n.com/transatlantic_ecology/wp-content/uploads/2016/09/SlovicThe-Fourth-Wave-of-Ecocriticism.doc.pdf), consultado a: 29/09/2024.

**SODOMA, U  ra (2023)**, *Quintal*. [Registro em vídeo], Youtube. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=bQHRR7kNuHg>, consultado a: 30/06/2024.

**TUKANO, Daiara / Jaider Esbel (2020)**, *Ativa  o Mor  'erenkato eseru' – Cantos para a vida/Espelho da vida* [Registro em vídeo], Facebook. Disponível em [https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch\\_permalink&v=387874055794405](https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=387874055794405), consultado a: 12/06/2024.

**VICENTE, Gustavo (2021)**, “Corpos transitórios em topografias rígidas: um guia para a vida conjunta em Sans-titre, de Raimund Hoghe”, *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 11.3, pp. 1–23. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/102073>, consultado a: 22/06/2024.