

Máscaras de posição:  
composições performativas  
e imagens políticas na cena  
contemporânea

*Masks of position: performative  
compositions and political images in the  
contemporary scene*

Everton Lampe de Araújo<sup>1</sup>

---

1. Graduado em Artes Cênicas - UFOP, Mestre e Doutor pelo PPGT UDESC. Professor pesquisador do Grupo de pesquisa Imagens Políticas - CNPQ e Professor Adjunto do curso de Artes Cênicas - UNESPAR. E-mail: [evertonlampe@gmail.com](mailto:evertonlampe@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9103-2889>.

## Resumo |

Este artigo busca compartilhar a construção conceitual da noção de máscaras de posição na cena contemporânea, através da identificação do fenômeno da incorporação de máscaras nas táticas de movimentos populares, grupos teatrais e performers, produzindo imaginação estética e construindo ações de protesto através de composições performativas que disputam o campo simbólico das práticas cênicas contemporâneas. Por serem rechaçadas através dos discursos homogeneizantes das grandes mídias, influenciando o imaginário social contra as ações mascaradas, a proposta deste texto é ampliar as perspectivas discursivas teatrais dessas imagens políticas, revelando a tomada de posição das máscaras frente ao fazer artístico, não sendo qualquer máscara em qualquer tempo uma máscara de posição.

**Palavras-chave:** Política; Máscaras; Composição; Ativismo; Sociedade.

## Abstract |

This article aims to share the conceptual construction of the notion of positional masks in the contemporary scene by identifying the phenomenon of mask incorporation in the tactics of popular movements, theater groups, and performers. It explores how these masks produce aesthetic imagination and construct protest actions through performative compositions that contest the symbolic field of contemporary scenic practices. Given that these actions are often rejected by the homogenizing discourses of mainstream media, which influence social imaginaries against masked actions, this text proposes to broaden the theatrical discursive perspectives of these political images. It reveals the stance of masks in relation to artistic practice, emphasizing that not every mask at any time qualifies as a positional mask.

**Keywords:** Politics; Masks; Composition; Activism; Society.

## 1 Descobrimo as máscaras

Ao esconder, revelar e tapar somente o rosto, apenas os olhos ou o corpo todo, é possível considerar que as máscaras estão presentes nas sociedades humanas, ao menos, desde nove mil anos atrás, no período Neolítico (Agência EFE, 2018). Elas vêm se reinventando em diferentes espaços e contextos, através do processo de incorporação das máscaras em ações mediadas pelos seres humanos e mais que humanos, seja pela aproximação com animais, seja na evocação de deuses e deusas em rituais antigos dos mais diversos. Em África ou nas tragédias e comédias do período grego; nos rituais indígenas em Abya Yala e outros territórios; nos bailes de carnaval ou em processos de tortura, sacrifício e proteção, lá estão elas. Também figuram nas artes; nos treinamentos corporais de atores e performers e nas organizações e grupos sociais. Sua atuação invade nossa realidade de modo materializado ou metafórico, articulando composições performativas<sup>2</sup> de diferentes maneiras nas práticas cênicas do cotidiano.

Meu interesse em adentrar o universo das máscaras na cena contemporânea se deu junto ao engajamento em movimentos sociais e lutas em torno de território, moradia e direitos humanos. Foi através do Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN) que me concentrei no fenômeno do uso de máscaras e sua força junto aos discursos contrários ao estado atual de coisas, produzindo revoltas e transformações e influenciando artistas e movimentos, que passaram a afirmar a máscara como prática de nascimento de figuras insurgentes. Através da utilização de *pañuelos* e *pasamontañas* (mais conhecidos em português como lenços e

---

2. Quando escolho abordar a noção de “composições performativas” como natureza em que se inscrevem as máscaras de posição, busco evidenciar como os processos criativos contemporâneos pressupõem lógicas de composição não usuais na estruturação do sentido da cena. Vão, assim, para além das convenções simbólicas imediatas da estrutura dramática, passando pela dimensão pós-dramática e com influências da performance como linguagem. Segundo Bonfitto (2009), na atuação contemporânea, podem ser incorporadas e compor no trabalho de criação através de matrizes distintas dos modelos tradicionais, como por exemplo, na criação de seres ficcionais com referenciais não-humanos, ou como canais transmissores de qualidades e sensações, fragmentos de experiências vividas que ultrapassam ilustrações e convenções.

balacavas e amplamente difundidas nas ações populares chilenas como *capuchas*), o ato de mascarar-se instaurou a força de um movimento sem um único líder, criando uma identidade coletiva e de autorrepresentação que até hoje é reconhecida como símbolo de resistência e estratégia de ação na defesa dos territórios em rebeldia de Chiapas (no México).

O movimento zapatista realizou um feito subversivo diante das condições habituais com que os direitos indígenas são discutidos e efetivados em diferentes países da América Latina. Através de organização popular e autônoma, sem a participação de políticas públicas do Estado mexicano, há trinta anos, desde as montanhas de Chiapas - MX, o movimento passou a criar condições de habitação, saúde, educação e arte, através da perspectiva ideológica própria, lutando por território e pela possibilidade de imaginar e viver outra realidade coletiva, não mais de abandono e sim de pertencimento (Araujo, 2021, p.154).

Nesse contexto, muitas vezes, a luta política volta-se para a imaginação estética e a articulação de partilhas através das artes, em eventos como o *Comparte por las Artes (compArte pelas artes)* (2016), *Comparte por las Mujeres (compArte pelas mulheres)* (2018) (Fig. 1) e *Baila otro mundo (Baila outro mundo)* em 2019, todos sediados nos territórios Zapatistas em Chiapas, México.



Figura 1 – Caracol Zapatista em Oventik, Chiapas, México. *Comparte por las Mujeres*. Fotografia: Nathane Alves. Fonte: Acervo Nathane Alves.

As máscaras contra a perseguição do Estado e a articulação de uma identidade política de guerrilha em Chiapas convocou-me a uma articulação às outras pesquisas e iniciativas populares que instauravam princípios táticos de mascaramento na sociedade. Quais seriam e como se aproximavam do universo imaginário das artes que constroem na realidade outros mundos possíveis?

Não muito distante das ações zapatistas, um conjunto de iniciativas intituladas *Black Blocs* e *Pink Blocs*, construíram nos movimentos anarquistas e de resistência ao totalitarismo um conjunto de ações que foram se espalhando para outras regiões e demandas políticas. Da segunda metade do século XX em diante, foram variando de perfis, pautas e metodologias, mas sempre apoiando, segundo Fátima Costa de Lima e Everton Lampe Araújo (2018), iniciativas e organizações populares anticapitalistas. Com táticas políticas e práticas cênicas – através do uso de máscaras, gestos, coralidades e cenografias – os *Pink bloc* e *Black bloc* auferem o modo como o teatro pode contribuir para a estruturação de organizações e movimentos sociais, com o objetivo de mostrar usos da imaginação estética em mobilizações de periferia contra as políticas públicas de Estados autodenominados democráticos. Ao mesmo tempo que cobrem as faces, “desmascaram” a criminalização dessas experiências coletivas.

Diante de tais exemplos, passei a refletir sobre em que medida as máscaras nos movimentos sociais recorriam às práticas cênicas e formulações estéticas em seus campos de ação. Também, em via de mão dupla, como o teatro e a performance estariam conversando com estes mesmos movimentos através de grupos, coletivos, companhias, palcos e ruas, a fim de trazer práticas e debates políticos insurgentes para o campo das poéticas teatrais contemporâneas.

Em um primeiro momento, listei uma série de iniciativas mascaradas, como uma tentativa de comprovar de modo quantitativo essa

recorrência nas coletividades contemporâneas. Então, compreendi que não seria somente o uso da máscara o elemento responsável pela ativação de figuras insurgentes, mas o contexto, os sujeitos sociais e o que buscavam combate, através de suas alianças políticas e poéticas, enquanto práticas cênicas.

A partir de então, passei a considerar que não seria qualquer uso que aproximariam os mascaramentos como uma posição política comum. Comecei a identificá-las por máscaras de posição, espalhadas por diferentes iniciativas em toda Abya Yala e presentes em movimentos sociais e coletividades mais ou menos autodeterminados como iniciativas artísticas, com interesses estéticos e politicamente reivindicatórios. Tratar de máscaras de posição compreende, dentre outras coisas, elaborar o sentido de tais máscaras para a tomada de posição que realizam e refletir sobre como podem, em conjunto, descrever esta noção e suas nuances como composições performativas e imagens políticas significativas para a cena contemporânea.

## 2 Construindo a posição das máscaras

Ao analisar o trabalho de artistas europeus do século XX, em seu livro *Quando as imagens tomam posição* (2008), o filósofo Didi-Huberman encontra em Bertolt Brecht características acerca da tomada de posição para, posteriormente, alcançar a tomada de partido. Discutindo que a tomada de partido se relaciona ao partido revolucionário, enquanto a tomada de posição, se refere a uma visão política da realidade não circunscrita somente na perspectiva do partido comunista, onde a provocação a escritores e intelectuais acerca da função revolucionária do trabalho artístico foi fortemente levantada a partir da Revolução Soviética. Segundo Didi-Huberman: “Brecht vê na tomada de partido o objetivo

natural de toda tomada de posição, Benjamin compreende a tomada de posição como uma brecha possível em toda tomada de partido” (Didi-Huberman, 2008, p. 14, tradução nossa)<sup>3</sup>.

Compreendo que as máscaras aqui estudadas pertencem ao campo da tomada de posição, que amplia a diversidade nas maneiras de pensar e de realizar processos revolucionários. Desse modo, ciente dessa multiplicidade, não aposto em um único partido como forma de inserção no processo revolucionário. Assim, me aproximo do olhar proposto por Didi-Huberman sobre o trabalho de Baudelaire:

Baudelaire, que cantou a miséria como nenhum outro, mas sem recorrer a tomada de partido. ‘A pobreza nele é a de um trapeiro, o desespero é o de um parasita, o sarcasmo é o de um mendigo.’ Em suma, o trabalhador honesto, o proletário em sua tarefa não é suficientemente esclarecido nesse tipo de lirismo, que evidentemente não corresponde ao programa estético legível nos discursos de Brecht proferidos nos Congressos de Escritores da década de 1950, quando ele desfrutava do reconhecimento oficial personificado pelo Prêmio Stalin (Didi-Huberman, 2008, p. 136, tradução nossa)<sup>4</sup>.

Antes do alinhamento (e tomada de partido junto) ao Partido Comunista, Brecht<sup>5</sup> também compreendeu como poucos intelectuais a importância da tomada de posição, a partir de sofisticados caminhos de produção artística e de realizar críticas ao seu tempo, o entre guerras e pós Segunda Grande Guerra Mundial. Dentre os modos com que Brecht

---

3. No original: “Brecht ve en la toma de partido el objetivo natural de toda toma de posición, Benjamin comprende la toma de posición como una brecha posible en toda toma de partido”.

4. No original: “Baudelaire, que cantó la miseria como ningún otro, pero sin recurrir a la toma de partido. ‘La pobreza es en él la de un trapeiro, la desesperación es la del parásito, el sarcasmo, el del mendigo’. En resumen, el trabajador honesto, el proletario en su tarea no está lo suficientemente ilustrado en ese tipo de lirismo, el cual no se corresponde evidentemente con el programa estético legible en los discursos de Brecht pronunciados en los congresos de escritores de los años cincuenta, cuando gozaba del reconocimiento oficial encarnado por el Premio Stalin.”

5. Sobre as escolhas de Brecht, Didi-Huberman (2008) comenta: “Enquanto isso, Brecht assumiu uma posição no debate em andamento sobre a modernidade literária e artística: era, para ele e para muitos outros, renunciar às vãs reivindicações de uma literatura “por toda a eternidade e, pelo contrário, assumir um relacionamento” mais direto com notícias históricas e políticas (Didi-Huberman, 2008, p. 20, tradução nossa). No original: “Mientras tanto, Brecht tomaba posición en el debate en curso sobre la modernidad literaria y artística: se trataba, para él como para muchos otros, de renunciar a las vanas pretensiones de una literatura ‘para la eternidad’ y de asumir, al contrario, una relación más directa con la actualidad histórica y política.”

relacionou arte e tomada de posição, estão a noção de distanciamento e o procedimento de montagem, em parêntese com o amigo e interlocutor, o filósofo alemão Walter Benjamin. Sobre a publicação do livro *Kriegsfibel* (1955), traduzido como *ABC da Guerra*, Didi-Huberman resume: “O ABC da guerra nada mais é do que um ABC, um trabalho elementar da memória visual: embora deva ser aberto e suas imagens confrontadas, para que seu trabalho de anamnese tenha a oportunidade de chegar até nós.” (Didi-Huberman, 2008, p. 41, tradução nossa).<sup>6</sup>

A montagem<sup>7</sup>, tão importante no *ABC da Guerra*, assim como os estudos sobre as imagens na prática de construção do discurso cênico, dialogam com outro legado de Brecht, a noção de distanciamento, segundo Didi-Huberman “[...] a tomada de posição por excelência.” (Didi-Huberman, 2008, p. 75, tradução nossa). O autor completa:

[...] distanciar-se é demonstrar, mostrando, as relações das coisas mostradas juntas e somadas conforme suas diferenças. Portanto, não há distância sem o trabalho de montagem, que é a dialética da desmontagem e remontagem, da decomposição e recomposição de tudo (Didi-Huberman, 2008, p. 81, tradução nossa)<sup>8</sup>.

O convite para desconfiar das imagens como símbolos fechados e de significação imediata não é só uma chave de análise para espectadores e leitores com disposição de mergulhar nas camadas da experiência teatral, mas também dá pistas de metodologias de produção de imagens em cena e de experimentações audiovisuais para os fazedores teatrais.

6. No original: “El ABC de la guerra no es más que un ABC, una obra elemental de memoria visual: aunque hay que abrirla y afrontar sus imágenes para que su trabajo de anamnesis tenga la oportunidad de alcanzarnos.”

7. Didi Huberman (2008) afirma: “As imagens não nos dizem nada, mentem para nós ou são obscuras como hieróglifos, desde que não se tome o incômodo de lê-las, ou seja, de analisá-las, decompô-las, rastreá-las, traçá-las, interpretá-las, distanciando-as, fora dos “clichês linguísticos” que provocam tantos ‘clichês visuais’” (Didi-Huberman, 2008, p. 44, tradução nossa). No original: “Las imágenes no nos dicen nada, nos mienten o son oscuras como jeroglíficos mientras uno no se tome la molestia de leerlas, es decir, de analizarlas, descomponerlas, remontarlas, interpretarlas, distanciarlas de los ‘clichés lingüísticos’ que suscitan en tanto ‘clichés visuales’”.

8. No original: “Distanciar es demostrar mostrando las relaciones entre cosas presentadas juntas y reunidas según sus diferencias. Por lo tanto, no hay distanciamiento sin un trabajo de montaje, que es una dialéctica del desmontaje y del remontaje, de la descomposición y de la recomposición de toda cosa.”

As máscaras de posição também são objetos que operam pela lógica da montagem, pois caminham duplamente entre o esconder e o revelar. Em determinados contextos, substituem a identidade pessoal e fabricam uma identidade coletiva, que é assumida por aqueles que lutam a partir de uma identidade comum. Elas flertam de modo intencional com estereótipos e identidades pré-estabelecidas, a fim de subvertê-los, o que fazem de diferentes modos: desde a revelação de atitudes contrárias ao imaginário dominante, até a transformação da máscara através de outros elementos, que acompanham o sujeito mascarado e as situações, para além do que é capturado pelo olhar num primeiro instante.



*Figura 2 - Agitporn Colômbia: "Do pornô ao bioterrorismo" (2019). Fotografia: Juan Felipe Rios e Mel Barrantes. Fonte: Acervo de Juma Pariri.*

### 3 Cobrindo para descobrir

Por isso, as máscaras de posição estão presentes nos confrontos por direitos, nas guerrilhas urbanas, nos atos estéticos e nas lutas coletivas. No *Agitporn Colômbia - Do pornô ao bioterrorismo* (2019), realizado em Bogotá (Colômbia), a artista indígena brasileira Juma Pariri (Fig. 2) remonta em sua composição cênica aos significados simbólicos da máscara e das ações que utiliza. Na ação da artista, o distanciamento dos sentidos imediatos convoca ao envolvimento dos e das transeuntes. Conforme Jandaíra, nome também utilizado por Juma Pariri: “Como parte da ação, havia um fanzine, feito à mão, junto com o artista visual Henry Rugelis em 2018 em que Juma Pariri apresentava uma receita de como fazer beijú e, ao mesmo tempo, lutar contra a violência à mulher indígena.” (Jandaíra, 2022, p.132).

A máscara criada pela artista não corresponde apenas à sua identidade pessoal: no contexto colombiano, poderia remeter a aquelas usadas pelas Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia (FARC); porém, é rosa, o que não seria a cor usual. Ao subverter sua identidade e as expectativas de quem vê a figura portando a máscara, a artista amplia as possibilidades de assimilação sobre a quem de fato poderia corresponder aquela imagem e o conjunto de ações que realiza, supostamente, próximas do imaginário em torno dos e das “terroristas”, mas relativas às práticas de cuidado. Subvertendo o sinal de um sinalizador de fumaça, ela nos alerta do perigo da moralidade colonial. A máscara instaura sua própria singularidade quando, ao invés de evocar armas ou a violência do Estado, a performer apresenta uma receita de como fazer beijú e oferece a comida, ensinando e cuidando.

O mistério em torno da máscara, nesse caso, não determina uma busca por quem está por trás dela, mas pelo o que está por trás de determinadas dinâmicas sociais que incidem sobre a liberdade das mulheres.

A artista recorda:

Minhas professoras foram deslocadas de seus territórios originários na Amazônia colombiana por conta da guerrilha entre as FARC e o Estado nacional na década de 90 e foram re-aloçadas pelo governo federal num bairro periférico (La Madrid) junto a outras pessoas tanto de outras etnias indígenas quanto afrodescendentes de outras partes do país que também sofreram deslocamentos forçados ou pelas guerras narcotraficantes ou por outros tipos de guerrilhas. Esse processo de aprendizagem fez parte da Residência Artística Abejas TAPIOCA, gerida pelo coletivo Corpo TAPIOCA, que participei entre julho e setembro de 2018 (Jandaíra, 2022, p. 132).

Ainda que expressem as urgências de hoje, algumas máscaras de posição caminham pelo tempo, trazendo aspectos do passado, do presente e do futuro em sua materialidade, pois acionam lutas e histórias ancestrais e desejos de futuros possíveis. O contexto em que surgem é de defesa contra as violências, em alguns momentos acionando a felicidade contra a tristeza. As máscaras de posição têm poder de rompimento entre os limites (imaginários) da ficção e as estruturas da realidade, construindo não apenas a resistência social, mas também modos de vida alternativos aos regimes hegemônicos. Ao mesmo tempo, elas pertencem e se expressam através da vida cotidiana (Fig. 3), segundo a artista:

Aprendi a fazer o beijú, sem uso de máquinas de ferro e movidas à eletricidade, com Sandra, Angie, Cláudia e Amparo, mulheres indígenas do povo kubo, oriundas da região conhecida como Amazônia colombiana. Semanalmente, além do beijú, também apoiava na produção de peixe muqueado e suco de patabá para venda numa feira dominical da cidade de Villavicencio, na Colômbia. Na língua materna delas, beijú chama casabe e se produz a partir da muito conhecida e utilizada mandioca/macaxeira/aipim/yuca (Jandaíra, 2022, p. 132-133).

As máscaras de posição aprendem enquanto ensinam, sempre a partir do contexto em que atuam. Elas mantêm seu direcionamento ideológico, mesmo que ultrapassem o sentido dado por quem as incorpora, por meio do olhar de quem vê. Politicamente, elas se estruturam a par-



Figura 3 - Juma Pariri no processo manual de extrair o amido da massa da mandioca/macaxeira/aipim/yuca, espremendo a massa, junto com água, na peneira de palha, em setembro de 2018 na Comunidade Indígena Multiétnica de La Madrid – Villavicencio/Meta/Colombia. Fotografia: Juan Carvajal, Katerine Palacios e Sara Gomez Kubea. Acervo: Juma Pariri.

tir da perspectiva da “digna raiva”<sup>9</sup>, como diriam os zapatistas. Segundo seus proclamas:

Não gritamos por lamento. Não choramos por pena. Não murmuramos por resignação. É para que aquel@ que nos falta encontre o caminho de regresso. [...] Para que não esqueçam que não esquecemos. Por isso: pela dor, pela raiva, pela verdade, pela justiça. Por Ayotzinapa e por todos os Ayotzinapas que ferem os calendários e geografias de baixo. Por isso a resistência. Por isso a rebeldia. Porque chegará o tempo em que paguem, quem nos deve tudo. Pagará quem perseguiu, pagaré quem encarcerou, pagaré quem golpeou e torturou. Pagaré quem impôs o desespero da desapareção forçada. Pagaré quem assassinou (Galeano, Sub, 2015, s/p.).

O motor das máscaras de posição é a necessidade de resposta e a cobrança por justiça, quando grupos subalternizados pelo Estado se voltam contra os regimes de repressão política e desvalidação moral, com práticas que alertam para a justiça social. A raiva e a coragem também direcionam as escolhas das imagens políticas dessas máscaras, que elas buscam publicizar no mundo. Na maioria das vezes, são incorporadas por sujeitos que sofrem as violências que as lutas visam combater e, em menor escala, também por pessoas aliadas no engajamento contínuo nessas lutas.

Nas máscaras de posição, o sentido ontológico é substituído pelo direcionamento político: não é o olhar para a máscara que faz dela po-

---

9. Ainda sobre a digna raiva: “Sobre a desmemória que constrói o de cima e sua impunidade. O esquecimento é o juiz que não só lhe absolve, também o premia. Por isso, e mais, nossas dores e raivas buscam a verdade e a justiça. Tarde ou cedo aprendemos que não se encontram de nenhum lado, que não há livro, nem discurso, nem sistema jurídico, nem promessa, nem tempo, nem lugar para elas. Que há que construí-las, aprendemos. Como se o mundo ainda não estivesse pronto, como se um vazio lhe ferisse o ventre, lacerado o coração da cor que somos da Terra. Assim aprendemos que sem verdade e sem justiça, não há dia nem noite completos. Não descansa nunca o calendário, não descansa a geografia. Em muitas línguas, idiomas, símbolos, nomeamos a quem falta. E cada cor e cada raiva toma um nome, um rosto, uma história, um vazio que dói e indigna. O mundo e sua história se enchem assim de ausências. E essas ausências se fazem murmúrio, palavra forte, grito, alarido. [...] Porque o sistema que criou, alimentou, amparou e protegeu o crime que se veste de mau governo, será destruído. Não maquiado, não reformado, não modernizado. Demolido, destruído, acabado, sepultado será. Por isso, nesse tempo, nossa mensagem não é de consolo nem de resignação para quem sente a dor de uma ou de muitas ausências. De raiva é nossa mensagem, de coragem. Porque conhecemos essa mesma dor. Porque temos, nas entranhas, a mesma raiva. Porque, sendo diferentes, assim nos parecemos. Por isso nossa resistência, por isso nossa rebeldia. Pela dor e pela raiva. Pela verdade e pela justiça. Por isso: Não vacilar. Não se vender. Não se render. Por isso: Verdade e Justiça! Desde as montanhas do sudeste mexicano. (Moisés, Sub; Galeano, Sub, 2015, n.p.)

lítica, mas sim os elementos que ela tensiona e constrói para si mesma, tendo seu jogo aliado ao contexto, aos riscos e às problematizações que ativa. De perspectiva ideológica, as máscaras de posição almejam construir autonomia nos campos da educação, do trabalho e da vida plena; na luta antirracista e feminista; na luta LGBTQIAPNB+ e de classes e no direito à cidade em suas diversas perspectivas, como o direito a moradia, contra a gentrificação, por uma reforma agrária popular e pela livre circulação. Sua existência tensiona as classes subalternizadas para a responsabilidade política da arte, uma linguagem que elas também podem vivenciar.

#### **4 Máscaras para sujeitos em luta: estética da política e a politização da estética**

Além de estarem nas ruas e nos espaços alternativos, quando mais próximas de palcos tradicionais, geralmente se mostram em caráter de denúncia. Nesses momentos, atentam para a realidade da prática cênica e para sua teatralidade<sup>10</sup> própria, pensada como possibilidade de refletir o teatro como estrutura de organização social. As máscaras de posição criticam a ilusão, através da magia da aparição, e colocam em crise as representações pré-estabelecidas por imaginários sociais, através de iniciativas que, ao mostrar e se distanciar de pactos morais opressores, acionam um segundo despertar.

As máscaras de posição convidam à integração de novas pessoas mascaradas. Intensificam-se no Carnaval, quando podem instaurar festas que se confundem com a revolta. Aparecem em ações de grupos

---

10. Teatralidade é entendida aqui, com a pesquisadora teatral Ileana Diéguez Caballero (2011), sem sua subordinação às taxonomias teatrais tradicionais. Em suas palavras: "Utilizo a palavra teatralidade como dispositivo que é configurado no ato do olhar, por meio do qual são semiotizadas práticas espontâneas que têm uma funcionalidade simbólica imediata. É o olhar que transforma o acontecimento cotidiano em "acontecimento teatral." (Caballero, 2011, p. 172)



Figura 4 - Ação Plante na rua, em Cabedelo (PB), em 2018. Fotografia: Renata Dourado. Acervo: Georgiana Dantas.

sociais privados da liberdade, em situação de rua ou de usuários de serviços de saúde mental. Às máscaras de posição interessa o humano e a vida dos além de humanos, seja em defesa da vida dos animais, das florestas, das águas, da terra ou do ar (fig. 4), seja pela prática de rituais ancestrais sagrados, que acionam relações de cuidado coletivos. Georgiana Dantas reconta seu protesto, registrado em entrevista concedida para este artigo:

Em Cabedelo-PB, ocupamos uma área urbana e criamos um jardim chamado Canto do Caju, onde eu e Renata Dourado plantávamos junto de Sandro Potiguara, que trabalhava como pedreiro e nas horas vagas nos ajudava. O bairro alagou, ficamos ilhadas e quando a água baixou havia levado a placa “plante na rua” que ficava no jardim para alguns quarteirões à frente, na restinga beira mar. Fomos avisadas por vizinhos, recuperamos a placa e fizemos essa fotografia, mas alertando para o fato de que essa área onde estão construindo prédios, é uma área de restinga e lagoas naturais. Soterraram as lagoas e quando chove muito as ruas enchem, porque naturalmente esse movimento acontece. Há cada dia mais construções de prédios e perda da restinga. Temos cada vez menos áreas verdes. Então a foto “plante na rua” foi um movimento de ocupação para termos um espaço de plantio, cuidado e pertencimento com o bairro de Intermares. Fomentamos o cuidado com a vegetação natural de restinga da Parayba. O bairro ainda é morada para raposas, cobras, pitim-

bus, aves e por conta do concreto esses animais estão sem saída. A especulação imobiliária é muito forte na região, além de um projeto de isolamento das camadas populares de perto do mar. Na rodovia transamazônica, em seus primeiros quilômetros, foi realizado um projeto de extensão da rodovia que separou acirradamente as colônias dos pescadores do mar, onde tal separação se dá literalmente por um muro de concreto. Plantar na rua foi um modo de estar na rua, conversar com as pessoas e saber dessas histórias do bairro. O canto do Caju foi destruído pela própria prefeitura. Destruíram árvores e plantas rasteiras dali. O que cultivávamos eram canteiros de vegetação local. Há nesses bairros de classe média o apagamento da vegetação local. Vou plantar na rua, não sei se vai dar fruto, me pergunto até que ponto vou seguir plantando na rua para depois a prefeitura destruir, mas ainda sim sou defensora de plantar na rua, mas talvez tenha que ir mesmo pro MST. Faço essa prática de intimidade com a mata em qualquer cidade que estiver, eu olho pra cidade como floresta, mesmo que uma floresta concretada, aqui já foi uma floresta (Dantas, 2024, n.p.)<sup>11</sup>.

São incertos os caminhos das máscaras de posição fora de ambientes que pressupõem um roteiro, pois não há como prever nem a adesão, nem as iniciativas coletivas que serão tomadas. Em outro artigo, descrevo:

As máscaras são tensionadas nas artes e na sociedade a depender das convenções que provoquem ou que busquem desestabilizar ao revelarem insatisfação de um estado atual de como nos vemos, somos vistos e produzimos as realidades que queremos; ou sendo a corporificação do desejo de transformação da realidade que não desejamos mais ser, através de experiências de incorporação da máscara (Araújo, 2020, n.p.).

As máscaras de posição são aliadas das palavras: tapar o rosto não pressupõe o silêncio, tampouco o não-verbal. Em determinados usos, haverá maior esforço para trazer a fala ao alcance das pessoas presentes, para que não se perca o entendimento do texto vocalizado. Nas máscaras de posição que dançam, os corpos se deslocam como fantasmas sem rosto, um ser spectral que ronda o imaginário e os medos cole-

---

11. Entrevista concedida pela artista-pesquisadora Georgianna Dantas à autora.

tivos, agravados em contextos de exceção. Continuo nesse mesmo texto, recordando o impacto do coronavírus no Brasil:

No Brasil, o cotidiano mascarado – que antes era lido em vias gerais como parte de um imaginário da vida no oriente, de burcas à poluição de grandes cidades – passa a ser também a condição de circulação para aqueles que transitam por espaços públicos e coletivos do lado de cá, em razão de um vírus que reposicionou os limites e problemas das fronteiras mundiais. Por aqui, o poder público negligencia constantemente cuidados, modos de controle e caminhos de acolhimento das pessoas infectadas pelo coronavírus. A pandemia se tornou um grande pacto de silenciamento genocida com mais de 100 mil mortes notificadas até o mês de agosto de 2020. O uso de máscaras e novos comportamentos coletivos, como o distanciamento social, tornam este momento histórico também altamente estético. O poder simbólico das máscaras e dinâmicas em transportes públicos, estabelecimentos comerciais e espaços coletivos, são disputados através de autocuidado e cuidados coletivos, com aqueles que se recusam a repensar as dinâmicas de circulação nas cidades a partir da nova realidade pandêmica (Araújo, 2020, p. 1).

Também vinculadas aos conflitos da realidade cotidiana, as máscaras de posição encontram lugar nos movimentos de mulheres, contexto em que ultrapassam o ato de incorporar as máscaras, envolvendo ações que se concentram na importância do fazer: fabricar, construir e coletivizar a construção das máscaras em oficinas, espaços anteriores aos próprios atos. Nas máscaras de posição com ênfase feminista, para desviar a criminalização individual, o rosto é eventualmente coberto; porém, o corpo é exposto, a fim de afirmar a luta pela liberdade de expor-se e a autoridade sobre o próprio corpo. Nesse caso, as máscaras podem ser reconhecidas e identificadas através de uma mesma cor. Em algumas das máscaras usadas, já não é a face apenas que precisa ser omitida ou coberta através do lenço, ainda por motivo tático. Através de tintas e outros adereços, elas revelam uma fratura, que expõem como marcas que precisam ser expostas.

As máscaras de posição servem aos sujeitos – mulheres, homens, não-binaries, trans ou cis – que se aliam em pautas de interesse co-

num, entre elas, a de construção contínua da intromissão estética nas decisões políticas. Por seu lado, as práticas cênicas<sup>12</sup> adeptas do mascaramento de posição percorrem a direção da denúncia da criminalização das manifestações políticas, uma visão hegemônica que desconsidera esses espaços como de construção de linguagem, pensamento, expressão estética e educação. Como vemos, o enfoque dado aos elementos estéticos das táticas mascaradas tanto nas ruas quanto nos palcos busca reatar o elo entre arte e política como facetas da mesma realidade social.

Vale enfatizar que as máscaras de posição não são apropriadas por sujeitos socialmente assimilados pelo capitalismo: ao contrário, elas tratam de temas ou fatos engajados socialmente, e variam porque se organizam com saberes, estéticas e demandas locais. É o que comprova o Exército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), onde a arte tem posição fundamental na construção política de outra realidade, não apenas no sentido de “ferramenta política”, mas no seu poder de linguagem que instaura realidades. Na chamada para o evento *Comparte por La Humanidad*, dirigido por Arango (2020), o subcomandante Moisés (2016) afirma que para construir uma nova sociedade, necessitamos da imaginação de como será ela: quais cores vamos querer e que imagens vamos precisar; daí a utilidade da arte, que nos obriga a imaginar para poder construir.

## 5 Conclusões

As máscaras de posição não possuem uma gênese e, ainda que sejam referenciadas às máscaras de outros tempos, aderem ao contexto em que são incorporadas. Na experiência de coletividades insurgentes,

---

12. Sobre as práticas cênicas, continuamos a acompanhar a perspectiva de Ileana Diéguez-Caballero: “[...] a denominação ‘práticas cênicas’ tenta quebrar a sistematização tradicional e procura expressar o conjunto de modalidades cênicas - incluindo as não sistematizadas pela taxonomia teatral - como as performances, intervenções, ações cidadãs e rituais.” (Caballero, 2011, p. 14).

as máscaras seguem produzindo diferentes efeitos de memória e possibilidades de luta, uma vez que fazem parte de um passado, do presente e do futuro, em temporalidades que se influenciam mutuamente. Seja quando são guiadas pela cosmopercepção dos povos originários, seja quando seguem a percepção de mundo ocidental, operam fora da divisão que a colonização impôs acerca dos espaços de política e de estética (na arte, na cultura, na sociabilidade, ou na religião) como separados ou mesmo distintos.

Neste texto, descrevi essas máscaras como um elemento de navegação em experiências que problematizam a trama entre arte e política. Muitas vezes, são empregadas como resposta aos problemas coloniais, do capitalismo, da Modernidade e dos contextos de violência contemporâneos.

Nas práticas de manifestação e atos de protesto públicos dos movimentos sociais e grupos artísticos, essas máscaras tornam-se aliadas dos processos de revolta e de enunciação de outras realidades, determinado o estabelecimento da sua existência como prática cênica. Isso se dá tanto pelos seus elementos de teatralidade subversiva - nos adereços, nas gestualidades, na presença em coro e na cenografia, produzidos ao acaso ou de modo intencional - quanto pelas possibilidades que abrem de pensar o teatro como estrutura de organização social. Podemos chamá-las de práticas cênicas, então, exatamente porque elaboram outras imagens do cotidiano, sem com isso retirar-se dele, numa dimensão em que a arte se compromete com a luta política, percebendo a potencialidade de sua comunicação simbólica. Assim, para além de simbolizar, as máscaras de posição assumem a intenção de ser corpo que age, produzindo transformações no mundo.

## Referências

AGÊNCIA EFE. Arqueólogos descobrem máscara de pedra de 9 mil anos na Cisjordânia. **Agência Brasil**, 28/11/2018. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/internacional/noticia/2018-11/arqueologos-descobrem-mascara-de-pedra-de-9-mil-anos-na-cisjordania>. Acesso em: 13 jan. 2025.

ARAÚJO, Everton Lampe de. Urgências do agora - é proibido entrar sem máscara. **Revista 4 Parede**, Recife, n.p., 2020. Disponível em: <https://4parede.com/16-urgencias-do-agora-e-proibido-entrar-sem-mascara/>. Acesso em: 13 jun. 2025.

BONFITTO, Matteo. O ator pós-dramático: um catalisador de aporias? *In*: GUINSBURG, Jacó; FERNANDES, Sílvia (orgs.). **O pós-dramático: um conceito operativo?** São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 87-100.

CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários liminares: teatralidades, performance e política**. Trad. Alonso, L. A; Reis, A. Uberlândia: EDUFU, 2011.

\_\_\_\_\_. **Corpos sin duelo: iconografías del dolor**. México: UAM, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georg. **Cuando las imágenes tomam posición: el ojo de la historia**. Trad. Bértolo, Inés. Madrid: Ed. Machado Libros, 2008.

GALEANO, Sub. Pela dor, pela raiva, pela verdade, pela justiça. **Enlace Zapatista**. Chiapas, México: 2015. Disponível em: <https://enlacezapatista.ezln.org.mx/2015/09/27/pela-dor-pela-raiva-pela-verdade-pela-justica/>. Acesso em: 12 jun. 2025.

JANDAÍRA, Juma (Lígia Marina de Almeida). Biomecânica do beijú: por mais cultivos corporais de inspirAÇÃO (in)díg(e)na contra (os treinamentos do artista cênico) coloniais. *In*: SILVA, Carlos Alberto Ferreira da (org.). **Teatro & Educação no contexto contemporâneo: grafias coletivas e atravessamentos no Ensino Remoto Emergencial** [livro eletrônico]. Rio Branco: Edufac, 2022. p. 123-150.

LIMA, Fátima Costa de; ARAUJO, Everton Lampe de. Pink Bloc e Black Bloc: Imaginação, estética e teatralidade na resistência política. **Urdimento** - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 33, p. 62-73, 2018. DOI: 10.5965/1414573103332018062. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573103332018062>. Acesso em: 23 mai. 2025.

MOISES, sub. Convocatória zapatista às atividades de 2016. **Enlace Zapatista**, Chiapas, México: 2016. Disponível em: <https://enlacezapatista.ezln.org.mx/2016/03/05/convocatoria-zapatista-as-atividades-de-2016/>. Acesso em: 12 jun. 2025.

Submetido em: 20/02/2025

Aceito em: 13/07/2025