

MÁSCARAS COMO METÁFORA DA CRIAÇÃO ARTÍSTICA

Fernanda Esteves Fazzio

Resumo: A presente pesquisa em é um exercício de articulação entre uma teoria psicanalítica organizada acerca do conceito do estranho (*unheimlich*), do duplo na compressão da criação artística compreendida como ato lúdico. Articula-se, sobretudo, uma conceituação acerca das máscaras do teatro, conforme o pensamento Escola Internacional de Teatro de Jacques Lecoq com as questões inconscientes (*unheimlich*), relacionando as máscaras como metáfora da criação artística. Intersecções entre a arte e a psicanálise, ambas compreendidas como espaços da ilusão, da fantasia, dos desejos e das inquietações, contam com o respaldo teórico de Sigmund Freud, Sarah Kofman e Oscar Cesarotto.

Palavras-Chave: Arte; Psicanálise; Estranho; Fantasias; Máscaras.

INTRODUÇÃO

Como nos mostra o poeta Drummond, há mistério das máscaras nas palavras: “Chega mais perto e contempla as palavras. Cada uma tem mil faces secretas sob a face neutra e te pergunta, sem interesse pela resposta, pobre ou terrível, que lhe deres: Trouxeste a chave?”

A Psicanálise deu outro colorido à perspectiva da criação artística. Sigmund Freud (1856-1939) mostra sua fascinação pela obras de arte em mais de vinte e dois artigos referentes à arte. Adentrando mais no conteúdo das produções e, menos na sua forma expressiva, Freud não tenta explicar questões referentes ao talento ou dom artístico, dirigindo suas pesquisas os mistérios, assombros e inquietações intrínsecos às produções. A busca por manifestações do inconsciente, expressas nas obras de arte, acaba levando Freud a atentar para as fantasias, questões da ordem do oculto e brechas por onde o inconsciente escapa.

O pai da psicanálise defende que o sujeito tende a ocultar suas fantasias e desejos mais íntimos dos outros, tornando seus devaneios secretos. Como o relato das situações fantasiadas poderiam gerar repulsa ou desprazer aos demais, o adulto envergonha-se de suas fantasias por serem infantis e proibidas.

Nos seus textos sociais, Freud aponta o mundo externo como fonte de sofrimento, angústia e ansiedade. E é em *O Mal-Estar da Civilização* escrito em 1930, que as ilusões e as fantasias dos sujeitos entram como formas de se suportar a realidade, afrouxando os vínculos com a realidade:

“(…) O âmbito de que se originam tais ilusões é aquele da vida da fantasia; quando ocorreu o desenvolvimento do sentido da realidade, ele foi expressamente poupado do teste da realidade e ficou destinado à satisfação de desejos dificilmente concretizáveis. Entre essas satisfações pelas fantasias se destaca a fruição das obras de arte, que por intermédio do artista se torna acessível também aos que não são eles mesmos criadores.” (1930, p. 37)

Em 1908 escreve o artigo *Escritores criativos e de devaneios*, apontando que o sentido da busca pela satisfação dos desejos inconscientes do artista é mediado pelo mundo da fantasia. O distanciamento entre a criação artística e o devaneio é justamente a ação na realidade necessária para a obra de arte fluir no mundo. Daí porque Freud admira os escritores criativos: conseguem suavizar o caráter egoísta dos seus devaneios, através de alterações e disfarces, provocando prazer pela estética formal das representações de suas fantasias¹. O escritor criativo, assim, utiliza as suas fantasias mais arcaicas como material para o seu processo de criação. O despertar (*insight*), para Freud, só se torna possível quando uma experiência no presente relembra o escritor de alguma memória anterior, como uma forma de substituir o brincar na infância²:

“O trabalho mental vincula-se a uma impressão atual, a alguma ocasião motivadora no presente que foi capaz de despertar um dos desejos principais do sujeito. Dali, retrocede a lembrança de uma experiência anterior (geralmente da infância) na qual esse desejo foi realizado, criando uma situação referente ao futuro que representa a realização do desejo. O que se cria então é um devaneio ou fantasia, que encerra traços de sua origem a partir da ocasião que o provocou e a partir da lembrança. Dessa forma o passado, o presente e o futuro são entrelaçados pelo fio de desejo que os une”. (1908 [1907], p.138)

Sarah Kofman em seu livro *A infância da arte* (1985) defende que o enigma intrínseco à obra de arte está em toda parte, mas o sentido, sempre postulado e ausente em sua plenitude, só se dá na condição de deformação. A autora ainda coloca que todo texto literário é resultado de um conflito de forças. Aqui, desejo e transgressão selam compromisso entre Eros e Pulsão de Morte. Desse modo, Sarah Kofman liga o caráter enigmático da produção psíquica ao seu caráter lacunar, provocado pelo desejo censurado e castigo advindo da castração: “Considerar a arte somente como um texto a ser decifrado é

esquecer que o texto é, ele próprio, o compromisso de um conflito de forças, é esquecer que a representação e o afeto são indissociáveis.” (1985, p.127).

O Inconsciente aparece revelando as verdades ocultas do sujeito. Palavras, espelhos e imagens se aproximam e se distanciam, esbarrando em um nó semântico: *heimlich* assemelha-se ao seu antônimo *unheimlich*, revelando a inquietações inerentes à *estranheza familiar*. Encontramos aí a ambivalência, já que *heimlich* não apenas remete àquilo que é familiar e conhecido, mas contém o escondido, o inquietantemente e o dissimulado em sua significação.

O enigma enlaçado em mistério e fascinação busca a chave de revelações sobre as faces que escondem e desnudam o artista. Buscando decifrar imagens e símbolos escondidos sob véus das artimanhas do inconsciente, sofisticadas chaves de pensamento que podem ser encontradas por meio da expressão artística. Assim, a proposta da pesquisadora não poderia ser outra, mas tecer algumas relações teóricas entre a psicanálise, a literatura e a máscara como metáfora da criação artística.

I) ESTRANHO ESPELHO: ENTRE SEM OLHAR PARA TRÁS

Sobre o olhar da Psicanálise, Freud investiga os segredos do significado do termo alemão *unheimlich*, buscando chaves para os efeitos de estranhamento. É no Outono de 1919 que Freud escreve o enigmático “O Estranho”, texto em que discute os sentimentos de horror e espanto gerados pela angústia diante do retorno do recaiado.

A etimologia do termo já instiga curiosidade, convergindo desejo e angústia em um só tempo. Na língua alemã *unheimlich* é o oposto de *heimlich*, cujo significado é familiar, íntimo, secreto. Seguindo a lógica, *unheimlich* deveria ser definido como estranho, desconhecido e não habitual. Contudo, tais significados não dão conta da palavra. Determinado, Freud recorre aos dicionários anotando as versões de *unheimlich* nas línguas grega, latina, inglesa, francesa e espanhola. E é justamente nesses estudos comparativos que o pai da Psicanálise encontra sinônimos e correlatos que despertam ainda mais a sua curiosidade.³

Os estudos sobre o sinistro, estranho e inquietante esbarram em um nó semântico: *heimlich* espelha-se ao seu antônimo *unheimlich*, o que evidencia um espantoso paradoxo no momento em que revela tudo aquilo que deveria permanecer oculto, mas que retorna. Assim, Freud recai-se em ambivalência, já que *heimlich* não apenas remete àquilo que é familiar e

conhecido, mas também ao que está escondido, inquietantemente dissimulado. O valor do estranho incômodo se encontra na revelação da assim denominada *estranheza familiar*. O pai da psicanálise reconhece que no *Unheimlich* é evocado este impulso de *repetição* interior. Nas palavras de Freud:

“(...) na mente inconsciente, a predominância de uma “compulsão a repetição”, procedente dos impulsos instintuais e provavelmente inerente à própria natureza dos instintos – uma compulsão poderosa o bastante para prevalecer sobre o princípio do prazer, emprestando a determinados aspectos da mente o seu caráter demoníaco, e ainda muito claramente expressa nos impulsos das crianças pequenas; uma compulsão que é responsável, também, por uma parte do rumo tomado pelas análises de pacientes neuróticos. (FREUD, 1996 [1919], p. 35)”

O pesquisador Oscar Cesarotto, estudioso de psicanálise e da semiótica, articula sentidos dos fenômenos do estranho familiar no seu livro *No Olho do Outro* (1987). Quando um estímulo externo apropriado atinge o sujeito, os traços mnemônicos e as associações afins retornam à superfície, trazendo o fenômeno do sinistro para bem perto, como articula Cesarotto.

Em suas estratégias críticas, Freud compartilha algumas vivências pessoais para se tornarem objeto de reflexões acerca da concepção da noção de *unheimlich*. Cesarotto reflete sobre duas viagens particulares de Freud que tentam apreender a aparição do *Unheimlich*. O primeiro episódio se passa em uma pequena cidade italiana onde Freud passeia pelas estreitas ruas em uma tarde de verão. Em certo instante, o pai da psicanálise se percebe adentrando em um bairro de prostituição, sendo surpreendido por mulheres que buscam chamar sua atenção nas janelas. Sem muito pensar, Freud segue rumo a uma travessa e caminha sem direção, buscando se esquivar rapidamente. E qual não é a sua surpresa ao se deparar no mesmo local que estava? Nesse momento, Freud é ainda mais notado, tentando escapar apavorado do lugar. Depois de dar ainda outros rodeios pelas ruelas, acaba por reaparecer, novamente, no lugar indesejado. *Unheimlich?* Diante da sensação do que parece um eterno retorno, Freud tenta fugir mais uma vez e, só agora, suficientemente longe, Freud consegue se ver livre daquela artimanha do inconsciente.

A outra situação inquietante se passa quando Freud está viajando de trem e, prestes a se deitar, percebe na sua cabine um senhor de idade, vestindo um robe de chambre e um boné. O interessante aqui é que Freud sente um enorme incômodo diante do invasor, quase solicitando que se retire pela invasão da sua cabine. Espantado, Freud se dá conta de que o tal invasor é ele mesmo, sua imagem refletida no espelho da toilette, cuja porta se abre discretamente. *Unheimlich?*

Se nos casos aqui relatados, embaraçosos e estranhos, a repetição de algo que deveria permanecer oculto retornou, podemos inferir que um arrepio sinistro e familiar está pairando no ar. Nas palavras de Oscar Cesarotto: “Primeiro *heimlich*, agora *unheimlich*. A passagem de uma vertente para a outra obedece a dupla mudança: no plano temporal, onde o *depois* termina o *antes*, e na localização topográfica, quando o *fora* invade o *dentro*.” (CESAROTTO, 1987, p 123).

No primeiro caso, prevalece o desconforto pelo desejo e eventual culpa por cair em tentação, enquanto no segundo há um conflito de imagem e identidade. Diante desses eventos, o pai da psicanálise deduz essa reação como consequência de receios infantis diante da suposta aparição do *duplo*. Assim, a sensação sinistra toma conta do sujeito diante da incapacidade da estrutura repressora de manter oculta as formações inconscientes que, por vezes, vazam por vias distorcidas.

II) O DUPLO

Os sujeitos ou seus antepassados já foram tomados por crenças sobre secretos poderes, magia ou retorno dos mortos. Atualmente, essas crenças perderam força, foram superadas pelo pensamento racional. Contudo, como bem lembra Freud, os sujeitos não se sentem mais seguros com as atuais crenças e, portanto, as antigas podem ganhar força no instante em que algo acontece em suas vidas que possa confirmar as convicções antes rejeitadas.

Como vimos, o estranho (*unheimlich*) não é algo que mobiliza afeto por seu distanciamento, mas por justamente ser tão familiar ao sujeito, causando repulsa porque algo deveria ter permanecido oculto, mas retornou. Freud avança na discussão ao estabelecer a relação entre a ameaça de castração e o despertar de emoções violentas e obscuras nos sujeitos. Não por acaso, Freud conclui que a sensação de estranho é algo muito próximo ao *Complexo de Castração*, complexo nuclear da formação da personalidade psíquica do sujeito, que tem como etapa estruturante o *Complexo de Édipo*⁴.

O homem primitivo acreditava na alma e temia a morte, o que levava à crença de uma alma imortal, sentido atribuído aos rituais sagrados. Essas ideias também são encontradas na mente das crianças, cujos pensamentos estão enraizados no seu narcisismo primário. Nessa direção, Oscar Cesarotto comenta que, assim como pela via da razão nos reconhecemos mortais e, imaginariamente, acreditamo-nos eternos, é só pela evidência da morte do outro que testemunhamos a nossa fragilidade. Além disso, é válido lembrar os sentimentos inspirados
Leitura Flutuante, n. 7 v. 1, pp. 39-58, 2015.

pelos defuntos (fantasias de retorno) geram receios de que os mortos venham buscar os que ainda aqui permanecem.

Nas etapas iniciais do desenvolvimento do ego, o *duplo* adquire características apaziguadoras. O tema do duplo (outro eu) é visto inicialmente como uma defesa do ego contra as ideias de destruição. Ainda que superado esse amor-próprio ilimitado nas etapas subsequentes de desenvolvimento do ego, o duplo, então, alcança outro sentido: se converte no *estranho anunciador da morte*. Isso quer dizer que o duplo abarca todas as possibilidades de nossa vida não satisfeitas, às quais a imaginação é incapaz de renunciar, conforme Freud⁵ desenvolve:

A ideia do “duplo” não desaparece necessariamente ao passar o narcisismo primário, pois pode receber novo significado dos estádios posteriores do desenvolvimento do ego. Forma-se ali, lentamente, uma atividade especial, que consegue resistir ao resto do ego, que tem a função de observar e de criticar o eu (self) e de exercer uma censura dentro da mente, e da qual tomamos conhecimento como nossa “consciência”.”(1996 [1919], p.253)

Ao surgir uma possibilidade de estranhamento proveniente da experiência real, advinda de pensamentos onipotentes recheados por crenças primitivas, torna-se necessário o “teste de realidade” para confirmar que tais crenças foram superadas. É no campo da ficção que as coisas tidas como estranhas, na vida concreta, acompanham outras regras: a realização de desejos “impossíveis”, a ocorrência de poderes secretos, a onipotência de pensamento e os objetos concretos que ganham vida, por exemplo, já não causam estranhamento porque as fantasias *não* são submetidas ao teste de realidade.

Assim, como defende o pai da psicanálise, há algo paradoxal envolvendo o fenômeno do *estranho*. E não apenas porque muito daquilo que não é estranho em ficção seria se ocorresse na vida real, mas também porque existem inúmeras possibilidades de criar efeitos estranhos na ficção, o que o mesmo não se poderia verificar na realidade.

III) AS MÁSCARAS

As máscaras e suas metáforas acompanham o homem desde os primórdios. Essencialmente relacionada com rituais e com o sagrado, as motivações antropológicas de empenho das máscaras buscavam a imitação de elementos da natureza, celebrações de ritos de magia e combate de medos existenciais do homem primitivo. Enlaçadas ao teatro, as máscaras escondem a identidade pessoal do artista, sua expressão psicológica é reservada, e há a

revelação da potência do corpo do ator. Na tentativa de compensar a inexpressão facial, a amplificação das ações corporais buscam traduzir a interioridade.

Em seu notável artigo *Moisés de Michelangelo* (1914), Freud⁶ indica que o processo de criação é uma forma de sublimação, maneira encontrada pelo artista de renunciar à posse de um objeto arcaico internalizado. A obra artística que mascara o precipitado mais arcaico, também o revela, já que é ocultando que o artista se mostra. Como vimos, os conteúdos das obras de arte tem uma conexão intensa com os simbolismos inconscientes. Em 1909 em uma palestra na Sociedade Psicanalítica de Viena, Freud defende que a forma da obra de arte é um precipitado de um conteúdo mais antigo. Assim, indica que a arte possui raízes nas profundezas do inconsciente, revelando um grau de recalque rebaixado do artista, uma espécie de “fenda” ou “brecha” de acesso às fantasias desconhecidas: espaço de enlaces de metáforas, do lúdico, do estranho e dos assombros.

As personagens dos palcos de teatro também possuem um inconsciente, adquirem vida e tem seus desejos que anseiam por satisfação. O Eu, não-eu, e o sujeito do inconsciente se revelam por meio de aspectos das personalidades que desvelando sentidos até então obscuros, misteriosos, se mostrando por meio de atitudes e emoções expressas no palco. Não por acaso, Patrice Pavis comenta: “O teatro não joga fisicamente com os corpos dos espectadores, manipulados até sentirem vertigem, mas simula perfeitamente as situações psicológicas mais vertiginosas” (2008, p.221). Não à toa que o prazer da interpretação também se dá pelo acesso aos desejos e fantasias infantis recalcadas do artista. O encanto mágico buscado, aqui, parece ser a capacidade de apresentar-se aos outros sem revelar seus segredos pessoais.

As linhas básicas de estudos na Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq são: máscaras, bufão, *commedia dell'arte*, melodrama, tragédia e *clown*.⁷ Na Escola, o trabalho corporal possui grande ênfase nos estudos dos professores, atentos à preparação do corpo do ator para a expressão, explorando técnicas corporais variadas e análises detalhadas dos movimentos. O objetivo de Lecoq é que as experiências do ator com cada máscara permaneçam gravadas no seu corpo, prontas para eclodir. Só assim seria possível a existência de um corpo com presença, expansão e vivacidade no palco.

“(...) Nosso trabalho pedagógico consiste em permitir-lhes serem eles mesmos, descobrirem-se. A máscara neutra e o clown emolduram a aventura pedagógica da Escola, uma no começo, outra no fim. Os atores não vão guardar essas máscaras e vão aventurar-se em suas próprias criações; mas

conservam a marca e o espírito. E terão tido, assim, a experiência fundamental da criação: a solidão!” (LECOQ, 2010, p.224)

Curiosamente, no trabalho com as máscaras, vale o princípio de que não podem aderir ao rosto. Para Jaques Lecoq, é fundamental que exista uma distância entre o rosto e a máscara, tornando possível o jogo do ator com a própria máscara. Não por acaso, Lecoq recomenda que as máscaras sejam ligeiramente maiores do que o rosto do ator, o que não apenas facilitaria o jogo, como também potencializaria a sua força expressiva.

A Máscara Neutra

Segundo a pedagogia de Jacques Lecoq, a máscara neutra é uma máscara de referência, uma máscara de fundo. Lecoq defende que sob todas as máscaras, sejam expressivas ou da *commedia dell’arte*, há uma máscara neutra que reúne todas as outras. A Escola Internacional de Teatro Jaques Lecoq utiliza máscaras neutras de couro fabricadas por Amleto Sartori⁸, buscando o máximo da expressão do estado de equilíbrio.

Estado de descoberta, abertura para a experiência e disponibilidade para perceber o ambiente são consequências da presença do ator com a máscara neutra. É como se o rosto do ator desaparecesse, fazendo o corpo se revelar inteiramente, de maneira potente. Ao retirar-se a máscara, se o ator a utilizou bem, percebe-se claramente seu rosto relaxado e disponível.

A *viagem elemental* é o tema central da máscara neutra. Nesse momento de improvisação, propõe-se uma viagem em que a natureza fala diretamente ao neutro. Uma viagem simbólica na procura da calma, da neutralidade e do equilíbrio. Aqui, busca-se o compartilhamento coletivo das experiências, um denominador comum vivenciado por todos.

As identificações com a natureza constituem a terceira fase do trabalho de Lecoq. As improvisações vão da imobilidade até dinâmicas mais violentas da exploração dos elementos água, terra, ar e fogo. O objetivo é reverter a dimensão dramática, procurando, por meio da experiência, inscrever traçados no corpo de cada ator, permitindo que encontrem seu caminho próprio de expressão. Aconselha-se, durante os trabalhos com a máscara neutra, que os alunos passem meses observando o mundo, permitindo-lhes refletir-se neles.

Os Bufões

O absurdo rodeia os bufões, eles denunciam a dimensão contraditória e ilógica da vida humana. Sempre ligados a um espírito de brincadeira, os bufões denunciam as feridas da

sociedade na sua última potência. Jaques Lecoq defende que os que zombam do mundo nos seus valores mais fortes abrem espaço para o mistério das coisas, atravessando o território da tragédia.

Lecoq coloca que o surgimento dos bufões vem dos mistérios, da noite, do céu e com o peso da terra. É no corpo de bufão que aquele que zomba pode tomar a palavra e dizer coisas inacreditáveis, até caçar do “incaçoável”, comenta o autor. Assim, para o autor, a beleza dos bufões está no sarcasmo violento, não de um sujeito em particular, mas da sociedade em geral, que, inevitavelmente, migra para o trágico. Nas palavras de Jacques Lecoq:

“Os bufões sempre vêm diante do público para representar a sociedade. A partir daí, todos os temas são possíveis: a guerra, a televisão, o Conselho de Ministros ou qualquer outro evento da atualidade, fontes inesgotáveis de inspiração e de interpretação. (...) Se decidem representar o sindicalismo, nunca entrarão na psicologia de tal ou tal personagem conhecido, como os cômicos da televisão, mas representarão de modo provocativo.” (LECOQ, 2010, p.189)

Os exercícios de improvisações dos atores da Escola apontam que, normalmente em bandos de cinco, os bufões obedecem a uma hierarquia invertida: o mais débil é quem dá as diretrizes ao grupo. Os bufões ainda podem ser divididos entre três famílias: o mistério, o grotesco e o fantástico.

Os bufões do *mistério* são rodeados pela divindade. Eles sabem do futuro, realizam premonições e podem anunciar o fim do mundo. São proféticos por conhecerem os segredos anteriores aos nascimentos e os mistérios da morte. Eles costumam chegar à noite, em procissão, normalmente dançando e cantando.

Bufões *grotescos* possuem semelhanças com a caricatura. Lecoq afirma que jamais questionam os sentimentos ou a psicologia, mas sempre as questões sociais. O corpo do bufão grotesco é característico por ser inacabado, híbrido e aberto, revelando, assim, sua incompletude na sua interação desconcertada com o mundo.

Apoiados no mundo eletrônico, científico e em imagens corporais inusitadas, os bufões *fantásticos* instigam o ator a criar as mais belas e alucinadas criaturas. Personagens brilhantes, com vários membros, homens-animais e as criaturas dos contos de fadas são somente algumas das inúmeras possibilidades de existência dessa família.

É válido ressaltar que os bufões não podem pertencer simultaneamente a mais de um registro, mas essa regra não vale para os bandos. É possível que um bufão fantástico consiga ladear um mistério ou até se metamorfosear em um grotesco, por exemplo. Não há conflito nos Leituras Flutuante, n. 7 v. 1, pp. 39-58, 2015.

rituais bufonescos nem na relação de hierarquia entre os bufões. Associam-se os que apanham e gostam e aqueles que batem e se divertem, sem raiva nem briga. Assim, para Lecoq, a sociedade dos bufões representa justamente a nossa sociedade, nas suas contradições e disparidades.

O filósofo russo Mikhail Bakhtin discute o problema da cultura cômica popular na Idade Média e no Renascimento, articulando-a ao contexto da literatura de François Rabelais. O autor ressalta que o realismo grotesco e a paródia medieval estão ligados ao “baixo” material e corporal. Ainda para Bakhtin, o riso degrada e materializa, segundo uma concepção de “alto” e “baixo” rigorosamente *topográfica*. No seu aspecto cósmico, o “alto” é o céu, enquanto o “baixo” é a terra. Já no seu aspecto corporal, o “alto” é representado pelo rosto (cabeça), sendo o “baixo” representado pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro. Assim, as imagens grotescas de Rabelais, segundo Bakhtin, eram disformes e monstruosas, especialmente se comparadas com as imagens da estética clássica. Nas palavras do autor:

“O corpo grotesco não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa a si mesmo, franqueia seus próprios limites. Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz.” (BAKHTIN, p. 23, 1987)

Conforme Bakhtin defende, o bufão grotesco revela suas questões mais primitivas nos verbos do “baixo”, nas suas semelhanças com a terra, ou seja, se aproximam do ventre, do traseiro e dos órgãos genitais. Desse modo, os verbos de ação dos bufões, como *comer, beber, copular, parir, defecar, crescer, envelhecer, agonizar, morrer, mutilar e desmembrar*, por exemplo, compõem imagens grotescas, disformes e monstruosas.

Freud reconhece que no *unheimlich* é evocado o impulso de repetição anterior e que não somos senhores da nossa própria casa. Aqui, também as contribuições de Daniel Kuperman em *Ousar Rir* (2003) dão pistas sobre as aproximações do cômico com *unheimlich* considerando que os mesmos elementos que nos provocam estranheza podem nos fazer rir. O psicanalista defende, articulando o *Unheimliche* como herança da estética do grotesco, que o humor freudiano tem:

“(…) sua filiação no realismo grotesco, e estabelece um autêntico contraponto à primazia dada, em sua obra, à experiência do estranho, ao indicar que a emergência da angústia

traumática frente a evidência de que o eu não é senhor da sua própria casa é uma e apenas uma das facetas do homem moderno.” (KUPERMAN, p. 33)

As festas populares durante toda a história da civilização, como articula Kuperman, promove um resgate do realismo grotesco o qual estabelece pontes nas relações identificatórias e participam dos processos criativos (sublimação). O autor retoma as considerações de Freud:

“Se o humorismo, ao mesmo tempo em que combate – pela via do rebaixamento caricatural – toda e qualquer forma de idealização e de opressão massificadora, pode criar laços identificatórios e promover comunhão, é apenas no sentido em que o fazem os processos criativos sublimatórios que, como no caso da criação artística, fomentam a” unidade cultura” proporcionando aos sujeitos a “ocasião para a partilha de experiências emocionais altamente valorizadas.” (FREUD, 1927, p. 25)

Desse modo, o riso tem mão dupla: celebra a morte do antigo e o renascimento do novo por meio de características carnavalescas e no desnudamento através dos verbos de baixo, o que não deixa de ser uma forma de rebaixamento no sentido grotesco.

Os Clowns

O *clown* é a última máscara que os alunos da Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq experimentam. É a menor máscara do mundo, caracterizada somente pelo *nariz vermelho*. Os *clowns* esbarram em questões psicológicas e teatrais muito profundas e é por isso que adquirem a mesma importância que a máscara neutra, mas com suas particularidades. Se a máscara neutra se revela um elemento coletivo, um denominador comum para todas as outras máscaras e compartilhado por todos, opostamente o *clown* ressalta a singularidade do ator, suas particularidades, sua individualidade.

A busca pelo próprio *clown* é uma pesquisa do próprio ridículo, como defende Lecoq. E é por isso que o *clown* está constantemente em conflito, principalmente com ele mesmo. O *clown* aparecerá com tanto mais força quanto menores forem as defesas do ator contra suas próprias fraquezas. Nesse processo, a disponibilidade para o cômico surge do jogo, do jogo da verdade. Assim, quanto mais o ator se mostrar ao público como ele mesmo, no seu derrisório, no seu ridículo pego em flagrante, mais engraçado o *clown* será.

Se para um *clown* a composição nunca é algo externo, mas sim resultado de algo pessoal, o seu corpo, portanto, revela maneiras escondidas do ator, até aqueles gestos “proibidos” na vida social. Mas esses gestos, por vezes originários da infância, ficam ocultados
Leitura Flutuante, n. 7 v. 1, pp. 39-58, 2015.

no corpo do ator, podendo ser expressos no corpo do *clown*. Aí é que o figurino ajuda na descoberta, seja com roupas muito grandes ou muito justas, calças curtas ou casacos compridos até o chão. Os acessórios também entram: um chapéu menor que a cabeça ou um sapato grande demais, por exemplo.

Colocar a máscara do *clown* na fase final do processo de aprendizagem é respeitar o tempo para que os atores tenham experiências pessoais e adquiram maior confiança no grupo, sendo então possível a revelação dos seus aspectos mais velados. Não é por acaso, portanto, que na tradição circense os *clowns* são geralmente realizados pelos artistas mais experientes, como expressão de maturidade e de sabedoria. Nas palavras de Jacques Lecoq:

“O clown é aquele que faz fiasco, que fracassa em seu número e, a partir daí, põe o espectador em estado de superioridade. Por esse insucesso, ele desvela sua natureza humana profunda que nos emociona e nos faz rir. Mas não basta fracassar com qualquer coisa, ainda é preciso fracassar naquilo que sabe fazer, isto é uma proeza (...) O trabalho do clown consiste, então, em relacionar talento e fiasco. (2010, p.216)”

O público também faz parte do jogo. O *clown* não se apresenta diante do público e sim procura um contato direto e imediato, atento às reações da plateia. A justa medida é o ator interpretar a sua própria pessoa, ser o *clown* sinceramente, na sua relação com os espectadores. Assim, o trabalho com o *clown* exige que os atores sejam eles mesmos, da forma mais sincera e profunda possível, e também uma observação cuidadosa sobre o efeito que produzem no mundo, como aponta Jacques Lecoq. Só assim o *clown* pode ter a experiência de liberdade e de autenticidade com o público, desmistificando a pretensão de cada um de ser superior ao outro.

CONCLUSÃO

Sobre experiência estética, John Dewey (1925-1953) fala poeticamente no seu livro *A arte como experiência*: “(...)pela arte somos levados a além de nós mesmos, a fim de encontrarmos a nós mesmos.” Aqui, o papel da arte não poderia ser outro, mas tecer articulações envolvendo um enriquecimento interno decorrente do encontro inevitável com o desconhecido e com o familiar. A busca é por um encontro com signos contextualizados, que extrapolam sentidos e criam narrativas conectadas. Qual máscara os artistas usam no seu processo de criação? Uma máscara neutra para ampliar a disponibilidade? Recursos grotesco do

bufão para revelar contradições e disparidades? Revelar com o nariz do clown a face cômica e trágica de ser quem é?

A pesquisadora buscou investigar se teoria e a prática artística sonham juntos durante o processo de criação, em um encontro que se escuta com o olhar e se enxerga através de metáforas. Aqui, as máscaras não somente do teatro, mas sobretudo as máscaras com seus sentidos metafóricos, encobrem e o desnudam os sujeitos entre o estranho e seus duplos. Sentimentos opostos, repulsa e aflição também são emoções que podem vir à tona ao se deparar com uma obra de arte, na trama que esconde e revela os desejos mais íntimos dos sujeitos diante de uma experiência artística. Diante da obra singular *A arte mágica de Amleto e Donato Sartori* (2013), seus curadores Carmelo Alberti e Paola Piizi escrevem:

“(...) E com o auxílio das imagens, as palavras desvelam outros mundos, outras paisagens, para que ao fim compreenda-se como cada viagem ao longo da estrada da máscara leva longe, no tempo e no espaço, ainda que em silêncio, sem se dar conta, reconduza à memória do presente, à realidade cotidiana, à dimensão do ver o invisível, a uma condição necessária para respirar a poesia do mundo (p. 24).”

O ator, como vimos, exerce o fascínio na irrealização do personagem em si, exteriorizando o seu mais íntimo e sincero através dos disfarces das máscaras. Aqui, sacrifício, sagrado e ofício se invadem. O ator, diretor e fundador do Teatro de Arte de Moscou (TAM), Constantin Stanislavski (1863-1938) expressa na sua conhecida frase aos seus alunos: “Aprendam a amar a arte em vocês mesmos, e não vocês mesmos na arte”.

O encanto mágico buscado, nessa pesquisa, foi a capacidade do artista apresentar-se aos outros sem revelar completamente seus segredos pessoais. Para a pesquisadora, não apenas a experiência estética propicia esse encontro, mas “amar a arte em nós mesmos” parece ser possível na clínica da cultura psicanalítica, lugar do discurso, do inconsciente, da poesia do mundo e, por que não, das máscaras estranhas e familiares?

Se vimos que a arte busca o propósito de reconstrução dos fantasmas do artista, é válido frisar a correspondência estabelecida entre recordação e fantasma. A lembrança infantil não é, segundo Sarah Kofman, a tradução nem a representação em imagem de uma cena real anterior, mas, justamente, uma construção substitutiva. Assim, a arte funciona como uma memória específica que forma os fantasmas do autor. Daí porque uma obra de arte não traduz de forma clara o fantasma do artista, ela o substitui. Nas palavras da autora:

“Ora, se é verdade que a obra carrega em si os traços do passado, estes não estarão em qualquer outra parte. A obra não traduz, deformando, a recordação: ela a constitui fantasmaticamente. Ela é uma memória original e o substituto da memória psíquica infantil (1995, p.91)”

Os artistas que *irrealizam* os seus personagens não escapam das máscaras metafóricas. Os personagens são partes que se descolam dos artistas para continuar vivendo outras vidas, existir mais inteiro nas obras de arte, seja literatura, poesia, música, cerâmica ou, claro, no palco. Realidade ou ficção? A exposição, para a pesquisadora, se dá pela revelação desnudada de si em um outro imaginário.

Diante disso, a pesquisadora lança a questão se o artista também esbarra em repetições de estranhezas, familiaridades e porque não do cômico? Ao se aproximar e se distanciar dos conflitos e de seus fantasmas no processo de criação, algo retorna e, talvez, como sede de elaboração. Freud bem nos lembra de que “A verdadeira fruição da obra poética provém da liberação de tensões com a nossa alma”. Assim, a proposta dessa pesquisa se configurou também como um afastamento e aproximação com as palavras, os nomes, ditos e não-ditos, buscando sentidos e significações para encontrar os tantos outros que constituem a multiplicidade do processo de criação artística, proporcionando um retorno mais ampliado do artista para si nesse enlace de revelações e encobrimentos. Aproximação do *Unheimlich*? Penso que também pintores, escritores, musicistas e atores não escapam ao enigma: Trouxeste a chave?”

DEPOIMENTO: A DESCOBERTA DO PRÓPRIO CLOWN

Em 2013, último ano da graduação na Escola Superior de Artes Célia Helena, a disciplina “poéticas da interpretação”, contando com a utilização das máscaras, foi o tema do ano. Passamos pelas máscaras de *Commedia dell’art*, pela máscara neutra, pelos bufões (grotesco, fantásticos, proféticos) e, finalmente, pela menor máscara do mundo: o nariz do *Clown*. Refletindo sobre o meu processo de descoberta com o nariz vermelho, escolhi descrever o episódio de escolha do figurino como exemplo pessoal de um episódio de cisão.

É importante colocar aqui que a escolha do figurino é uma das dinâmicas finais do trabalho com as máscaras. Precisa-se passar por outras experimentações em coletivo para, então, conseguir criar um espaço de confiança, imprescindível para expressão do próprio ridículo.

Se para um clown a composição nunca é algo externo, mas sim resultado de algo pessoal, o seu corpo revela, de forma autêntica, as maneiras escondidas do ator, especialmente aqueles gestos tidos como “proibidos” na vida social. E tais gestos “estranhos” socialmente, por vezes originários na infância, ganham expressividade no corpo clownesco. Aí, até o figurino entra nesse jogo de descoberta, colorindo e construindo imagetivamente as características mais sinceras do *clown*.

No processo de montagem e escolhas de cena para a apresentação final, já era hora de definir os figurinos dos clowns. Foi proposto então pela diretora Bete Dorgam, ou Sta. Elisabeth, quando estava com o nariz, que cada aluno levasse roupas excêntricas, coloridas ou diferentes para experimentar com o nariz em uma atividade que seria proposta em grupo. Lembro que nós trouxemos desde roupas de brechós, figurinos de época e de outras montagens, até roupas da vovó. Isso sem falar dos acessórios: luvas coloridas compridas, meias de diversos tipos e tamanhos, cintos, chapéus e até óculos excêntricos.

Enfim, as peças ficavam no centro da sala e os alunos formavam um círculo sentado ao redor das roupas e acessórios. A proposta da diretora Bete Dorgam era que, cada dupla, guiada pelo “desejo de descoberta”, levantasse espontaneamente, colocasse o seu nariz do clown, e fosse até o centro para experimentarem as roupas e acessórios.

Mas antes de começar, era preciso nos prepararmos para o exercício, entrando nesse “estado de presença”. Aquecemos com exercícios de olhares, com massagem, música e mentalização dos ossos do corpo. Em seguida, realizamos breves improvisações para entrarmos nesse estado do “jogo”. Estado esse indispensável para o “despertar do olhar de espanto” para o mundo, aquele olhar de “primeira vez”, de deslumbramento infantil e encantamento sem igual para os detalhes mais singelos ao nosso redor. Quando nos aproximamos, enfim, desse estado de criação, ampliando a nossa escuta do outro com presença, sentamos silenciosamente em roda, com os figurinos no centro a serem compartilhados. A música durante toda a dinâmica também era um elemento fundamental: ativava nossa sensibilidade, o nosso espírito de jogo, imaginação e abaixava nossas resistências.

Eu perdi o primeiro, o segundo, mas fui no terceiro impulso colocar o meu nariz para entrar nas experimentações do centro da roda. Colocar o nariz do clown é diferente de qualquer outra máscara. É essencialmente abrir os olhos da alma, os olhos sinceros e disponíveis para entrar no jogo. Não se entra no jogo com um estado normal de consciência, *Leitura Flutuante*, n. 7 v. 1, pp. 39-58, 2015.

mas um lugar em que outras percepções se abrem, outras vontades de corpo surgem e a censura tende a diminuir muito. Durante a semana, eu mantive uma tensão acumulada em relação ao meu corpete verde, que não me servia mais, muito usado nas festinhas de 15 anos. Guiada intuitivamente por uma música circense instrumental, fui até essa peça. Tentei uma, duas e na terceira vez o zíper quase fechou. Olhei para a roda, as pessoas estavam com olhar de “inquietação”, algumas meias risadas aconteceram das minhas tentativas infrutíferas, que foram para mim as primeiras pistas de que algo interessante estava por vir.

Em seguida, coloquei uma calça de pijamas metade roxa, metade verde de camurça. Olhei novamente, mas, dessa vez, o olhar de reprovação predominou na roda. Esfriou. Resolvi tirar as calças do pijama e detive meu olhar sobre uma saia verde. Contudo, antes de chegar até a saia, meu pé se enroscou em um pedaço de meia calça e tropecei. Não caí de rosto no chão por pouco, mas não pude deixar de pegar aquela meia calça *arrastão* que se pôs no meu caminho. Fui até a saia e, antes de vesti-la, uma calça legging verde-musgo chamou minha atenção. Vesti a calça, depois a saia, a legging verde também e a meia *arrastão* preta em cima de tudo. Para finalizar, coloquei luvas pretas (compridas até o cotovelo) e um chapéu coco que eu já estava de olho. Lembro de sorrir constantemente, alegre de experimentar todas aquelas peças juntas e sobrepostas. Não tinha espelho, as pistas do meu reflexo estavam nos olhares entusiasmados da plateia. Sorrisos brotavam, às vezes um sorriso de canto de boca, outras vezes uma risada escapava de alguém.

A composição estava quase terminada, para mim só faltava o sapato. Olhei ao redor, mas nada me chamava atenção. Fui buscando embaixo das roupas, fazendo uma tremenda bagunça sem culpa, até que encontrei uma bota de bico fino de camurça. Vesti e me senti completa. Era como se a roupa fosse a extensão do meu corpo, minha postura mudou, comecei a andar ao ritmo da música e o modo do meu corpo ocupar o espaço também era outro. Estava mais atenta aos estímulos do ambiente, mais séria e sorridente, tudo mesmo ao mesmo tempo, articulando a minha forma mais sincera de ser naquele espontâneo instante. E eu gostava desses limites todos esgarçados, era como se as brechas de tempo e espaço, naquele momento, estivessem com outros traços.

Usei os minutos finais da música para dançar e ocupar o lugar com outras formas de corpo, sem deixar de interagir com a minha dupla, que, por sinal, encarnou a mulher-maravilha de samba canção rosa. Algumas risadas surgiram das nossas improvisações, outro nariz apareceu para jogar conosco e o meu Clown ganhou um nome: “Dona Fefa”. Dizem *Leitura Flutuante*, n. 7 v. 1, pp. 39-58, 2015.

que a cena durou quinze minutos. O que aconteceu, quem disse ou fez, eu não saberia dizer. Só bem sei que rompeu o tempo cronológico, dando lugar para se viver um sonho-tempo. E eu, que costume me ver ansiosa e inquieta, me percebi sem exigência nem pressa.

E foi assim que terminaram as minhas provas de figurino. Os olhares eram de curiosidade, uma atmosfera de estranhamento gostoso se instaurou e a diretora segurava o riso. O fim chegou brando com o fim da música se aproximando, fui me recuperando daquele estado de “embriaguez” e retornando para os meus julgamentos, expressões confortáveis e sentidos mais conhecidos. Quando o silêncio ocupou todos os espaços vazios, eu comecei a habitar o meu corpo familiar, cotidiano, com limites mais retos e certos.

Foi então que a música, enfim, acabou, as duplas mudaram e o nariz descolou. Só o figurino permaneceu como evidência de uma outra vivência. Quando retornei de vez ao meu estado conhecido de consciência, me vi no reflexo do vidro e levei um susto. Não era mais eu Fernanda, não era mais clown “Dona Fefa” era qualquer outra coisa que escapou de mim. Eu me sentia completamente ridícula com todos aqueles apetrechos, principalmente com aquele corpete que mal cabia em mim. Como eu não tinha visto aquele reflexo se formando? Há quanto tempo habitava uma pele que não me pertencia? Alguém mais viu?

A primeira coisa que me veio à mente foi uma “fada october fast”, ridícula e completamente patética. Por que eu resolvi fazer teatro mesmo? Não sei se veio primeiro a vermelhidão sem forma ou se foi meu coração que disparou para eu não paralisar, mas um desconforto envergonhado me dominou por dentro. Definitivamente, aquele ridículo não cabia em mim, rompia meus contornos. Completamente desnorteada, olhei para o nariz na minha mão e uma pergunta dominou todas as outras: o que saiu de mim?

Acabei me organizando internamente depois de tirar a roupa e, claro, arrumar meu cabelo com a franja do lado esquerdo. Por alguns segundos, parecia que eu tinha me livrado daquela parte “tosca” de mim (ufa!). Mas não demorou muito para o *fantasma verde* pairar no ar nos próximos exercícios. E, de fato, aquilo demorou um tempo para se tornar compatível comigo. Até então, fiquei paralisada nos exercícios até o restante da semana. Eu levei algumas boas aulas para querer experimentar o meu figurino novamente e começar a ensaiar a cena com a minha parceira. Acabei levando para análise, inevitável, essas partes separadas indigestas, e pude compreender o sentido da mudança na minha posição subjetiva naquele exercício de interpretação.

Leitura Flutuante, n. 7 v. 1, pp. 39-58, 2015.

Passadas algumas sessões, retomei a minha capacidade de me divertir com o meu ridículo nas aulas, possibilitando o brincar com aqueles traços que se descolaram de mim. A peça *Uma Lua de Saturno*, apresentada em 2013 no Galpão do Célia Helena com direção de Bete Dorgam, foi a estreia da “Dona Fefa” no palco. Sem dúvida, foi uma das montagens mais divertidas, e hoje percebo que a máscara que melhor encaixa em mim é, de fato, o nariz do *Clown*: a menor e mais íntima de todas as outras máscaras. Quem diria não?

Penso que essa experiência me fez cada vez mais certa de que a criação é um processo sim solitário. Acredito também que os nossos desejos mais secretos acabam por escapar na expressividade do corpo e, na necessidade, se tornam linguagem para aquilo que é, em algum lugar, mais vital em nós. E essa ruptura, essa revelação do Inconsciente na sua força de ser em uma íntima experiência, só pode se expressar criativamente em um ambiente seguro e de confiança, refinando o nosso material mais precioso e único: o eu-mesmo em potência de vir-a-ser.

Assim, percebi que o trabalho com o *clown* exige que os atores sejam eles mesmos, da forma mais sincera e profunda possível. Só assim o *clown* pode ter a experiência de liberdade e de autenticidade com o público, desmistificando a pretensão de cada um de ser superior ao outro.

Notas

¹ Freud denomina prêmio de estímulo ou prazer preliminar o prazer que possibilita a liberação de um prazer sobejo, derivado de fontes psíquicas mais profundas.

² Essa forma de transformar a realidade que o artista encontra por meio de suas obras é muito próximo ao brincar das crianças, já que através da brincadeira se cria uma realidade muito particular. Como defende a psicanalista Adela no texto “O jogo do jogo”, presente no livro *Psicanálise com crianças*, os objetos do consultório de um psicanalista funcionam como suportes imaginários dos significantes. Essa perspectiva acredita no uso de brinquedos pela criança como um modo dela se fazer representar, combinar significantes, criar metáforas e produzir, assim, um sentido novo. Para a autora, no campo das neuroses o analista intervém na direção dos deslocamentos dos significantes. Como diz Lacan, parafrazeando a psicanalista Adela, o surgimento das metáforas é importante para a constituição da subjetividade, já que implica o recalçamento em operação, mecanismo constitutivo do inconsciente. O brincar, portanto, é a via régia para as fantasias inconscientes, como o sonho, acendendo potências do sujeito vir-a-ser humano.

³ Freud não se debruça no italiano nem no português, mas na edição da *Imago* das traduções das “Obras Completas”, escolheu-se como apropriação brasileira de unheimlich o termo “O Estranho”, referindo-se a “estrangeiro”, “misterioso”, “desconhecido” e “esquisito”. Outros estudiosos percebem a denominação “sinistro” como mais apropriada, fazendo referência a *Leitura Flutuante*, n. 7 v. 1, pp. 39-58, 2015.

aspectos mais funestos do termo alemão. O tradutor Paulo César de Souza, no seu livro *As Palavras de Freud* (2010), escolhe o termo “Inquietante” para traduzir *unheimlich*, aproximando-se do caráter mais espantoso e incômodo implicado pelo original.

⁴ A psicanalista Mirian Chnaiderman em *Ensaio de psicanálise e semiótica* (1989) coloca o fenômeno do estranho (sinistro, inquietante) como a dissipação dos limites entre a fantasia e a realidade, levando aquilo que antes era considerado fantástico a aparecer para nós como algo real. É importante ressaltar que a clínica psicanalítica pertence ao campo do *unheimlich*, ou seja, do afloramento dos conteúdos que se tornaram estranhos para um sujeito através do mecanismo do recalque.

⁵ A primeira investigação do fenômeno do duplo foi realizada por Otto Rank em 1914, e citada por Freud no texto *O Estranho*, de 1919, no qual Rank recebe crédito por ter destacado as ligações do duplo com os reflexos em espelhos, com sombras, com os espíritos guardiões, com a crença na alma e com o medo da morte. É válido mencionar a questão do duplo nesse trabalho, por se relacionar intimamente com o tema do estranho [*unheimlich*], pois o processo de identificação oscila entre aquilo que é conhecido e o desconhecido.

⁶ As peças teatrais de Shakespeare influenciaram bastante Freud. A peça de Hamlet, analisada diversas vezes por Freud, parece antecipar as contradições do homem moderno e contemporâneo, como a psicanálise anuncia, devido à intensa vivência dos conflitos psicológicos que constroem um limbo entre realidade e sonho, evidenciadas no mergulho intenso de Hamlet nas oposições: dia e noite, luz e trevas, verdadeiro e falso, assim como razão e loucura. Não por acaso que Freud na *A Interpretação dos Sonhos* (1900), articula o conflito do príncipe Hamlet com o de Édipo-Rei de Sófocles. A consciência de Hamlet se desdobra como em um jogo de espelhos que circundam o conflito nuclear: “ser ou não ser”. O ápice do jogo de dualidades entre realidade e fantasia é a construção de uma “peça-dentro-da-peça”. O príncipe Hamlet coloca à prova Cláudio, seu tio, ao reproduzir, com auxílio de atores, a cena do assassinato do seu pai. No terceiro ato da peça, Hamlet revela o auge dos paralelismos, duplicidades e contradições, ao defender que o objetivo do teatro é o de “exibir um espelho da natureza”, no momento em que se dirige a um dos atores. Hamlet bem sabia que é no teatro que o recalque, o estranho, retorna. Assim, a peça Hamlet não deixa de ser um reflexo do próprio autor, já que Shakespeare faz teatro refletindo sobre o teatro e a arte de interpretar.

⁷ É válido apontar que as reflexões sobre máscaras no presente ensaio e poética são baseadas nos estudos do ator, mímico e professor de arte dramática Jacques Lecoq (1921-1999), fundador da Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq (1956).

⁸ Amleto Sartori nasceu em 3 de Novembro de 1915 em Carmine. Passou a infância com privações e rodeado de medos, decorrente do período das grandes Guerras Mundiais. Ainda com dificuldades financeiras, trabalhos temporários e problemas de saúde conseguiu o diploma de professor de Arte no Instituto de Veneza. Donato Sartori, seu filho, nasce em 1939. Entre períodos de pobreza e fome, apenas após o fim da guerra que Amleto retomou o ensino, lecionando história da arte e modelagem de máscaras teatrais em 1948 no Teatro da Universidade. Continuou estudos e produções de máscaras que causaram entusiasmo em personalidades importantes do teatro, incluindo Jacques Lecoq. Um dos grandes trabalhos de Amleto foram as máscaras dos personagens da *Commedia Dell’Arte*, buscando não apenas um perícia técnica, mas, sobretudo, a essência e a obscuridade de uma tradição perdida. Sobre as produções de máscaras nesse período, Amleto comenta: “(...) Não poderia *Leitura Flutuante*, n. 7 v. 1, pp. 39-58, 2015.

dizer com exatidão quantas fiz desde então. Certamente muitas, e cada vez com a sensação de quem dá um salto no escuro nelas reencontrando os tipos conhecidos ao longo de um vida esticada como um corda, ou entrevistos em meio aos tênues limites que separam o sono da vigília ou a consciência fluida dos delírios”. (SARTORI, 2013, p. 133). Unheimlich?

Bibliografia

ALBERTI, Carmelo; PIZZI, Paola (organizadores). *Museu internacional das máscaras: A arte mágica de Amleto e Donato Sartori*. São Paulo: Realizações Editora, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e Renascimento: o contexto de François Rebelais*. São Paulo: HUCITEC, 1987.

CESAROTTO, Oscar. *Contos Sinistros E.T.A Hoffman/No Olho do Outro*. São Paulo: Max Limonad, 1987

CHNAIDERMAN, Mirian. *Ensaio de Psicanálise e Semiótica*. São Paulo: Escuta, 1989.

DEWEY, John. *A arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FREUD, Sigmund (1856-1939). *Obras Psicológicas de Sigmund Freud: edição standard brasileira/ Sigmund Freud; com comentários e notas de James Strachey; em colaboração com Anna Freud; assistidos por Alix Strachey e Alan Tyson; traduzido do alemão e do inglês sob a direção geral de Salomão- Rio de Janeiro: Imago, 1996.*

FREUD, Sigmund (1856-1939). *Obras Completas*. Tradução de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GUELLER, Adela; SOUZA, Audrey (organizadoras). *Psicanálise com crianças: perspectivas teórico-clínicas*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2008.

LECOQ, Jacques. *O Corpo poético*. São Paulo: SENAC São Paulo e SESC SPS, 2010.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: editora Perspectiva, 2008.

KOFMAN, Sarah. *A infância da arte*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

KUPERMAN, Daniel. *Ousar rir: humor, criação e psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.