

Universidade do Porto
Faculdade de Belas Artes

INVOCACÃO DE UMA MULHER CHAMADA *Maria:* PROCESSOS DE MARIONETIZAÇÃO DO DUPLO

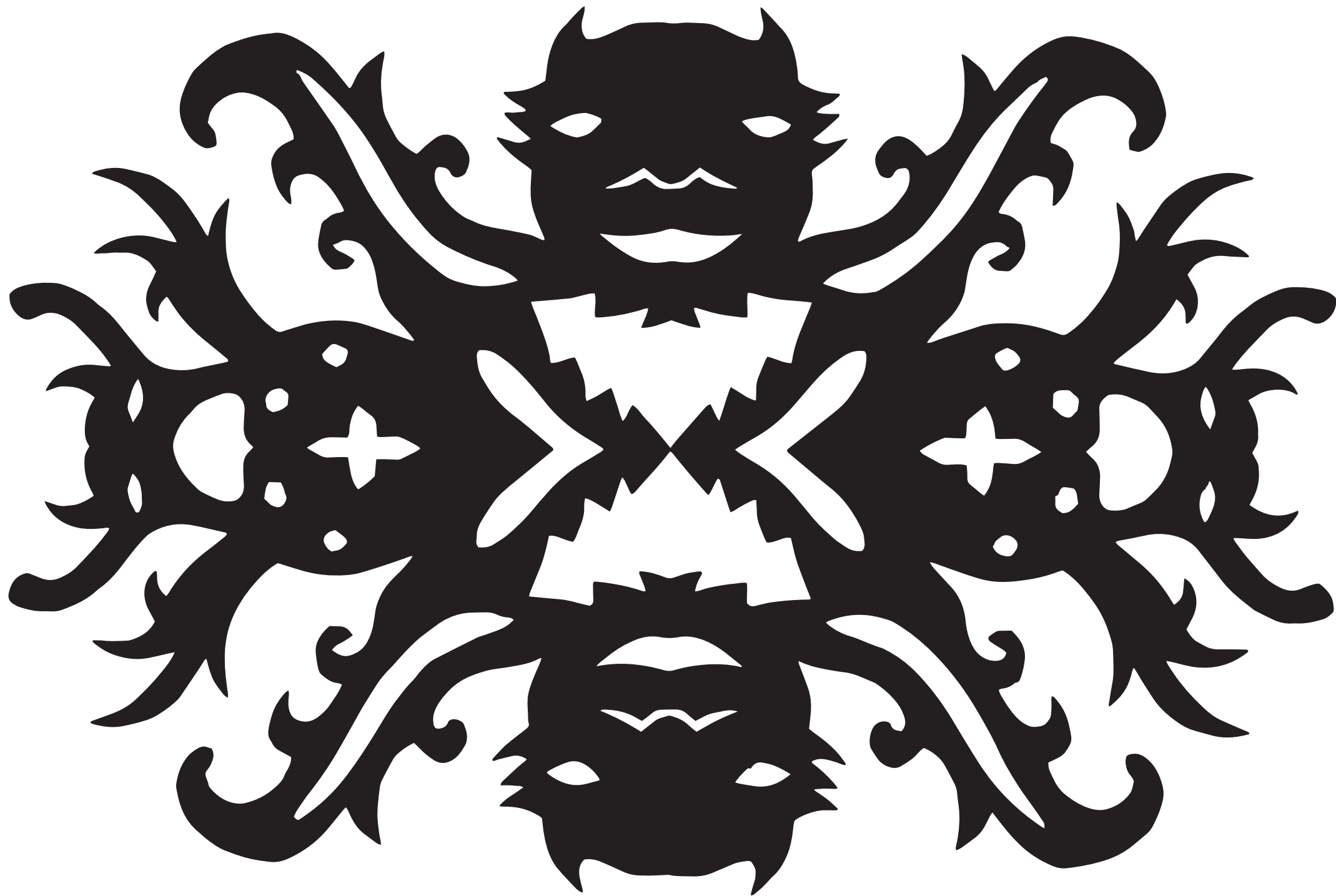
Maria Inês Correia Pratas Gomes

Relatório de Projeto apresentado à Faculdade de Belas
Artes da Universidade do Porto para obtenção de grau de
Mestre em Artes Plásticas – Desenho
sob a orientação da Professora Doutora Filipa Cruz
e a coorientação da Professora Doutora Cláudia Amandi

Porto 2024

A todas as Marias,

*em especial à minha avó Maria
dos Anjos por me mostrar
sempre a força de carregar este
nome*



Agradecimentos

Esta investigação foi um parto repleto de altos e baixos que contou com o apoio incondicional de um conjunto de pessoas sem as quais nada do que se segue seria possível e a quem deixo o meu profundo agradecimento.

Às minhas orientadoras, a Professora Doutora Filipa Cruz e a Professora Doutora Cláudia Amandi, deixo o meu maior apreço pelos ensinamentos, pelo profissionalismo, pela exigência, disponibilidade e pelo cuidado com que acompanharam esta investigação. À minha orientadora agradeço o rigor e a motivação e confiança que sempre depositou em mim. À minha coorientadora por todo o acompanhamento, reflexões e incentivo tão cruciais para a minha evolução.

Aos meus avós por me mostrarem sempre a crença mais forte que o ser humano carrega, o amor. Ao meu avô Manuel, que nunca lerá as palavras que se seguem, agradeço por desde cedo me ensinar a olhar o mundo devagar. À minha avó Maria dos Anjos por me ensinar a ser resiliente e me mostrar que uma Maria pode ser tudo o que ela quiser.

À minha mãe por acreditar sempre em mim e por todos os sacrifícios feitos para me proporcionar esta aventura. Agradeço o apoio incondicional de todas as horas e por me mostrar desde cedo que a aprendizagem é um ato contínuo.

Ao Pompeu, por ser uma peça fundamental desta viagem e um (a) braço direito de carinho incondicional.

À Márcia, por ter sempre as palavras certas no momento certo. Um obrigada não chega por amparar sempre os percalços desta viagem.

À Cuca, ao Diogo, à Sandrinha e ao Zito, por alinharem nos meus devaneios e serem um contributo fundamental para que aquilo que se segue ter chegado onde chegou.

A todos os meus colegas que compartilharam este percurso comigo, assim como todos os professores e técnicos da FBAUP, que partilharam os seus conhecimentos, ideias e sugestões. O meu percurso nas Belas Artes foi a viagem mais atribulada e bonita da minha vida, não só neste mestrado, mas nestes últimos seis e intensos anos.

A todas as instituições que acolheram a exposição do meu trabalho, em especial àquela que o suporta e acompanha desde cedo, agradeço à ACERT por ser sempre casa.

Ao Professor Manuel Vaz, por ser o culpado disto tudo. A prova de que lutar por um ensino artístico de qualidade e uma simples visita de estudo pode mudar o rumo de tudo. Obrigada por todos os ensinamentos, trocas de ideias, incentivo e por ter acreditado sempre em mim.

Ao Sr. Filipe, ao Sr. Humberto, ao Sr. Pedro e ao Arlindo, ao Noel e ao Francisco por todo o apoio técnico prestado.

Não poderia deixar de agradecer ao André, à Inês, à Margarida e à Paula por serem os melhores companheiros de todas as horas. Esta viagem foi mil vezes melhor por ter sido partilhada ao vosso lado.

Ao Afonso por ser fonte de suporte incondicional e o companheiro fiel desta jornada, obrigada por nunca me fazeres desistir e acreditares sempre em mim.

Aquilo que se segue não seria o mesmo sem esta grande teia de suporte, mil obrigadas por isso e tudo o resto que não cabe aqui.

Resumo

A investigação *Invocação de uma mulher chamada Maria: processos de marionetização do duplo* utiliza a marioneta para pensar e explorar o conceito de duplicidade. Relaciona referências iconográficas femininas com conceitos das artes cênicas asiáticas, apresentando o potencial deste cruzamento para a produção e investigação artística.

Através de uma pesquisa teórico-prática, cria-se a personagem *Maria*, que surge como ponto de partida para toda a produção artística. A figura explora diferentes processos que permitem utilizar a marioneta para pensar a sua duplicidade. *Maria* parte da associação e cruzamento de iconografias femininas e desdobra-se entre uma face mais conservadora e uma mais livre. Procura diluir os limites entre binômios, contaminando-os entre si. *Maria* propõe uma reflexão sobre os estereótipos associados à figura feminina, o seu papel social e a manipulação desta construção.

Associa a experiência particular com a coletiva, explorando crenças do sagrado e do profano. É através do desenho, da gravura e da construção de objetos, que a investigação encontra as projeções do(s) seu(s) duplo(s). Apresenta-se como uma marioneta que se adapta à vontade de quem a observa. É uma figura submissa, mas também dominadora. Cativa-nos pela estranheza das suas formas, levando-nos a pensar quem realmente é a figura manipulada.

Maria é uma purga do peso do passado e simultaneamente uma ode ao peso do pecado que a figura feminina acarreta. É um acumular de crenças e superstições, o preenchimento de um vazio e um chamamento daquilo que se encontra de mais profundo nas nossas entranhas.

Palavras-chave:

Maria; iconografia feminina; misticismo; duplicidade; teatro eurasiático; marionetização;

Abstract

The research *Invocation of a woman called Maria: processes of puppetization of the double* uses the puppet to think and explore the concept of duplicity. It relates female iconographic references with concepts from Asian performing arts, presenting the potential of this intersection for artistic production and research.

Through theoretical-practical research, a character called *Maria* is created, appearing as the starting point for all the artistic production. The figure explores different processes that use the puppet to think about its duplicity. *Maria* comes from the association and intersection of feminine iconographies and unfolds into facets that play with her duality, which wanders between a more conservative side and a freer side. It seeks to dilute the limits between binomials, contaminating them with each other. *Maria* proposes a reflection on the stereotypes associated with the female figure, their social role and the manipulation of this construct.

It associates the personal experience with the collective one, exploring beliefs of the sacred and the profane. It is through drawing, engraving and the construction of objects that the research finds the projections of its double(s). She presents herself as a puppet that adapts to the will of those who observe her. She is a submissive figure, but also domineering. She captivates us with the uncanniness of her shapes, making us wonder who the manipulated figure really is.

Maria is a purging of the weight of the past and simultaneously an ode to the weight of the sin that the female figure entails. It is an accumulation of beliefs and superstitions, the filling of a void and a call to what lies deepest within our bowels.

Keywords:

Maria; female iconography; mysticism; duplicity; Eurasian theater; puppetization;

Sumário

06	Agradecimentos	36	Cena IV – Processos de associação
08	Resumo/Abstract	43	Cena V – Os duplos de <i>Maria</i> na iconografia
12	Advertências ao leitor	52	Cena VI – O parto: a abjeção como meio de produção artística
15	Nota introdutória	55	Ato II – Estranhamento
17	Processos de marionetização do duplo	 59	Cena VII – <i>Primeiro estranha-se, depois entranha-se</i>
19	Ato I – Invocação	63	Cena VIII – O duplo que está dentro de nós
 23	Cena I – O Chamamento	68	Cena IX – O duplo em Artaud
25	Cena II – Os palcos do duplo	72	Cena X – Processos de marionetização do duplo
30	Cena III – Não sei se acredito nela(s), mas que ela(s) existe(m), existe(m)		

79	Ato III – Encantamento	83	Cena XI – Acordar corpos adormecidos
 88	Cena XII – Uma t'olha, duas t'encantam, três t'o tiram	96	Cena XIII – Processos de animação do duplo
99	Cena XIV – Corpos que se permitem		

103
Uma hipótese de preenchimento

109	Índice de figuras
113	Referências
116	Anexos



Advertências

As referências do presente documento seguem a norma Chicago.

A divisão simbólica dos capítulos deste documento em três atos estabelece uma relação de aproximação ao modelo de redação de uma peça de teatro.

O uso do itálico é utilizado não só como referência a estrangeirismos, como para assinalar a referência à figura invocada, sendo esta destacada a cor vermelha.

O *design* deste documento foi pensado associando o lado direito e o lado esquerdo do miolo, como a divisão simbólica da dualidade de *Maria*. O centro assume-se como elemento de encontro destas duas facetas, invocando simbolicamente o vazio referido ao longo do texto. Acrescenta-se, ainda, que a componente tipográfica deste livro recorre apenas à utilização de famílias tipográficas desenhadas por mulheres: *Andada Pro*, de Caroline Giovagnoli, e *BianZhidai*, de Xiaoyuan Gao.

“Todo o ser que tem os sinais da vida sem ter vida invoca forças extraordinárias.”

Maeterlinck

“Outro exemplo seria a aparição súbita de um Ser fabricado, feito de madeira e pano, completamente inventado, que se não assemelhasse a coisa alguma, no entanto perturbante por natureza, capaz de insuflar de novo (...) um sopro desse grande medo metafísico que está na raiz de todo o teatro antigo.”

Antonin Artaud

O ato de invocar implica, sempre, um chamamento, um convite ao preenchimento de algum tipo de vazio. Durante muito tempo questionei qual era o vazio que procurava preencher com esta investigação. Sabia que ela estava intrinsecamente ligada à minha infância e com a minha vivência numa pequena localidade da Beira Alta.

Cresci num contexto tradicionalmente católico, onde as crenças e superstições habitam o dia a dia. Gostava de mostrar a cada leitor todas as histórias, lendas, mezinhas e rezas que habitaram a minha infância. Na impossibilidade de transferir a vivência de todo este ambiente tão peculiar, o mais próximo que posso aconselhar é a visualização do filme *Alma Viva*, de Cristèle Alves Meira. Talvez aquelas personagens tenham um pouco da minha história, talvez todas elas sejam um pouco desta *Maria* e talvez o leitor também reveja um pouco de si ou de pessoas que conhece naquelas personagens.

Tal como no filme, também eu vi, algumas vezes, mulheres serem acusadas de bruxaria. Para alguém que não tenha tido esta experiência parece difícil acreditar que prevalecem nos dias de hoje este tipo de crenças. Mas existe uma certa memória arcaica para onde a figura da bruxa nos remete, colocando em pontos opostos a mulher conservadora e a mulher livre. Foi através destas associações que tive desde cedo bem demarcado o que era suposto ser bom e o que era suposto ser mau. Contudo, sempre questionei o que fica no espaço que sobra entre estes dois limites.

A *Invocação de uma mulher chamada Maria*: *processos de marionetização do duplo* procura preencher este vazio, não dando uma resposta concreta, mas propondo uma hipótese de preenchimento. Invoca uma figura feminina que serve de recetáculo a uma dupla identidade. Cria um corpo que une dualidades, jogando com cedências entre binómios e modelos sociais opostos. A figura transita entre o que é adquirido como certo, errado e, em alguns casos, um meio-termo desses limites. Mas deambular entre o que pode ser considerado correto, impróprio ou intermédio é uma ação natural e perfeitamente comum. O que faz de *Maria* uma figura cativante é o modo como ela deambula entre crenças e superstições, propondo-nos refletir a influência que estas podem ter em nós, na perceção do que nos rodeia e como afetam as representações que construímos daquilo que

nos é desconhecido. *Maria* é um duplo das contaminações entre a experiência real e a imaginada. É uma resposta individual, fruto do meu convívio com um lugar específico e da sua influência em mim. Também é uma reflexão de uma experiência coletiva partilhada por quem já contactou com lugares similares e vê neles o seu duplo.

A escolha do nome “Maria” deve-se ao uso frequente deste nome num contexto português. Existem até diversos provérbios que o utilizam como associação comum à noção de mulher, podendo servir assim como um nome guarda-chuva para identificar a figura feminina¹. A sua conotação religiosa foi, também, um fator relevante² e o seu peso simbólico assume-se como um duplo quando olho para o meu próprio nome, acentuando o carácter cíclico da dualidade desta figura³.

1 Certamente algum dos leitores terá testemunhado alguém usar o nome Maria para apelidar uma mulher, por ser uma forma comum e de uso coletivo. O mesmo nome é também utilizado em provérbios populares para se referir de forma abrangente à figura feminina, como nos exemplos: “A Maria vai com as outras.” ou em “Há muitas Marias na terra.”.

2 Apesar da origem indefinida, o nome Maria significa pureza, virgindade, senhora soberana. É um nome muito importante na tradição cristã, por estar associado à Virgem Maria, mãe de Jesus Cristo. Em Mike Campbell, “Meaning, Origin and History of the Name Mary,” Behind the Name, 21 de janeiro de 2022, <https://www.behindthename.com/name/mary>.

3 Etimologicamente, Maria e Inês têm o mesmo significado apesar de divergirem na origem. Ambos significam pureza e castidade, estando também conotados a figuras religiosas cristãs: a Virgem Maria e Santa Inês. Para um maior aprofundamento das origens consultar: “Maria Inês,” Dicionário de Nomes Próprios, acedido em 4 de abril de 2024, <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/maria-ines/>. e “S. Inês, Virgem e Mártir,” Vatican News, acedido em 10 de abril de 2024, <https://www.vaticannews.va/pt/santo-do-dia/01/21/s--ines--virgem-e-martir.html>.

Processos de marionetização do duplo

Uma marioneta identifica-se como um objeto manipulável, quer pelo seu manuseio, quer através de algum sistema que a sustente. Assim, a marionetização é um termo que se refere ao processo de tornar algo numa marioneta ou de fazer adquirir as características de uma. Foi um conceito altamente explorado na área das artes performativas, no século XX. Artistas como Antonin Artaud mergulharam neste mundo das formas animadas para construir as suas teorias teatrais. Muitos deles tiveram como referência práticas e técnicas das tradições teatrais clássicas da Ásia de modo a reinventar a sua prática. Também esta investigação irá beber a essas mesmas fontes para pensar os diversos meios de conceber a figura proposta, entendendo de que modos a teatralidade se pode manifestar fora das artes performativas.

O presente Relatório de Projeto procura perceber de que formas a marionetização pode ser utilizada para encontrar a figura de *Maria* e explorar diferentes formas de materializar a sua dualidade. Adota-se uma abordagem teórico-prática dividida em três atos.

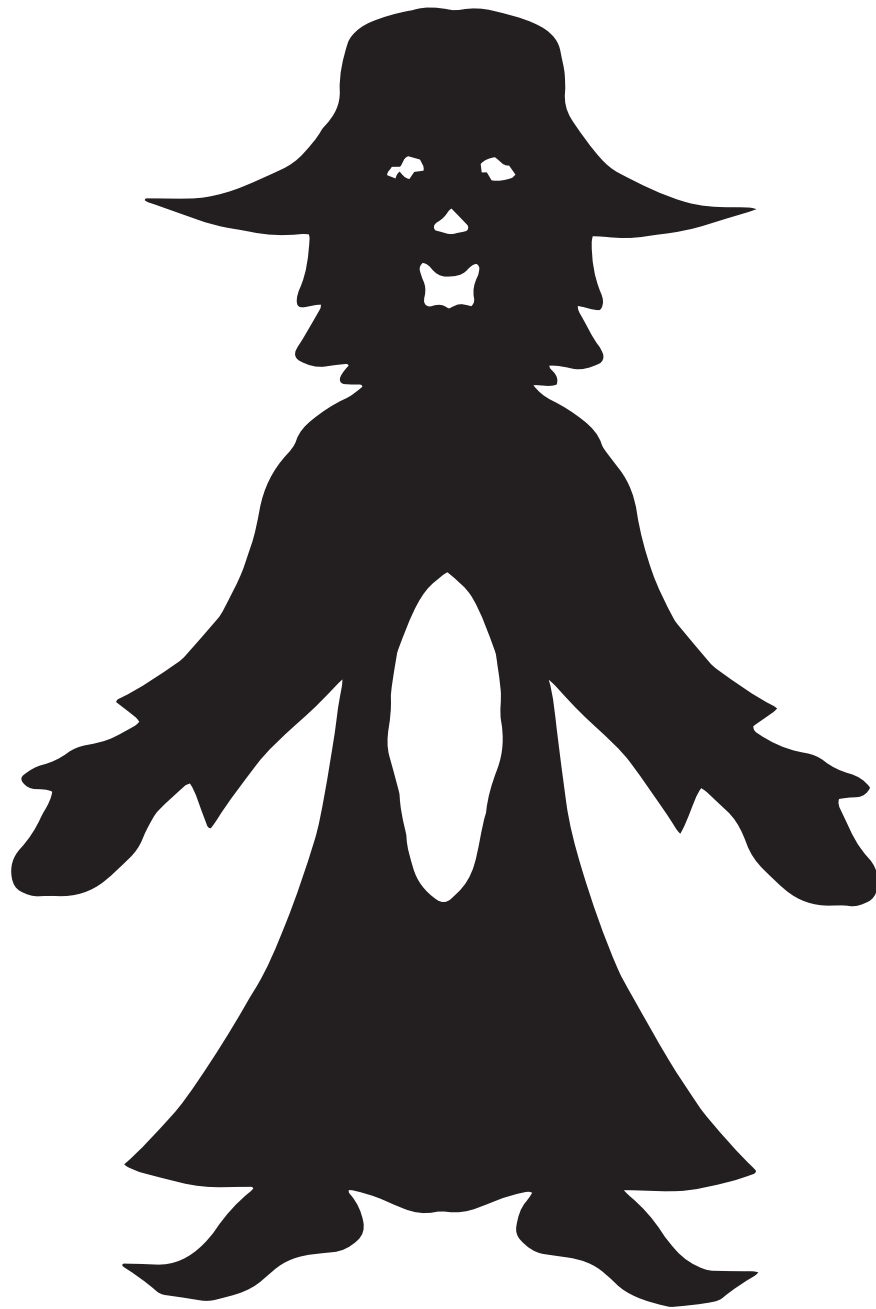
No primeiro ato, existe uma ação associativa entre um conjunto de iconografias associadas à figura feminina, propondo uma análise das suas conotações positivas e negativas. Entende-se como estas influenciaram a visão social da figura feminina, através do exemplo de algumas personagens históricas marcantes. Recorre-se às noções de grotesco e de abjeção para evidenciar o processo histórico da demonização feminina, através de autores como Umberto Eco, Frances S. Conelly ou Julia Kristeva.

Num segundo ato, analisam-se práticas das tradições teatrais clássicas da Ásia, com foco no teatro de marionetas, para entender o conceito de duplicidade e como este se apresenta na figura invocada. É principalmente a partir da noção de duplo de Antonin Artaud que se estabelece uma relação com os conceitos marioneta, recetáculo e estranhamento. É através da dualidade que se corporifica a figura de *Maria*, que está sempre a transitar entre os seus estados opostos. *Maria* é criada através de uma contaminação das artes performativas e das artes plásticas.

Por fim, num terceiro ato entendemos o contributo do processo de animação desta figura e a sua relação com a noção de jogo e brinquedo. Aborda-se o uso de jogos

infantis como referência para a construção dos trabalhos, utilizando o brinquedo de modo a corromper e transformar representações e simbolismos, por vezes de forma satírica. Os objetos criados servem de meio para refletir as relações que se estabelecem entre o espectador e a figura, alternando estes entre o estado de dominação e submissão. É a partir do ato de brincar e da associação e conceção da figura através destas diferentes referências que se reforça a dualidade e ironia desta personagem, percebendo de que formas esta assume um papel simultaneamente ativo e passivo.







Cena I – O Chamamento

Esta investigação chama apenas por um nome: o de *Maria*. É neste nome que cabe um coletivo de muitos outros: os anónimos, os conhecidos, os desconhecidos, os pessoais, os coletivos, os apagados, os esquecidos e os resgatados.

4 Ambos os verbos remetem à ação de chamar por algo. No caso da invocação, o sentido é de fora para dentro e no da evocação de dentro para fora. Enquanto o primeiro apela ao ato de rogar, pedir auxílio ou testemunho, o segundo remete ao ato de relembrar o passado, trazer à imaginação, sendo comumente utilizado quando nos referimos ao sobrenatural. Por isso, mais do que apelar à presença da figura, a pesquisa utiliza-a como veículo para conduzir a discussão e como testemunho para os argumentos desenvolvidos. Em Ana Martins, “Gastar o Latim,” *Ciberdúvidas/ISCTE-IUL*, 4 de novembro de 2007, <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/artigos/rubricas/idioma/gastar-o-latim/1475>.

A partir deste ponto, *Maria* é a figura central e tudo remete a ela e aos seus duplos. É, por isso, importante esclarecer que esta ação inicial de chamar por *Maria* se trata de uma invocação e não de uma evocação⁴. Não se trata de construir uma figura sobrenatural ou mística, apesar das diversas referências imaginárias a que remete. Recorremos à sua presença como uma figura de auxílio e testemunho, que se assume como uma proposta de preenchimento a um vazio. *Maria* propõe uma hipótese de ligação entre o sagrado e o profano, o visível e o invisível, o positivo e o negativo, o bem e o mal. Assume-se como um elo que dilui fronteiras e que salienta contaminações, resultando em vários desdobramentos da sua representação: os seus duplos.

Maria é um reflexo da minha experiência pessoal, contaminada pelos locais que me rodeiam e as pessoas que os habitam. Se pudesse escolher um duplo do lugar onde cresci seria o cenário do filme *Alma Viva*, de Cristèle Alves Meira. O enredo matriarcal deste filme é composto por três mulheres: Salomé, a sua mãe e a sua avó. Existe um cruzamento de acontecimentos, que apesar de ficcionados, evocam temas como a emigração, os conflitos familiares, as crenças religiosas, a bruxaria ou um conjunto de ações, modos de falar e de pensar muito característicos da vida rural. Em parte, aquilo que é admirável no filme é a linha ténue que separa o real do ficcionado e o modo como esta história é escrita e realizada. Temas como a bruxaria e a morte ainda hoje são vistos como um tema tabu num contexto português, apesar da maioria das pessoas já ter tido contacto com eles ou conhecer alguém que teve.

O filme comporta um discurso feminista subliminar, fazendo-nos questionar heranças e mentalidades e o modo como estas se refletem na modernidade. Podemos pensar a personagem de Salomé como um recetáculo, quer literal, quer metafórico, para repensar os papéis e ideias que nos são incutidos, mostrando-nos que o não agradar ao outro e àquilo que a sociedade idealiza como o correto nos pode colocar numa posição marginal. Salomé poderia ser um duplo da figura de *Maria* que invocaremos ao longo deste texto. Ambas tentam gerir o conflito entre o visível e o invisível e o modo como lidamos com aquilo que não conseguimos controlar, entre aquilo que nos assusta, mas que nos cativa, e nos empurra para as raízes mais profundas do ser e do modo como ele se manifesta.

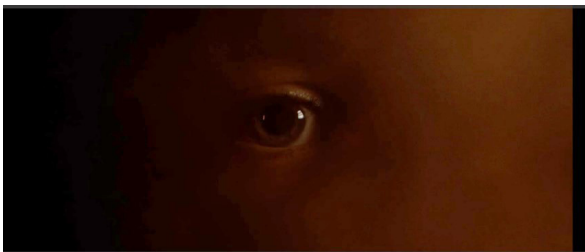


Fig. 01



Fig. 02

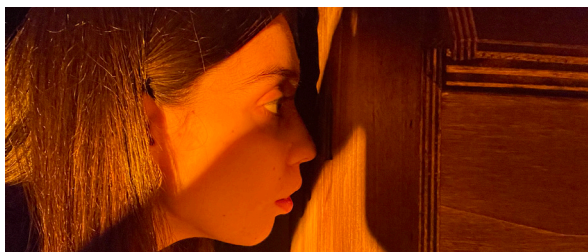


Fig. 03



Fig. 04

Cena II – Os palcos do duplo

Esta invocação teve a sua semente plantada quando, em março de 2022, assisti ao espetáculo *Monólogo de uma mulher chamada Maria com a sua patroa*, de Sara Barros Leitão. A peça resgata documentos do arquivo do Sindicato do Serviço Doméstico português, abordando a história e luta desta classe trabalhadora. Fala-nos da mulher e do seu trabalho invisível e constante de cuidar, limpar ou educar e que serve de engrenagem para que a máquina continue a funcionar. Foi através desta peça que tive um contacto mais próximo com as *Novas Cartas Portuguesas*, das três Marias, não fosse o título da mesma apropriado do nome de uma das cartas. Foi deste contágio que surgiu também o título desta investigação. Muito do trabalho desenvolvido e pesquisado partiu de inúmeras releituras dos textos de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa.

Pouco depois via o espetáculo *Selvagens*, de Marco Martins. Outro momento que antecedeu este ciclo, mas que me proporcionou um exemplo de como as personagens ritualísticas que habitam as tradições de equinócio e solstício podem ser postas em convivência umas com as outras, levantando questões sobre o uso da máscara e o seu papel na construção da nossa identidade. As oito pessoas que constituíam o elenco do espetáculo nunca tinham ido ao teatro. Contudo, trouxeram através das suas máscaras - os seus duplos - a autenticidade necessária para nos proporcionar uma interseção entre a sua história pessoal e a ligação que nutrem pelas suas máscaras e por estes costumes.

Em setembro de 2022, vi o espetáculo *Talvez...Monsanto*, de Ricardo Pais. A particularidade deste espetáculo foi novamente o resgate do ancestral, aliando-o a um olhar contemporâneo. Acima de tudo, o modo como o mesmo vai beber, não ao lugar particular tratado, mas às tradições e às pessoas que o habitam e o constroem, e o modo como isso é transferido para o espetáculo.

Por último, já em meados de 2024, cruzei-me com *Stabat Mater*, de Janaina Leite. A mesma apresenta-nos um espetáculo que parte do texto com o mesmo nome, de Julia Kristeva, e fala-nos sobre o feminino e os estereótipos alocados a este. Aborda o duplo que vai desde a Virgem Maria à figura da prostituta, misturando terror, sexualidade, maternidade, abjeção ou pornografia, criando uma linha ténue entre o real e a ficção.

Estes quatro espetáculos tão diferentes partilham o duplo. Foram, por isso, um conjunto de referências que auxiliaram a procura pela figura de *Maria*.



Fig. 05



Fig. 06

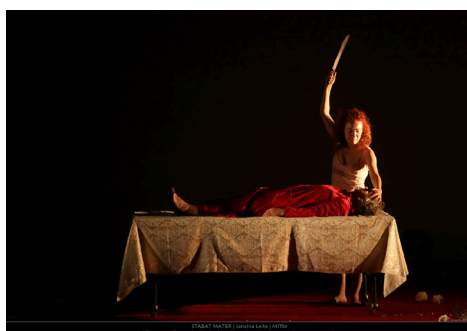


Fig. 08

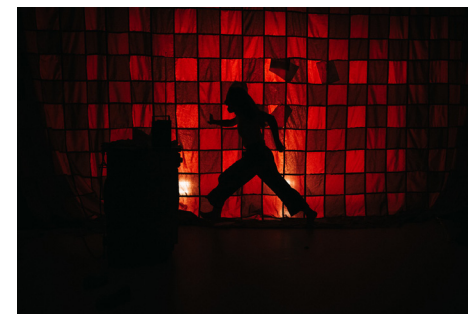


Fig. 07



Fig. 09



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16

Cena III – Não sei se acredito nela(s), mas que ela(s) existe(m), existe(m)

Faltou, porém, mencionar uma outra peça: *As Bruxas de Salem*, de Arthur Miller. Passar pelo texto de Miller foi outro passo importante do trajeto. Li-o sem saber que poucos meses depois iria ver a sua encenação pelas mãos de Nuno Cardoso, no Teatro Nacional de São João, no Porto. Diria que muito antes deste texto nos falar de bruxas, nos explana a capacidade que as crenças têm de moldar e influenciar o ambiente que as rodeia. É também sobre isso que *Maria* nos fala. O misticismo é um elemento importante para entender alguns dos pilares que sustentam esta figura. Um deles é precisamente a personagem da bruxa.

Na impossibilidade de entrar em detalhe sobre a extensa história da bruxa e da bruxaria, é de realçar o papel crucial que esta figura desempenha, como símbolo máximo das criações da misoginia. Apesar de a história relatar que ambos os sexos tinham o costume destas práticas, foi a afiliação da mulher a este lado maligno que prevaleceu, pois segundo a crença cristã, a mulher é a única figura que consegue ser corrompida pelo diabo⁵.

5 Em Umberto Eco, *História Da Feiúra*, Trad. Eliana Aguiar (Rio de Janeiro: Record, 2007), pp. 203-215.

6 Este livro é conhecido como o tratado máximo que levou milhares de pessoas à morte a mando da Inquisição. Nele era descrito como identificar, capturar, torturar e, por fim, matar qualquer pessoa suspeita de atos de feitiçaria. As mulheres foram o alvo principal destas acusações, pois era concedido um passe livre a quem as acusava, para que qualquer ato pudesse ser suspeito de ligações às práticas do ocultismo. Por isso, muitos se aproveitaram para acusar pessoas inocentes a serem condenadas à fogueira, tal como observamos no texto de Arthur Miller.

7 Em *Alma Viva*. Realizado por Cristèle Alves Meira. 2022, 01:05:28 min.

8 Em Erasmo de Roterdão, *Elogio Da Loucura*, Trad. António Guimarães Pinto (Edições 70, 2023).

colocando em pontos opostos a mulher conservadora e a mulher livre. Tal como refere uma das personagens do filme *Alma Viva*, de Cristèle Alves Meira: “Mais cedo ou mais tarde, todas as mulheres independentes serão acusadas de bruxaria.”⁷.



Fig. 19

Posteriormente, deu-se um outro fenómeno, o do isolamento. Historicamente, a histeria e a loucura foram transtornos mentais atribuídos às mulheres. O resultado disto foi o seu isolamento social em asilos ou em divisões para impedir a contaminação aos demais. Torna-se assim imediato entender a escolha de Erasmo de Roterdão ao eleger uma mulher para representar a loucura no seu texto *Elogio da Loucura*, de 1511. O próprio autor exalta por inúmeras vezes o facto da figura da Loucura, que relata as verdades mais puras e decadentes da humanidade, ser uma figura feminina⁸.

Tal como nos diz Frances Conelly, quando um certo grupo de indivíduos pode representar uma ameaça para a norma, seja pelo seu género, etnia ou sexualidade, esse grupo é tornado monstruoso. É assim evidente o elo que se forma entre o grotesco e o corpo feminino.

Para Horácio, o grotesco era personificado por uma mulher dita monstruosa, capaz de violar os limites da identidade e da posse, entrando fora de controlo. Também Aristóteles nos diz que o corpo da mulher é monstruoso



Fig. 17



Fig. 18

A caça às bruxas é acentuada em pleno século XV com a publicação do livro *Malleus Maleficarum*, escrito por Heirich Kramer e James Sprenger⁶. O mesmo foi uma estratégia, por parte do Clero, de demonizar aquilo que era visto como inimigo. Foi um modo certo de erradicar pensamentos diferentes que pudessem surgir contra os dogmas da Igreja. A visão monstruosa sobre o feminino não foi erradicada, mesmo após o fim desta época obscura da história. Ainda hoje, o termo “bruxa” é utilizado pejorativamente sobre a mulher, pois existe uma certa memória arcaica para onde a figura da bruxa nos remete,

por natureza, representando um desvio do corpo masculino. Descreve-o como uma malformação que não conseguiu alcançar a forma de um homem. Daí o corpo feminino ser visto como algo abjeto, que apesar de ser altamente alvo de fetiches, não deixa de ser monstruoso por não corresponder à norma⁹. O próprio texto de Kramer e Sprenger dedica incontáveis partes justificando a suposição de que a mulher seria mais suscetível às práticas de bruxaria e a ser corrompida pelo diabo, direcionando-nos sempre à ideia inicial de que a sua concepção é por si só defeituosa e intrinsecamente carnal¹⁰.

Quer numa circunstância quer noutra, o decurso da história mostra-nos as inúmeras oportunidades criadas ao submeter aquilo que era disruptivo a uma visão pejorativa, tornando estas figuras feias, grotescas e/ou abjetas. Estes atributos foram alvo de uma manipulação de carácter ideológico e foram aproveitados para implementar crenças e convenções que beneficiaram o controlo de diferentes épocas: recorde-se o percurso feito pela Igreja Católica¹¹.



Fig. 20

9 Em Frances S. Connelly, *The Grotesque in Western Art and Culture: The Image at Play* (University of Missouri, Kansas City: Cambridge University Press, 2012), pp. 117-118.

10 Veja-se a título de exemplo o seguinte excerto do *Malleus Maleficarum*, que é parte da resposta à Pergunta 6, da Parte I: “But the natural reason is that she is more carnal than a man, as is clear from her many carnal abominations. And it should be noted that there was a defect in the formation of the first woman, since she was formed from a bent rib, that is, a rib of the breast, which is bent as it were in a contrary direction to a man. And since through this defect she is an imperfect animal, she always deceives.”. Em Heinrich Kraemer and James Sprenger, *Malleus Maleficarum*, Trad. Rev. Montague Summers (Londres: The Pushkin Press, 1948), p. 44.

11 Em Luís Calheiros, “Elogio Do Feio Na Arte Fealdade No Século XX” (Tese de Doutoramento, 2014), pp. 207-211.

12 Na mesma foram descobertas uma série de ornamentações que reuniam elementos naturais, místicos, humanos e arquitetónicos. Como estas se apresentavam num nível inferior do solo, foram nomeadas de *grottesche*, que provém do termo *grotto*, que significa caverna, mas também remete à ideia de fertilidade pela alusão à fissura e ao útero. Em Frances S. Connelly, *The Grotesque in Western Art and Culture: The Image at Play* (University of Missouri, Kansas City: Cambridge University Press, 2012), pp. 1-3.

13 *Idem*, pp. 4-8.

14 *Idem*, pp. 12-13.

15 Tenha-se como exemplo a série *Los Caprichos* de Francisco Goya, que é dada como exemplo por Frances Connelly. Em muitas das imagens criadas por Goya, por mais macabro que seja o cenário exibido, conseguimos verificar que o mesmo nos apresenta muitas figuras a sorrir ou a rir, perante situações desconfortáveis e temíveis. *Idem*, pp. 15-16.

16 *Idem*, p. 2.



Fig. 21



Fig. 22

O termo “grotesco” remonta ao final do século XV, após a descoberta arqueológica das ruínas da *Domus Aurea* construída pelo Imperador Nero¹². Porém, a noção de grotesco é uma construção relativa. Isto é, a mesma varia conforme o seu contexto temporal, social e cultural, e o seu cerne encontra-se na fronteira do que é designado como norma por cada um deles. As imagens que o grotesco cria estão em constante metamorfose, num perpétuo estado de transição entre categorias, o que dá origem a que este assuma múltiplas possibilidades de se apresentar. O grotesco é sempre algo que surge de um estado de tensão, provocado pelo confronto destes limites, que por sua vez, provoca uma reação no espetador, que pode ir do riso à repulsa¹³. Daí que o termo tenha em si uma propriedade lúdica, remetendo a um jogo entre limites, que por norma colocam em tensão as noções de pureza e impureza¹⁴. O escárnio tem um papel fundamental, mesmo que o cenário que nos é apresentado seja do mais macabro possível,

pois é uma ação natural do corpo provocar o riso quando estamos perante situações que fogem aos padrões de normalidade¹⁵. É costume que as nossas convenções sejam ditadas por uma perspetiva ligada à masculinidade e que aquilo que as corrompe esteja ligado a atributos associados ao feminino. Muitas representações do grotesco aludem a atributos como o corpo, a mutação e a fertilidade, não querendo isto dizer que estão necessariamente conotadas com a representação direta da mulher¹⁶. Por isso, é necessário reconhecer a sua intrínseca interligação com questões estéticas e éticas, pois é através dos espaços vazios que se



Fig. 23

abrem caminhos para a criação de significados através do que é assimilado como desconhecido¹⁷.



Fig. 24

Não sendo possível mencionar todos os pontos que esta discussão seria capaz de levantar e que poderiam ser referidos para um maior aprofundamento do tema, parece-me importante salientar para o contexto da investigação um ponto em específico. Estas noções, em particular a do feio, estão profundamente ligadas às designações criadas pelo ser humano numa tentativa de apelidar aquilo que foge do seu controlo e lhe relembra a sua condição de fraqueza e impotência, perante a sua efemeridade. Tudo o que é belo e tudo o que é feio poderia, seja num contexto real ou imaginado, ser uma tentativa de consolo ao projetar uma continuidade hipotética da vida, resultando na crença em deuses que a controlam. Esta projeção retira o peso de que nós somos responsáveis pelas nossas ações e escolhas, atirando esse poder de decisão para algo superior, que manipula a nossa vida e consequentemente gere os nossos medos, receios e sofrimentos. Assim, surge desde cedo a ideia de que o feio é uma transposição do mal, e de que o belo é uma consequência do que é bom. Dentro da doutrina da Igreja Católica isto reflete-se respetivamente na figura do Diabo e de Deus¹⁸.

17 Nesta parte do texto, Conelly menciona brevemente a teoria de John Ruskin sobre o grotesco. Apesar da sua complexidade, esta diz-nos que Ruskin acredita na existência de dois tipos de grotesco: o digno e o desprezível. Um provém da imaginação, o outro da repugnância. Para ele o grotesco é composto por duas partes: o medo e o riso. Um provém do ridículo e o outro do pavor. Assim, Ruskin diz-nos que cada coisa identificada como grotesca possui ambas as características, mas cada uma delas se insere num espetro que vai desde o mais ridículo ao mais temível. Dependendo do contexto para o qual cada um se inclina conseguimos identificar qual a reação mais propícia a ser provocada, pela aproximação que esse determinado grotesco tem para com cada um destes campos. Em Scott Postma, "John Ruskin's Moral Theory of the Grotesque - An Investigation of the Artist and His Work," Scott Postma, 8 de abril de 2023, <https://scottpostma.substack.com/p/john-ruskins-moral-theory-of-the>.

18 Em Luís Calheiros, "Elogio Do Feio Na Arte Fealdade No Século XX" (Tese de Doutoramento, 2014), pp. 195-197.



Fig. 25

Cena IV – Processos de associação

O feio e o grotesco estabelecem uma relação de continuidade um com o outro. A contaminação acontece quando o feio provoca uma reação de repulsa, passando a grotesco. É através do grotesco que obtemos a reação oposta: uma outra face-ta, a do escárnio. Aqui o feio é chamado ao diálogo com este intuito: o de realçar o poder de subversão e de submissão que efetuou em controlar a visão que se tinha sobre um determinado grupo. É aqui que entram os ideais femininos e a fiscalização e restrição dos mesmos, com o intuito de controlar o olhar que a sociedade tem sobre eles, quer seja física ou intelectual.

Maria encontra-se no preenchimento do espaço vazio entre os limites da norma e do disruptivo, sendo natural a associação destes dois polos para a construção da personagem e dos seus duplos. Esta ação aconteceu após a investigação e levantamento de referências visuais ligadas a iconografias femininas e não só. A sua proveniência foi transversal, percorrendo diferentes épocas, contextos e geografias. Houve, contudo, uma preponderância a que todas elas rondassem alguns campos em comum identificados no seguinte esquema.

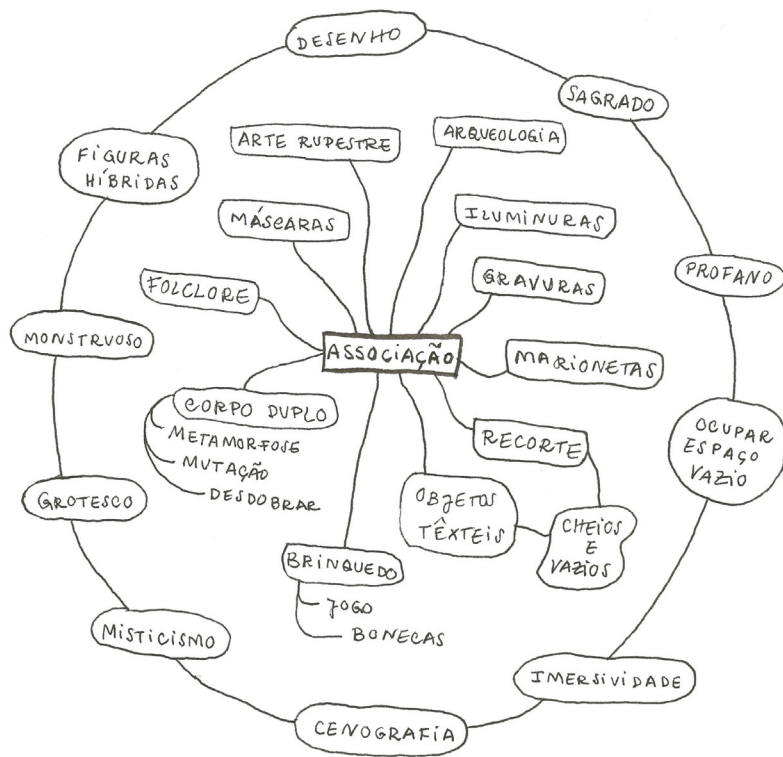


Fig. 26



Fig. 27



Fig. 28



Fig. 29



Fig. 30

A arqueologia foi um área amplamente explorada, sobretudo referências ligadas a figurado alusivo a representações do corpo feminino ou relevos. Dentro dela, a arte rupestre destacou-se pelas gravuras e pinturas, onde se salienta a síntese do desenho e a economia de meios da representação.



Fig. 31



Fig. 32



Fig. 33

A ação de talhar a pedra, num gesto de subtração que cria o desenho a partir do negativo, pode também ser encontrada no recorte. Tive um contacto com recortes em papel, no Museu Romântico, que serviu de gatilho para alastrar a investigação sobre estes objetos. Houve uns em particular de umas pequenas bonecas que me fascinaram por alguma razão, talvez por me remeterem a algum lugar da infância e me lembrarem das brincadeiras a vestir e despir bonecas de papel como se fossem fantoches. Mais tarde, deparei-me com os recortes do povo Otomí. Estes acreditam que os recortes de papel têm propriedades mágicas e por isso os curandeiros utilizam esta prática para recortar figuras sagradas e maléficas, com o intuito de expelir os males do corpo e da vida, pedir proteção ou consagrar pedidos de ajuda. O papel tradicional usado é o amate, sendo sempre recortado em simetria e adquirindo formatos específicos conforme a sua finalidade¹⁹.

19 Em Karl Herbert Mayer, "Amate Manuscripts of the Otomí of San Pablito," *Mexicon - Revista Sobre Estudios Mesoamericanos*, Dezembro de 2012.



Fig. 34 e 35



Outras referências importantes sobre o recorte foram os escritores Hans Christian Andersen e Elizabeth Cobbold, que tinham o costume de criar recortes de figuras a par dos seus escritos.

Kara Walker é uma referência contemporânea deste tema, que utiliza o recorte para falar da escravatura, da sexualidade ou da subjugação. Nos seus desenhos e nos seus recortes a artista explora diferentes escalas, criando narrativas que nos absorvem, extrapolando do pequeno ao grande formato. A escala foi uma componente tida em conta na produção realizada, estimulando o encontro de abordagens adaptadas a cada material escolhido. Afirma a presença de *Maria* e dos seus duplos no espaço, nomeadamente, quando esta utiliza a medida do meu próprio corpo como referência. Consequentemente, incita uma relação mais ou menos intimista para com o observador, proporcionada pela dimensão escolhida, enriquecendo os diálogos de forma dinâmica.



Fig. 36

O recorte permitiu-me desenhar através da tesoura e do bisturi o positivo e o negativo de cada figura retirada do papel. Possibilitou que o desenho ultrapassasse a sua camada bidimensional, concebendo objetos que exploram diferentes planos, jogando com a profundidade, a luz e a sombra, salientando a sua fragilidade e não deixando de lado elementos base, como o ponto, a linha e a mancha. Foi uma forma prática de pensar o positivo e o negativo, remetendo à duplicidade da figura de *Maria* através da interdependência que um e outro apresentam. As figuras só são reveladas quando ambos são separados um do outro, estando a figura no ténue limite que os une.



Fig. 37

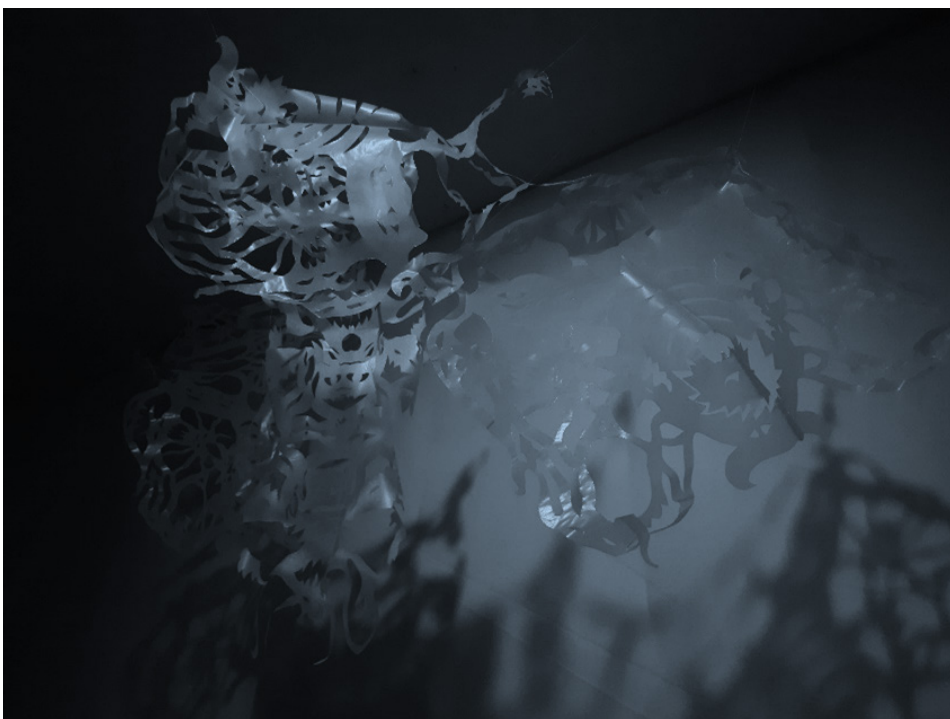


Fig. 38



Fig. 39

As iluminuras foram outro tema recorrente, dando destaque a representações quer do Diabo, de figuras grotescas, cenas religiosas que aludem ao pecado ou ao inferno, cenas de episódios bíblicos, como a Grande Queda, bem como cenas de escárnio e sátira.

As máscaras foram outro ponto forte da recolha, desde as utilizadas em contexto religioso, às de contexto mais lúdico. A forte simbologia e poder de transformação deste objeto contribuiu para pensar a(s) dupla(s) face(s) da figura de *Maria*. A máscara, muito utilizada em cerimónias rituais, foi, numa primeira vertente, o foco desta investigação. No meio de tentar entender o contexto do conceito de ritual, a sua abrangência e as dificuldades de conseguir chegar a todas as vertentes de um objeto tão ancestral como a máscara, percebi que o meu interesse ia muito além das histórias, lugares e crenças que as utilizam. A máscara enquanto objeto, quando despi-do das múltiplas camadas simbólicas que pode adquirir, permite acima de tudo congelar emoções e expressões faciais. Sem um corpo que acrescente expressão corporal, a máscara é um elemento que acarreta toda a definição de identidade de uma personagem. O seu uso permite não só ocultar, como transformar, mas também conter e por vezes punir, como é o caso das máscaras de tortura utilizadas pela Inquisição, sendo também um dos elementos usados no teatro de formas animadas.



Fig. 40

Um outro objeto escolhido por esta forma teatral é a marioneta, elemento-chave desta investigação, sendo a partir desta que se pensa a figura de *Maria*, quer pelas suas particularidades físicas, quer metafísicas. Este objeto condensa em si múltiplas possibilidades de pensar a produção artística. Acima

de tudo é o seu estado dúbio entre humano e não-humano que traz a estranheza necessária para olharmos para a figura de *Maria* num estado de limbo, quando vemos as diferentes formas em que a mesma se materializa, jogando com características que aproximam o real e o imaginário.

Também imagens de bonecas, brinquedos e jogos antigos tiveram lugar no arquivo de imagens. Foram uma referência crucial, a nível visual e operativo, bem como a nível conceptual, adaptando as suas características em função da construção da personagem. Esta aproximação realça a vertente operacional dos objetos produzidos, permitindo em alguns casos uma interação direta por parte do espectador.



Fig. 41



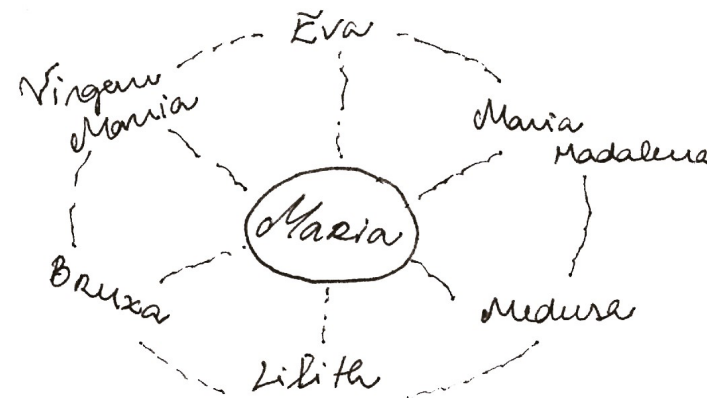
Fig. 42

Imagens de personagens sagrados e profanos do folclore, nomeadamente o português, permitiram enriquecer o leque visual através de diferentes costumes populares. Observamos que por mais díspares que sejam as suas origens e geografias, existe uma proximidade inerente nas diversas representações e narrativas destes lugares, existindo elementos simbólicos transversais que podemos reconhecer entre eles.

20 Ver Mary Russo, *The Female Grotesque - Risk, Excess and Modernity* (Nova Iorque: Routledge, 1995). pp. 12-14.

Cena V – Os duplos de *Maria* na iconografia

É nos exemplos mais primários que podemos encontrar o feminino associado à iconografia grotesca. Invocar estas imagens reforça o quanto elas estão presentes e nos são intrínsecas, pelo facto de as conseguirmos associar imediatamente a estes termos, quer seja pela sua ligação ou oposição, permitindo-nos entender um padrão mental pré-concebido. Basta pensar na palavra “donzela” ou na palavra “bruxa” como um exercício de associação²⁰.



No entanto, é importante esclarecer que os exemplos que se seguem, apesar de serem meticulosamente escolhidos, não pretendem condensar um inventário das diversas figuras ligadas ao grotesco ou aos seus opostos e que encaixam numa noção de feminino. A escolha destas seis figuras decorre da sua prevalência na investigação e pela oposição que apresentam quando emparelhadas entre si, formando os duplos de *Maria*. Cada uma delas serviu de referência quer visual, quer conceptual, quer pelo seu contexto histórico, para formar a personagem que aqui invocamos, através do cruzamento das associações feitas entre elas.

Já referimos a personagem da bruxa como um expoente da demonização feminina, física e psicológica. Em oposição à mesma, há uma figura que se assume como o supracumulado do ideal feminino da Igreja: a Virgem Maria. Nos textos doutrinários, existem diversas referências à beleza feminina, o que nos diz que, apesar da devoção, a aparência não era um dado ignorado. Muito pelo contrário, era utilizado como meio de valorização dos dogmas sagrados a serem transmitidos, ajudando a reforçar a ligação estética com a superioridade moral. A representação idealizada da figura feminina, quer estética, quer moral, foi altamente massificada ao longo das épocas. Porém, não deixa de ser curiosa a contínua sexualização de que esta personagem é alvo, quando simboliza ideais opostos. É possível vermos imagens da Virgem com o Menino ao colo em que os

seus seios são acentuados, como é exemplo o díptico *Virgem de Melun*, de Jean Fouquet, de 1450²¹.



Fig. 43

Através do friso que Umberto Eco nos apresenta na *História da Beleza*, verificamos uma contínua preocupação em demonstrar os cânones de beleza atribuídos a esta figura, mas, também, a outras, como é o caso de Vénus, não fosse ela a deusa do amor e da sexualidade²².

Outra figura altamente representada pela nudez é a de Eva. Figura incontornável associada à criação do pecado original, é a primordial analogia da ligação da figura feminina com o Diabo, pois foi através da sua influência que Eva desobedeceu a Deus. A história bíblica reforça a inferioridade intelectual da mulher perante a propensão que tem em cometer o pecado, pois é algo que lhe é inerente. Já Adão é visto como o reflexo de Deus, que o criou à sua imagem. Daí resulta a ideia de que o homem pode ver o seu reflexo em Deus e a mulher ver o seu no Diabo²³.

Uma outra pecadora referida na *Bíblia* uma única vez foi Lilith²⁴, também conhecida como a “primeira Eva”²⁵. São várias as interpretações da história desta figura, pois a mesma corresponde a arquétipos que remetem às crenças da Suméria. Estes arquétipos, conhecidos como Innanna ou Ishtar, estão associados à origem de Vénus mais tarde. Na Mesopotâmia, Ishtar (deidade posterior a Innanna na Suméria) era vista como a figura feminina mais sagrada, conhecida como “Rainha do Céu”. É tida como a deusa do amor, da fertilidade e da sexualidade, e por isso é dito que o seu culto envolvia práticas sexuais. Daí que esta também seja associada à prostituição, sendo neste caso um ato sacralizado. A

21 Em Umberto Eco, *História Da Beleza*, Trad. António Maia da Rocha (Oeiras: Difel, 2009). pp. 154-160.

22 *Idem*, pp. 16-21 e 28-29.

23 De modo a aprofundar estas ligações e o contexto histórico aconselha-se a consulta do artigo: Hilário Franco Júnior, “A Serpente, Espelho de Eva - Iconografia, Analogia e Misoginia Em Fins Da Idade Média,” *Medievalista*, n.º. 27 (28 de dezembro de 2019), <https://doi.org/10.4000/medievalista.2840>.

24 A ela está associada a relação com Samael, o anjo caído correspondente à serpente do Jardim de Éden. Segundo a história judaico-cristã, esta traiu Adão, que consequentemente a trocou por Eva. Assim, Lilith é considerada a “mãe dos demónios” pela sua relação com Samael, que deu origem a vários filhos. *Idem*.

25 Em Umberto Eco, *História Da Feiúra*, Trad. Eliana Aguiar (Rio de Janeiro: Record, 2007), p. 90.

26 Em “Ishtar,” Brooklyn Museum, acedido em 15 de junho de 2023, https://www.brooklynmuseum.org/eascaf/dinner_party/place_settings/ishtar.

27 Segundo a crença, esta havia sido violada por Poseidon, no templo de Atenas, tendo sido punida pela mesma pela sua dupla imoralidade. Não só tinha quebrado a promessa de se manter virgem e casta, de modo a poder continuar a exercer o sacerdócio no templo, como o tinha feito dentro do próprio templo em frente à estátua de Atena. Apesar de ser uma vítima de Poseidon, acaba por ser o alvo de Atena, que a transforma de uma mulher bonita para um monstro. O seu cabelo, muito cobinado e que desviava a atenção dos homens que vinham prestar culto ao templo, transforma-se num conjunto de cobras. Assim, Medusa fica refém desta condição monstruosa, que tem o poder de transformar em pedra quem fitar o seu olhar. Em Frances S. Connolly, *The Grotesque in Western Art and Culture: The Image at Play* (University of Missouri, Kansas City: Cambridge University Press, 2012). p. 125.



Fig. 46

história das suas origens e ramificações é bastante complexa, e por isso é associada a diversas contradições que envolvem a vida e a morte, a ordem e o caos, ou a beleza e o horror²⁶.



Fig. 44



Fig. 45

A figura da Medusa é também vista em diversos contextos, como transgressora dos limites sociais²⁷. É encarada como um símbolo de fertilidade, mas também de medo e trauma sexual. A invocação da figura da Medusa em *Maria* acontece em diversos momentos, nomeadamente na apropriação do elemento da cobra partilhado com a figura de Eva. O olhar direto e penetrante procura cativar o espetador a entrar no transe da figura, atraindo sempre o foco para si mesma, tal como acontecia com Medusa.

Também Maria Madalena é simbolicamente associada ao pecado do adultério e pensa-se que possa ser a mesma prostituta que lavou os pés a Jesus e teve os seus pecados perdoados. Na sua representação iconográfica, é muitas vezes apresentada com os cabelos compridos a tapar a sua nudez. Sendo o cabelo um atributo simbólico da sedução da mulher e alvo de fetiche ao longo da história, aqui é nos apresentado como um milagre fruto do perdão de Deus²⁸. Contrariamente à Medusa, o seu cabelo

é usado para cobrir o corpo nu, sinónimo do pecado, revelando a bondade de Deus no seu perdão.



Fig. 47

Em *Invocação de uma Mulher chamada Maria*, cruzaram-se estas figuras, em especial a de Ishtar, propondo uma nova iconografia fictícia, que assimilando tantas outras, se assume como uma representação primordial de *Maria*, a quem o espetador pode prestar culto.

28 Para visualização de alguns exemplos práticos consultar a publicação de Magda MichalskaI, "Why Is She So Hairy? Iconography of Mary Magdalene," *Daily Art Magazine*, 19 de setembro de 2023, <https://www.dailyartmagazine.com/mary-magdalene-iconography/>. Ou ainda a publicação de Ancient, Medieval, and Early Modern Manuscripts, "Hairy Mary," British Library, 17 de abril de 2017, <https://blogs.bl.uk/digitised-manuscripts/2017/04/hairy-mary.html>.



Fig. 48

Em *Devorar a Maçã*, recorremos a estas figuras tornando-as bonecas de brincar. Esta *performance* surge da vontade de fazer um pequeno cenário que pudesse integrar algumas peças de vidro soprado, criadas na formação em Vidro Soprado e Acabamentos, realizada no Centro de Formação Profissional para a Indústria Cerâmica, na Marinha Grande, em março de 2024. Daí resultou um conjunto de peças focadas na temática da maçã e da serpente, que aludem simbolicamente ao pecado original cometido por Eva. As mesmas apresentam-se em duplas, surgindo no cenário como bibelots e acentuam a carga simbólica da ação que irá decorrer. A construção da mesma invoca a figura de uma criada e tem como referências a peça *Monólogo de uma mulher chamada Maria com a sua patroa* e os livros *As Novas Cartas Portuguesas*, das três Marias e *Mulheres de Abril*, de Maria Teresa Horta. Nas mesmas, a figura da criada e da mulher subserviente é abordada de um ponto de vista reivindicativo, refletindo a sua posição social e as dificuldades que enfrenta. O decorrer da ação acompanha a preparação de uma refeição, apresentando-nos a criada num constante estado de vigilância. Enquanto realiza a sua tarefa interage com os objetos como se estivesse a brincar, aludindo às mulheres que começaram a trabalhar como criadas desde muito jovens. A *performance* é uma ode a estas mulheres, misturando uma refeição solene com um chá de bonecas. Sobressai um lugar vazio aberto a interpretações, questionando-nos se esperamos a chegada de uma entidade para iniciar a refeição, se esta sempre esteve presente comandando os movimentos ou se é um produto da imaginação da figura que se autocensura sempre que se desvia da sua postura de trabalho. Um conjunto de móveis invoca uma sala de jantar e um local lateral serve de camarim (ou sacristia) para a preparação do ato. Por baixo da mesa, seis duplos surgem como uma invocação simbólica das figuras de Medusa, de Ishtar, da Virgem Maria, de uma Bruxa, de Eva e de Maria Madalena. As bonecas são posteriormente emparelhadas frente a frente, conhecendo assim o seu duplo através da sua versão oposta. Uma maçã é distribuída por cada uma delas. Tal como na Última Ceia, é à mesa que se dão as maiores tragédias, e, por isso, invoca-se num gesto final a proteção de *Maria*, através de uma oração, que assinala a consumação do pecado original por todas elas.

Percebemos, então, que a criada se desdobra em dois estados: o de manipulado e o de manipulador. O primeiro alude à sua posição de submissão, que como uma marioneta, se rege pelo domínio externo, e o segundo à tomada de controlo sempre que esta manipula e brinca com os objetos. A criada é assim um duplo de *Maria*, onde o meu próprio corpo serve de recetáculo, incorporando a figura.



Fig. 49



Fig. 50



Fig. 51

Cena VI – O parto: a abjeção como meio de produção artística

Julia Kristeva descreve-nos a abjeção através do nojo e da repulsa resultante do confronto com o corpo fora de controlo, isto é, fora da norma daquilo que estamos acostumados a ver²⁹. O grotesco remete-nos sistematicamente para um confronto com a materialidade anormal do corpo. É através desta reflexão que chegamos a sentimentos de vulnerabilidade e nos confrontamos com a ideia da nossa efemeridade. Um corpo morto por si só não causa repulsa, o nosso confronto com ele é que a gera. O riso é resultado de um confronto com o corpo num estado de vulnerabilidade, mas, neste caso, num confronto com o corpo vivo. Esse sim produz matéria que nos faz ridicularizar as tentativas de restrição que impomos sobre ele³⁰.

Kristeva diz-nos que a abjeção provém do tabu perante algo e a sua consequente exclusão do meio. Nas religiões monoteístas isto é muito claro através dos diversos modos de purificação que nos são propostos a praticar, numa tentativa de catarse. Apesar das consequências ameaçadoras que provêm de uma inação perante a regra imposta, a abjeção é sempre um desfecho para quem escolhe fugir da norma³¹.

Em *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Kristeva analisa aprofundadamente alguns escritos de Louis-Ferdinand Céline e expõe o confronto entre os limites e a sua contaminação, assim como a fantasia que envolve toda a ação em torno do corpo materno³². Os mesmos expõem o deslumbramento pelo corpo grávido e o momento do parto como objeto de repulsa e de medo. Por isso, seja qual for a materialização que o corpo feminino assuma, este apresenta-se condenado a trabalhar para um único fim: o da perversão³³.

Paula Rego é uma das principais artistas contemporâneas que recorre ao uso dos dogmas sociais para abordar, de forma completa, a questão da emancipação feminina. O trabalho *Oratório* inspira-se nas tradicionais peças de adoração de cariz religioso, onde a artista conjuga uma série de desenhos e figuras tridimensionais que aludem à violência ligada, sobretudo, à figura da mulher. Esta peça equipara-se a um altar sagrado, onde a típica iconografia religiosa é substituída por figuras com cenas grotescas e violentas, que apesar de tudo acabam

²⁹ Em Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Trad. Leon S. Roudiez (Nova Iorque: Columbia University Press, 1982). p. 2–4.

³⁰ Em Frances S. Connelly, *The Grotesque in Western Art and Culture: The Image at Play* (University of Missouri, Kansas City: Cambridge University Press, 2012). p. 144.

³¹ Em Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Trad. Leon S. Roudiez (Nova Iorque: Columbia University Press, 1982). p. 17.

³² Em Marry Russo, *The Female Grotesque - Risk, Excess and Modernity* (Nova Iorque: Routledge, 1995). p. 64.

³³ Não obstante, deve ser esclarecido o incorreto uso deste termo para caracterizar outras culturas, em especial as não ocidentais, ou que não se inscrevem num panorama eurocêntrico. Aquilo que para nós pode ser interpretado como abjeto, repulsivo ou nojento, para outra cultura pode simbolizar algo profundamente comum e familiar. A partir desta fronteira é que se criam contradições culturais, mas é sempre através de um olhar atento e crítico que as devemos analisar. Deste modo, não corremos o risco de transgredir o respeito pelos limites do outro, ou até de entrarmos numa certa espiral de exotismo. Só a ignorância justifica esta ocorrência. Em Wolfgang Kayser, *The Grotesque in Art and Literature*, Trad. Ulrich Weisstein (Bloomington: Indiana University Press, 1963). p. 181.

por ser semelhantes a determinados símbolos religiosos. É possível, por exemplo, estabelecer uma situação de comparação entre duas figuras que relembram uma Pietà. Nos seus trabalhos, é recorrente ver as figuras femininas transfiguradas em seres híbridos inseridos em cenários ou ações tidas como abjetas. Na série *Mulher-cão*, a artista apropria-se de poses caninas para invocar a lealdade ou a humilhação através de características animais.

Também Louise Bourgeois aborda sentimentos de agressividade e violência, bem como de medo e de trauma. Em *Destruction of the Father*, depa-ramo-nos novamente com a ideia do altar simbólico, através da construção de um cenário próximo de uma cenografia teatral, que evoca a refeição totémica. Bourgeois, tal como Paula Rego, aborda a duplicidade da figura feminina. Ambas jogam com o equilíbrio dos valores sociais atribuídos à mulher, numa constante construção e destruição dos mesmos. Ambas articulam e reestruturam padrões sociais, deixando a descoberto que mesmo a mulher tida como capaz se tem de posicionar e reforçar o seu valor perante a sociedade, pois não escapa à interpretação do grotesco.

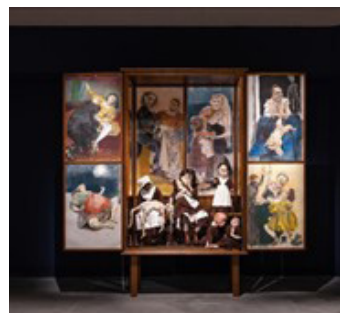


Fig. 52



Fig. 53

Assim, o grotesco é uma força que redireciona o nosso olhar com o intuito de focar aquilo que nos é estranho, isto é, foge à norma. É a partir da curiosidade e da atração pela estranheza que expandimos o nosso campo de atuação, pois é nessa dupla fronteira que nos encontramos com *Maria*.

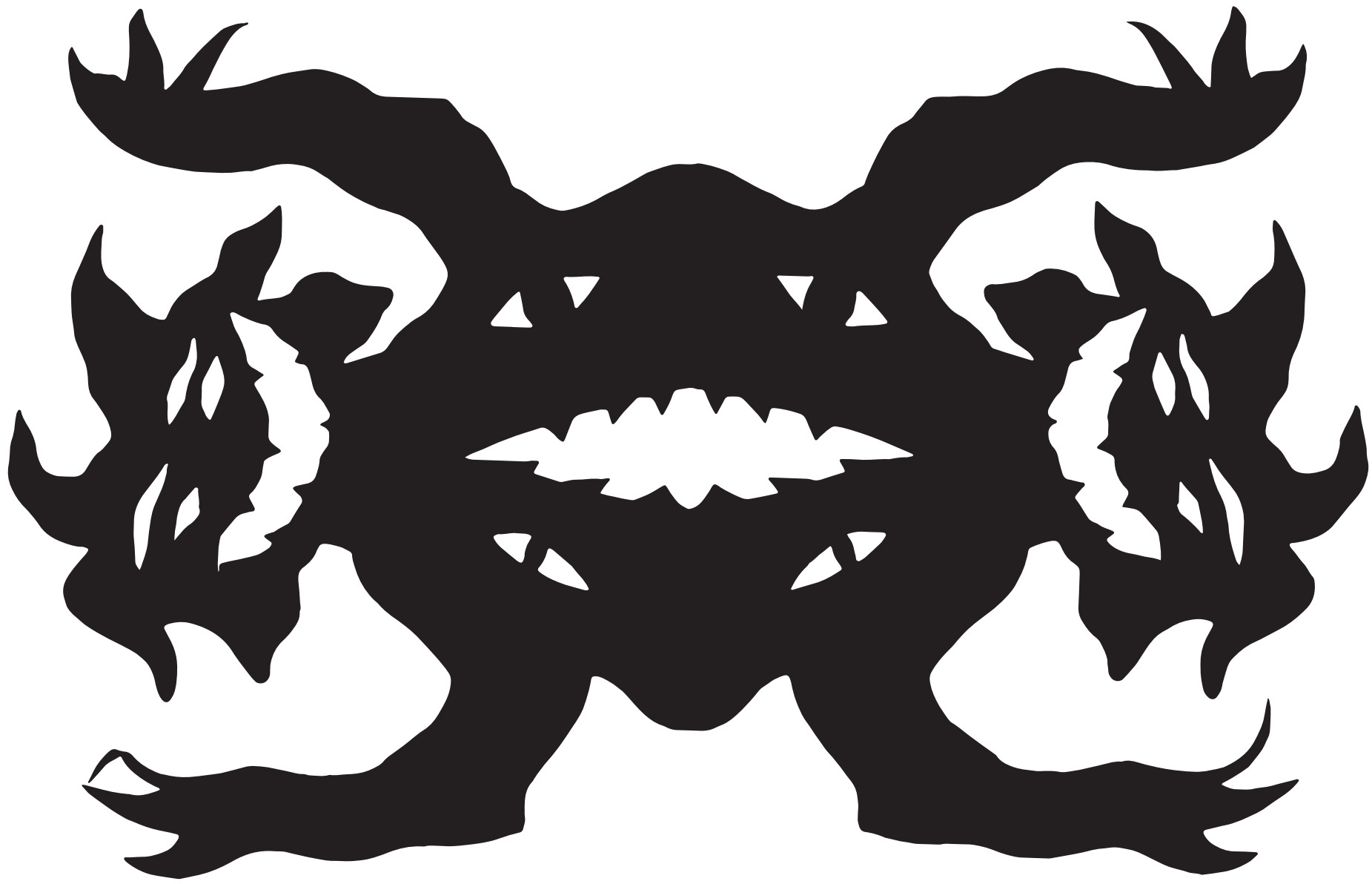


Fig. 54

ATO II



Estrodo/sonamento





34 Refere-se magia no sentido esotérico do termo e não de engodo, apesar de às vezes estas palavras se relacionarem uma com a outra.

35 Este exemplo em concreto provém da participação na palestra 'Se Ingerar' sob a perspectiva cosmo ontológica de Maria Audirene, na FBAUP, em 2023, onde a mesma apresentou a sua pesquisa em torno do conceito "se ingerar" para entender e interpretar as cosmologias dos povos desta região, sobretudo da zona de Parintins.

Cena VII – Primeiro estranha-se, depois entranha-se

Imaginemos que um dia acordamos num corpo que não é o nosso, que um dia nos cruzamos com alguém que é o espelho da nossa imagem; ou pior, que esse alguém se apodera da nossa vida tornando-se o duplo da nossa personalidade. Foi isso que aconteceu a Gregor Samsa, em *A Metamorfose* de Franz Kafka, a Tertuliano Máximo Afonso, em *O Homem Duplicado* de José Saramago e a Iákov Petróvitch Goliádkin em *O Duplo* de Fiódor Dostoievski. O que une estas três personagens é a sua ligação à ideia do corpo estranho, seja pela sua duplicidade ou metamorfose. Os duplos de *Maria* também adquirem estas características. A figura da bruxa, por exemplo, é associada à capacidade de se transformar a si e àquilo que a rodeia, seja mudando a sua forma, transformando algo noutra coisa ou pela sua capacidade de multiplicação. Também às figuras religiosas, como é o caso da Virgem Maria ou de alguns santos, é atribuída a capacidade de realizar tais ações. Porém, estas alocam-se à noção de milagre, ao invés de magia³⁴. No fundo, a base da crença e da ação é a mesma. Contudo, há uma linha ténue que separa a magia do milagre, embora ambas sejam ações consideradas místicas. As duas estão ligadas ao lado metafísico da vida, ao invisível, à não-forma, àquilo que está para lá da razão, da ordem, do corpo matérico. É aí que nos encontramos com o desconhecido, que abre espaço para a imaginação e para as crenças. Mas o que liga tudo isto? É aqui que entramos no campo do sobrenatural. É importante percebermos que o misticismo é um conceito que



Fig. 55

se ramifica de forma muito vasta e distinta, pois está sempre dependente do contexto geográfico, cultural e temporal. Sabemos que analisar a bruxa do período medieval não é o mesmo que analisar a bruxa na contemporaneidade. Assim como, analisar a noção de curandeiro/a ou de xamã no Baixo e Médio Amazonas³⁵ não é o mesmo que analisar estas figuras no contexto de Bali.

Deste modo, o conceito de sobrenatural agrega-se ao de estranheza, por proporcionar o contacto com aquilo que rompe a norma. É nesta ação que as partes humana e não-humana da figura da bruxa se juntam³⁶. O estranhamento é, assim, a ação de estranhar algo através da familiaridade que carrega, mas que, simultaneamente, se encontra fora da norma ou padrão particular a que estamos acostumados. O efeito provocado é associado ao medo, aliando-se, por vezes, ao sobrenatural, por não ter uma aparente explicação, causando uma sensação de desconforto. É aquilo que pode descrever o limbo entre a norma e a transgressão. Passando este efeito para exemplos concretos, objetos como bonecas, figuras de cera ou autómatos são comumente alocados a esta sensação, por apresentarem características que ligam o humano e o não-humano³⁷.



Fig. 56

Ernst Jentsch e Sigmund Freud são duas figuras centrais associadas a este efeito. No entanto, não iremos explorar as noções de *uncanny* de cada um deles, dada a extensão necessária para as apresentar devidamente. Podemos ter em consideração dois outros nomes mais próximos do contexto artístico, aqui, desenvolvido: Viktor Chklovski e Bertolt Brecht. Chklovski diz-nos que o objeto artístico que produzimos não é tão importante quanto a sensação que este produz em lembrar-nos a vivência do ambiente que nos rodeia. Segundo o mesmo, desfamiliarizamos um objeto através de um efeito de estranhamento (*ostranenie*). Quando retiramos um objeto do seu contexto comum reforçamos a nossa atenção sobre ele, voltando a reconhecê-lo. O automatismo diário desfoca-nos o meio envolvente, mas ao desfamiliarizarmos esse meio, mudando o seu aspeto,

36 Justyna Szachowicz-Sempruch fala-nos disto ao afirmar: "Drawing on this linkage, the feminist conceptualizations of the Western 'witch' figure can also be posited as a hysterical locus of the sacredness and heresy, of transcendence and trance beyond oppositions. Following Kristeva's and Clément's conjectures, "that unnameable secret/sacred" can be found in "the overexcited body of the hysteric," where "the sacred experience can swing entirely into (psychiatric) pathology or (psychoanalytical) symptoms. What remains – the irreducible thing – is the very dynamic of splitting in two."⁸⁶ It is this split position that obliterates the order of things, the structure of clearly denied borders between good and evil. The traces of opposition, nature (with its sacred spaces) on the one side, the supernatural (heresy and magic) on the other, disappear or become irrelevant. Dwelling on this carnivalesque border, between the sacred and the heretic, the witch "opens the way from the 'lowly' (the stranger, the substance, the body) to the 'beyond' (Yahweh, the line of the fathers, the transmission of the Law)."⁸⁷ She will remain a bordercrosser, a sacred/heretic figure whose interactions with the sacred are illicit, misrecognized, and therefore banned to the borderlands of culture. However, as a feminist marker of these territories, she opens a new "system of classification" in which, as Kristeva believes, "the negative and borderline values of contaminating objects are reversible, and reverse themselves into omnipotent and positive

values."⁸⁸(...)" Em Justyna Szachowicz-Sempruch, "Female Entanglements with Evil: The Witch Figure as an Embodiment of Cultural Borderlands," ed. D. Goodman, *Journal of Religion and Culture* 15 (2003), p. 101. Retirado de: https://www.academia.edu/6070543/_Female_Entanglements_with_Evil_the_Witch_Figure_as_an_Embodiment_of_Cultural_Borderlands_in_Journal_of_Religion_and_Culture_ed_D_Goodman_Montreal_Concordia_University_2003_15_92_116.

37 Em Merriam-Webster. *Uncanny*. s.d. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/uncanny> (acedido em 3 de julho de 2024).

38 Em Viktor Shklovski, "Art as technique." Em *Modern Criticism and Theory: A Reader*, de D. Lodge, (Longman, 1988), pp. 20-21.

39 Este encontro é proporcionado pela visita do ator Mei Lanfang e da sua companhia à Rússia, onde decorreu um jantar que juntou inúmeros nomes do aparato artístico da época. Mei Lanfang fez algumas demonstrações que fascinaram não só Brecht como os restantes colegas, que viram nas artes cénicas asiáticas, neste caso no teatro chinês, os gatilhos necessários para formalizarem as suas próprias teorias teatrais. Foi um processo de cruzamento de modos de fazer que acabaram por contaminar a prática teatral na Europa naquela época. Aconselha-se a leitura do capítulo "Brecht encontra Mei Lanfang", em Nicola

Savarese, *O Teatro Eurasiático*. 1ª. Editado por Húmus. Traduzido por Ana Isabel Soares. (Porto: Empilhadora, 2023), pp. 121-127.

mas não a sua natureza, reforçamos este vínculo. A percepção que temos de algo é mutável, logo ao estranharmos algo não estamos, necessariamente, a reforçar o seu significado aparentemente adormecido pelo constante contacto que possamos estabelecer com ele, mas sim a utilizar a arte para dar um olhar específico sobre essa coisa. Este aplica este pensamento à literatura, dando o exemplo da escrita de Tolstoy³⁸. No caso desta pesquisa, este pensamento é aplicado no desenvolvimento da figura de *Maria*. Ao cruzarmos diversas referências, estamos a reforçar o contacto preestabelecido que temos com elas e que, por norma, tomamos como garantido e apreendido. O trabalho prático produzido rompe com a ordem lógica de associações, criando objetos dúbios, que nos fazem questionar a sua origem, por reconhecermos vários elementos que, *a priori*, quebram com a norma de associação linear.



Fig. 57

Brecht vai beber ao pensamento de Chklovski, aplicando-o a um tema mais próximo da nossa área de pesquisa: o teatro. O efeito de estranhamento em Brecht (*verfremdungseffekt*) é formalizado após o seu contacto com o teatro chinês em Moscovo³⁹. Brecht considera que o teatro chinês carrega o efeito de estranhamento por este não possuir uma quarta parede que tenta entrar num campo de mimésis. Isto é, o teatro apresenta-se como isso mesmo, não criando uma cena de observação como se estivéssemos

a ver a vida real daquelas personagens, partimos desde o princípio que o que observamos é teatro. O teatro assume-se como teatro, não procurando ser uma reprodução fiel da vida. Propõe-se um espaço onde o público não se envolva emocionalmente, possibilitando uma apreensão mais consciente daquilo que vê⁴⁰. Apesar da sua teoria teatral não se aplicar diretamente aos aspetos práticos desta pesquisa, não deixa de partilhar uma intenção comum com a mesma. Brecht vai beber às artes cénicas asiáticas para fundamentar aquilo que já eram ideias presentes no seu trabalho. O contacto com o teatro chinês ajudou apenas a formalizá-las, pois sabemos que Brecht não era um conhecedor profundo desta manifestação artística, contudo soube absorver dela o essencial para pensar a sua prática⁴¹. Do mesmo modo, os processos de construção da figura de *Maria* vão buscar às artes cénicas asiáticas as técnicas e práticas que servem de veículo para formalizar esta figura, nomeadamente o conceito de estranhamento. É deste modo que *Maria* emana dois sentimentos opostos, mas que pelo recurso à estranheza andam de mãos dadas: a curiosidade e o repúdio. É através deste jogo que *Maria* se torna uma personagem cativante, pois apela às nossas lembranças e conexões, por meio de uma abordagem disruptiva.

40 Em Huang Zuolin, “Um acréscimo ao texto de Brecht: “o efeito de estranhamento na interpretação do teatro chinês”.” Em *Brecht and East Asian Theatre: The Proceedings of a Conference on Brecht in East Asian Theatre*, de Antony Tatlow e Tak-wai Wong, Trad. Robson Corrêa de Camargo, (Hong Kong University Press, 1982), pp. 96-110.

41 Em Nicola Savarese, *O Teatro Eurasiático*. 1ª. ed. Húmus, Trad. Ana Isabel Soares, 1 ed. (Porto: Empilhadora, 2023), p. 126.

42 Para um maior aprofundamento da simbologia consultar a entrada “Serpente”, em: Jean Chevalier e Alain Gheerbrant. *Dicionário dos Símbolos-Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números*. 4. Trad. por Cristina Rodriguez e Artur Guerra. (Teorema, 2018), pp. 594-602.

43 Em Suman Chakraborty, “Women, Serpent and Devil: Female Devilry in Hindu and Biblical Myth and its Cultural Representation: A Comparative Study.” Editado por Bridgewater State University. *Journal of International Women's Studies* 18, nº 2 (janeiro 2017), pp. 156-157.

44 *Idem*, pp. 156-157.

Cena VIII – O duplo que está dentro de nós

Há quem diga que Eva está em todas as mulheres. Por isso, todas carregam a culpa da sua escolha. Diria, também, que *Maria* pode estar dentro de nós como um duplo. Normalmente associamos o duplo a algo exterior, o corpo fora de si, como acontece nos exemplos literários nomeados anteriormente. No caso de *Maria*, a sua duplicidade é feita no sentido inverso, para dentro, algo que se aloca às entranhas, que faz parte do próprio corpo. *Maria* invoca uma divisão interior que culmina numa duplicidade de facetas. É um processo de metamorfose, possibilitando uma adaptação constante ao meio envolvente. É, também, um contínuo estado de ecdise, como acontece com as cobras.

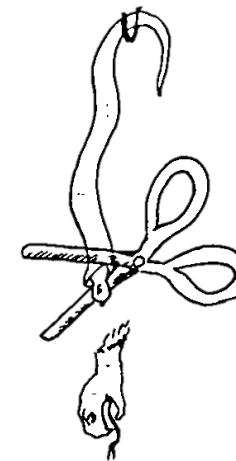


Fig. 58

A cobra ou a serpente é um animal que de algum modo se liga aos duplos de *Maria*. Representa a sabedoria, a fertilidade ou a sexualidade em diversas culturas⁴². Barbara Walker dizia que a serpente é um dos símbolos mais antigos associado ao poder feminino⁴³. Walker recorda-nos a diabolização de que Eva e a serpente foram alvo na *Bíblia*, mas acrescenta que algumas seitas gnósticas prestavam culto à figura da serpente, acreditando que esta era um guia espiritual que permitia adquirir conhecimento, pois a mesma guiou Adão e Eva a conhecerem a dupla faceta de Deus⁴⁴. A serpente era, nas religiões pré-cristãs, associada ao bem, como é exemplo a simbologia do caduceu. O cristianismo

procurou reformular a simbologia da serpente e de outros símbolos, provenientes de outras religiões consolidadas⁴⁵. O ponto de partida para a misoginia cristã é o mito da Grande Queda. Contudo, o mito foi socialmente manipulado para encaixar nos padrões sociais dos estudiosos bíblicos ao longo dos tempos. A interpretação colocada sob o mito contribuiu para influenciar os padrões de estruturação social e de pensamento, ainda enraizados na sociedade contemporânea e manipulou a construção da noção de mal⁴⁶.



Fig. 59

Se olharmos para figuras de outras religiões como, por exemplo, as *nagas*⁴⁷, observamos que a demonização destas figuras não acontece, pelo menos da mesma forma. Diversas entidades religiosas têm na base do seu ser o bem e o mal num estado de equilíbrio. O modo como os crentes interagem com elas é que dita a satisfação maior ou menor da entidade, ditando por sua vez o modo como esta irá reagir, oferecendo abundância ou caos. *Maria* equilibra, assim, dualidades, cruzando várias iconografias ligadas a crenças mais e menos polarizadas.

As experiências em torno do estandarte religioso procuram este equilíbrio, tirando partido da sua dualidade de leitura, pois os objetos apresentam duas faces opostas, não nos sendo possível visualizar os dois lados em simultâneo. Cabe ao observador transitar entre eles, de modo a ter acesso aos dois versos.

45 Para melhor enquadramento dos diferentes cultos prestados à figura da serpente ver a entrada “Serpent”, em: Barbara G. Walker, *The Woman’s Encyclopedia of Myths and Secrets* (San Francisco: HarperCollins, 1983), pp. 903-909.

46 Antes de Eva, crê-se que Lilith tenha sido a verdadeira primeira mulher de Adão. Janet Gaines aponta uma possibilidade de interpretação diferente de Lilith nos textos sagrados, nomeadamente no Talmude. No livro do Génesis é possível constatar uma troca de pronomes de *ele* para *eles*. (A tradução do texto em inglês possibilita uma interpretação mais direta, sendo os pronomes referidos *him* e *them*.) Assim, o Talmude interpreta que Deus criou uma figura andrógena composta por duas metades distintas. Apesar da criação inicial ser referida como sendo composta por um único ser de duas metades, que mais tarde foram separadas, a intenção inicial era de criar duas criaturas. Em Suman Chakraborty, “Women, Serpent and Devil: Female Devilry in Hindu and Biblical Myth and its Cultural Representation: A Comparative Study.” Editado por Bridgewater State University. *Journal of International Women’s Studies* 18, nº 2 (janeiro 2017), pp. 158-159.

47 Para um maior aprofundamento e contextualização ver: The Editors of Encyclopaedia Britannica. *naga*. 1 de junho de 2024. <https://www.britannica.com/topic/naga-Hindu-mythology> (acedido em 3 de julho de 2024).

48 Tal como no filme *Alma Viva* onde a ação se centra entre três gerações interligadas que aparentam passar o mesmo fardo entre si, também esta tríade simboliza uma especulação imaginária da figura do Cobrão. O Cobrão é uma referência à crença popular ligada ao aparecimento de erupções cutâneas fruto do contacto com um animal rastejante. Esta reação deve, segundo se acredita, ser expulsa do corpo, por meio de mezinhas, que permitem salvar o portador de morte certa caso este não resolva o problema a tempo. Aqui esse acontecimento é enfatizado dando origem a uma metáfora entre a crença popular e o simbologia de Eva e da Serpente, que carregam a sina do pecado original. Esta alegoria ao pecado é corporificada a partir de três cobras que simbolizam, a filha, a mãe e a velha, tal como em crenças antigas. Aconselha-se a consulta da entrada sobre a Trindade em Barbara G. Walker, *The Woman’s Encyclopedia of Myths and Secrets* (San Francisco: HarperCollins, 1983), pp. 1018-1020.



Fig. 60

Em *Trindade*, o objeto têxtil é composto por três partes que remetem à divisão simbólica que forma uma unidade divina. A representação da cobra dividida em três elementos é como um jogo de encaixe, e tal como uma matrisca, vai revelando as diferentes partes do todo, aludindo à ideia de uma ação cíclica infinita⁴⁸. A unidade criada pela tríade, neste caso representada pela figura imaginária do Cobrão, é então um outro duplo de *Maria*, que espelha uma alusão simbólica ao pecado original cometido por Eva, que se perpetua de geração em geração, reforçando a ideia que mesmo morrendo a cobra há sempre uma outra que nasce e que perdura a metamorfose e multiplica a sua origem.



Fig. 61



Fig. 62



Fig. 63

Cena IX – O duplo em Artaud

Desde o início desta investigação que quis entender de que formas a teatralidade se podia manifestar fora da esfera das artes performativas. Procurava perceber que elementos passam essa fronteira e como podiam contaminar o meu pensamento e trabalho plástico. Ao analisar as minhas referências visuais, percebi que muitas delas tinham inerente a ideia de um preenchimento total do espaço, a criação de um ambiente próprio. Percebi também que várias imagens, sobretudo as iconográficas, pertenciam a diversos lugares que saíam fora do contexto europeu. E se no início desta pesquisa quis melhorar os meus conhecimentos sobre o panorama teatral que me era mais próximo, cedo percebi que para lá desse limite muito mais havia para explorar.

Foi nesse momento que me cruzei com as artes performativas asiáticas e me inscrevi no curso *Artes Performativas do Oriente*, no Teatro Nacional de São João, sob a orientação de Francisco Luís Parreira. Foi a introdução que necessitava para criar um momento de viragem, que guiou os passos seguintes.

É neste ponto que Antonin Artaud chega à investigação. É através do teatro de Bali que me cruza com Artaud e é através dele que a noção de duplo se torna fundamental para formular a figura de *Maria*. Definiu-se, então, que toda a produção prática se realizaria em torno da exploração deste conceito.

Em *O Teatro e o seu Duplo*, percebemos que Artaud procurava um teatro puro e sagrado, que regressasse às origens e se encontrasse intrinsecamente ligado à metafísica. Para Artaud, teatro e vida são duas noções inseparáveis, mas, simultaneamente, distintas, como um duplo uma da outra, completando-se e alimentando-se⁴⁹. A sua objeção principal ao panorama do teatro ocidental da época é a colocação da linguagem verbal e do texto acima de todas as outras linguagens possíveis que o teatro pode ser, pois este considera que a linguagem física tem a capacidade de alcançar níveis de expressão, que se encontram limitados quando nos circunscrevemos e ditamos pela linguagem verbal⁵⁰.

Para entender Artaud, é essencial ter presente a sua noção de duplo. Quando dizemos que o teatro é uma ação mimética e imaginária da vida, Artaud diz-nos que não há barreiras entre teatro e vida. Isto é, que o teatro é a própria vida e está dentro dela, é a ação duplicada da mesma, atuando de modo interdependente, pois um não existe sem o outro. Assim funciona todo o discurso de Artaud, onde este nos apresenta os duplos do teatro, através de metáforas como a peste ou a alquimia⁵¹.

49 Em Antonin Artaud, *O Teatro e o Seu Duplo*, Trad. Fiama Brandão (Lisboa: Maldoror, 2018), p.143.

50 Aconselha-se a leitura do capítulo “Encenação e Metafísica” para um maior enquadramento do pensamento de Artaud, em Antonin Artaud, *O Teatro e o Seu Duplo*, Trad. Fiama Brandão (Lisboa: Maldoror, 2018), pp.41-58.

51 Consultar os capítulos “O Teatro e a Peste” e “O Teatro Alquímico” em Antonin Artaud, *O Teatro e o Seu Duplo*, Trad. Fiama Brandão (Lisboa: Maldoror, 2018).

52 É, contudo, necessário ter em conta que, tal como Brecht, Artaud não teve um contacto direto com as representações teatrais balinesas. Isto é, o seu encontro com as artes cénicas asiáticas, deu-se pela primeira vez através dos espetáculos balineses a que assistiu na Exposição Colonial de 1931, nos pavilhões da Holanda. Sabemos que os seus conhecimentos teatrais sobre as mesmas eram muito modestos, algo que o próprio admite nos seus escritos, mas para o caso isso não se torna relevante, pois Artaud viu absolutamente tudo aquilo que queria naquele único encontro, percebendo que os seus desejos eram reais e materializáveis. A sua condição de frustração para com o meio teatral que o rodeava foi propícia a este despertar quando viu a apresentação balinesa. Na verdade, o importante a reter deste encontro é que aquilo que era anunciado pela organização e tido pelo Ocidente como dança, foi percecionado como teatro por Artaud e isso reflete a génese de tudo aquilo que surgiu a partir desse encontro. Em Nicola Savarese, *O Teatro Eurasiático*, ed. Húmus, Trad. Ana Isabel Soares, 1ed. (Porto: Empilhadora, 2023), pp. 103-110.

53 Artaud refere que: “O teatro contemporâneo é um teatro decadente porque perdeu, por um lado, o sentido do sério e, por outro, o do riso; porque abdicou da gravidade, e de efeitos que são imediatos e dolorosos – numa palavra, abdicou do Perigo.”. Em Antonin Artaud, *O Teatro e o Seu Duplo*, Trad. Fiama Brandão (Lisboa: Maldoror, 2018), p. 52.

O teatro balinês é, para Artaud, o reflexo do teatro puro que tanto ambicionava alcançar⁵². As tradições teatrais asiáticas têm na sua base uma ligação profunda à metafísica, apresentando características rituais que as ligam a dogmas que Artaud considera que o teatro ocidental há muito esqueceu, encontrando-se limitado, suprimindo a sua verdadeira essência⁵³.

Seria impossível fazer jus ao complexo pensamento de Artaud na curta extensão que este texto lhe permite dedicar. Por isso, partiremos para os pontos-chave que o pensamento de Artaud partilha para com esta investigação.

Tal como em Artaud, não existe uma separação entre o trabalho prático e o contexto do qual o mesmo parte. Assim, tal como o teatro e a vida, estes estabelecem uma relação de interdependência. A figura de *Maria* atua como um duplo tanto do contexto pessoal, como coletivo, expressando o contágio de ambos.



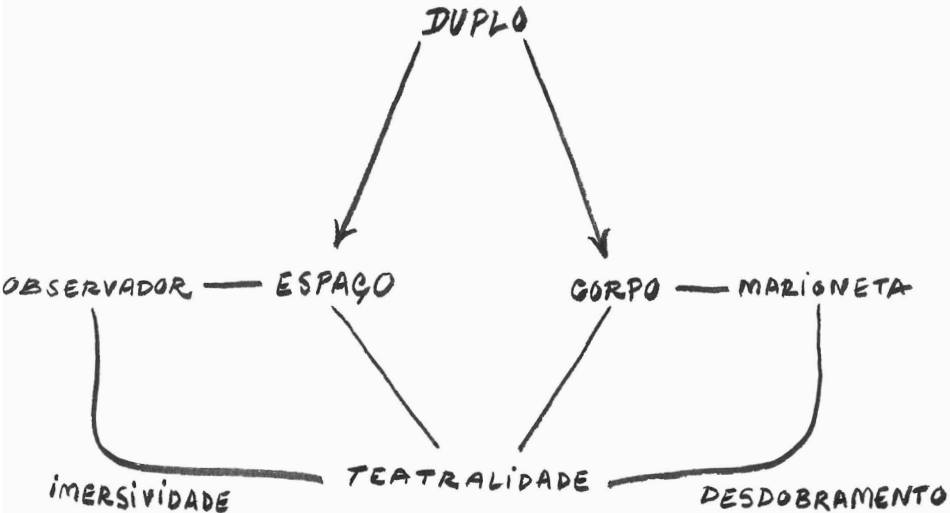
Fig. 64

O espaço é um elemento que Artaud considera essencial. No seu primeiro manifesto do *Teatro da Crueldade*, este descreve-nos como cada elemento pode ser repensado, e no que diz respeito ao espaço cénico a noção tradicional de palco é diluída. O que importa para ele é que os limites da ação sejam totalmente preenchidos, absorvendo o próprio público⁵⁴, levando cada gesto, olhar, grito, pantomina, som a cada canto da sala, numa absorção total de estímulos⁵⁵. O ambiente onde o trabalho prático se insere pretende absorver também estas características. O espaço deve colocar os duplos em diálogo, permitindo estabelecer conexões e contaminações entre eles. Constrói-se uma sensação de anulação de espaço vazio, impregnando o espetador no ambiente criado, não dando possibilidades para uma quebra nos sentidos. Origina-se um sentimento de estranheza e de dúvida entre o que é real e o que não é, permitindo que quem entra na ação seja contaminado pelos elementos em redor e estabeleça uma ligação com eles⁵⁶.

54 Ver Ismael Scheffler, *Artaud e o Teatro Sagrado*, 1 ed. (Curitiba: Arte Final, 2021), p. 85.

55 Artaud diz-nos que “Tem de ser restabelecida uma noção de espectáculo integral. A questão é fazer falar o espaço, alimentá-lo e preenchê-lo; “. Em Antonin Artaud, *O Teatro e o Seu Duplo*, Trad. Fiama Brandão (Lisboa: Maldoror, 2018), p. 120. Sobre o espaço da ação este diz-nos: “Suprimimos o palco e a sala, substituídos por uma espécie de local único, sem separações nem barreiras de qualquer espécie, e que se tornará precisamente o teatro da ação. Será restabelecida uma comunicação directa entre o espectador e o espectáculo, entre o actor e o espectador, já que este, colocado no meio da acção, se vê por ela envolvido e trabalhado. O seu envolvimento resulta na própria configuração da sala.”. *Idem*, p. 118.

56 Ver Ismael Scheffler, *Artaud e o Teatro Sagrado*, 1 ed. (Curitiba: Arte Final, 2021), pp. 98-99.



57 Aconselha-se a consulta do capítulo “Teatro, metamorfose e mutação: um exercício de devaneio” para uma melhor contextualização destes conceitos em Artaud. Em Ismael Scheffler, *Artaud e o Teatro Sagrado*, 1 ed. (Curitiba: Arte Final, 2021), pp. 105-115.

O corpo é o elemento base de onde parte toda a ação. Sem o corpo, os gestos morrem. A mecanização e precisão gestual dos atores balineses despertou a atenção de Artaud. Contudo, não basta adaptar essa fisicalidade ou carácter ritualístico para trazer solenidade e nos assemelharmos a Artaud. A chave está na predisposição, quer física, quer mental. Tal como os espetadores e atores que entram em transe, a ligação corpo-ação necessita de abertura para estabelecer conexão. Em *Alma Viva*, a avó diz a Salomé que esta tem um corpo aberto e que deve ter cuidado, pois é necessário ter disponibilidade para recebermos, mas também ter controlo para não cairmos no caos. É sobre essa capacidade de marionetização do corpo que *Maria* nos fala. Um constante estado de metamorfose, de mutação, do ser camaleónico⁵⁷. Os desdobramentos da figura são possíveis através da sua capacidade de ser recetáculo. E se há um objeto capaz de transitar entre significados e modos de ser, como se de algo sobre-humano se tratasse, esse objeto é a marioneta. E é nos processos de marionetizar a figura de *Maria* que talvez encontremos uma aproximação à hierofania que Artaud tanto procurava.

Cena X – Processos de marionetização do duplo

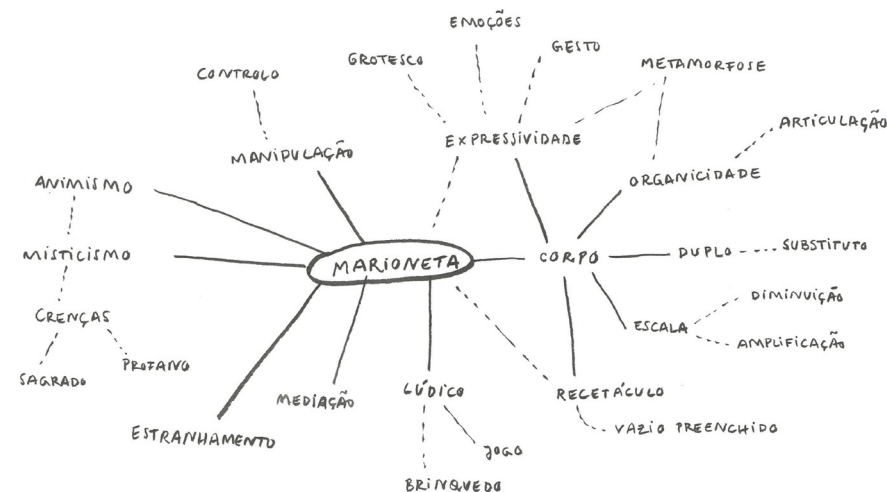
Não recordo a primeira vez que vi um espetáculo de marionetas, julgo que essa memória estará guardada algures na minha infância. Mas talvez o meu primeiro contacto com a génese destes objetos esteja entre os fantoches de dedo que vinham nos livros ou nas vezes que dei vida a uma meia antes de a calçar. O certo é que sei precisar o dia em que os espetáculos de marionetas tomaram um lugar diferente na minha cabeça, algures em 2016, através do Teatro do Corsário, com a peça *La Maldición de Poe*. Talvez os processos tenham começado aqui. No perceber que a marioneta tanto se assume como um macaco doido, como um deus irado, mas que a nenhum dos dois escapa o lado sagrado e o lúdico.

Não nos será possível saber a primeira vez que o ser humano brincou com as sombras ou animou um objeto, mas sabemos que a etimologia da palavra “marioneta” remete desde cedo à ideia de algo que é manipulado por outrem, nomeadamente através de algum sistema de cordas ou fios⁵⁸. Apesar das variações a palavra “marionette” é comumente reconhecida e tem a sua origem no francês através da contração da palavra *Marion* com o sufixo *-ette*, referente a pequenez, aludindo a uma “pequena Maria”, neste caso a figura da Virgem Maria. Isto deve-se ao facto de na Idade Média as representações de cenas religiosas em espetáculos de marionetas nas igrejas se terem tornado bastante populares⁵⁹.

Deste modo, o projeto serve-se da marioneta em múltiplas vertentes, quer seja como objeto, pelas suas características operativas ou visuais, quer simbólicas, numa vertente que explora a sua capacidade de adaptação, atuando como um recetáculo. O seguinte esquema, mostra-nos as diferentes características identificadas que permitiram criar um leque de diferentes abordagens para os trabalhos desenvolvidos:

58 Aconselha-se a consulta do livro *The Home of the Puppet-Play: An address* (1902), de Richard Pischel. Importa aqui retirar algumas ideias fundamentais que o mesmo apresenta. As origens semânticas da palavra marioneta em sânscrito traduzem-se pelo reconhecimento de que existe alguém que manipula as cordas (*Sūtradhāra*, em sânscrito) e de alguém que é manipulado por cordas (*Sūtraprota*, em sânscrito), sendo *sutra* traduzido para fio/cordel. Estas e outras passagens são analisadas e reconhecidas pelo autor, no texto *Mahābhārata*, uma das grandes peças épicas do repertório indiano. Ele também nos apresenta uma ideia interessante que pensa o marionetista como uma figura dual, isto é, ele dá vida às marionetas, como também é o construtor do corpo que será animado, uma valência muito rara de se encontrar, pois por norma esta tarefa é atribuída a pessoas diferentes.

59 Para um maior aprofundamento consultar Cristina Grazioli, Editorial Committee, and Penny Francis, “Puppet,” World Encyclopedia of Puppetry Arts, 2015, <https://wepa.unima.org/en/puppet/>.



A primeira vez que fiz uso da marioneta para a elaboração de um trabalho foi num período prévio a esta investigação, no final do meu projeto de licenciatura. Num contacto ainda muito exploratório produzi um conjunto de marionetas através da técnica de xilogravura. Fascinava-me a possibilidade de alterar facilmente a composição e diálogo entre os objetos formando diferentes narrativas. Daqui ficou a vontade de explorar esta dinâmica numa outra técnica de gravura, a impressão offset. Desejo esse realizado no início desta investigação, através de um conjunto de 11 marionetas que usufruíram das características deste suporte para experimentar uma outra abordagem.



Fig. 65

Mais tarde, aproveitei para visitar o atelier dos marionetistas do Teatro de Marionetas do Porto e perceber diferentes soluções para a construção destes objetos de um ponto de vista mais tradicional. Tive oportunidade de acompanhar os primeiros passos daquela que seria a nova produção, que revisitava o arquivo da instituição. Pude não só experimentar a manipulação dos objetos, como consultar o espólio de material disponível sobre produções passadas e utilizado para a pesquisa das mesmas. Este momento permitiu-me ter uma breve noção do processo criativo utilizado pelo teatro de marionetas.

Já o *Topeng* é uma dança que utiliza a máscara, inteira (*Topeng bungkulan*) ou só meia (*Topeng sibakan*), permitindo neste caso a fala, tirando partido da expressão cristalizada, enaltecendo a proporção do olhar da máscara e a expressividade corporal dos gestos. Também o gesto, sobretudo das mãos, e o olhar que guia a narrativa são elementos basilares do *Kathakali* e do *Bharatanatyam*, tipos de dança tradicionais da Índia. São eles que retêm os códigos complexos que permitem decifrar os acontecimentos e estados emocionais das personagens.

Por último, temos o exemplo do *Bunraku*, no Japão, e do *Bian Lian* (parte integrante da ópera de Sichuan), na China. Ambos utilizam a máscara como meio de expressão, tendo a particularidade de conseguirem uma mudança facial quase instantânea. No caso do *Bunraku*, as cabeças da marioneta têm mecanismos que permitem modificar a face ou num formato mais simples mexer os olhos e a boca. No *Bian Lian*, o intérprete também recorre a ilusões para mudança de aspeto, sendo a mais conhecida um sistema de fios que permite mudar a máscara múltiplas vezes, quase que por magia⁶⁶.

66 Ver Tasmin Little, "The Mystery and Mastery of Face Changing", YouTube, 16 de agosto de 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=3GrX6jLAKkU>.



Fig. 68



Fig. 69

Percebemos então que as marionetas são um instrumento de comunicação há muito usado, seja para fins mais ritualísticos ou mais lúdicos. São assim objetos que nos permitem abordar diversos assuntos, tirando partido da sua capacidade de adaptabilidade simbólica. Por isso, são um meio de linguagem utilizado por muitos artistas até hoje. Num contexto contemporâneo, a exposição *The Puppet Show*, com curadoria de Ingrid Schaffner e Carin Kuoni, é um exemplo, não de uma exposição sobre o teatro de marionetas, mas como este objeto é versátil na sua capacidade de comunicação. A exposição reuniu um conjunto de 30 artistas, no Instituto de Arte Contemporânea de Filadélfia, onde cada um deles se serviu direta ou indiretamente deste objeto para construir o seu trabalho, quer através do uso direto, quer pela relação de associação a tópicos ligados a este tema. Desses artistas destacam-se Louise Bourgeois, Christian Jankowski, Mike Kelley, William Kentridge, Annette Messager, Kiki Smith ou Kara Walker como referências comuns a esta investigação.

É também em nomes como Christian Boltanski, Paula Rego ou Cindy Sherman que encontramos ligações com este objeto. No caso da série *Théâtre d'ombres*, de Boltanski, temos uma associação e exploração direta da plasticidade do teatro de sombras. Em Paula Rego, a artista criou, entre bonecas e papel machê, uma *assemblage* de figuras que serviam de cenário para a criação dos seus quadros, usando as composições de personagens adormecidas como atores congelados num palco. Em Cindy Sherman, observamos um exemplo direto da absorção da artista com o trabalho. É ela que como uma marioneta pausa para os seus autorretratos assimilando de forma satírica referências familiares e iconográficas, misturando-as com próteses, maquilhagem e máscaras num estado de metamorfose que a transforma em diferentes *personas*. O seu corpo assume-se como o objeto e o sujeito para a construção da narrativa.



Fig. 70



Fig. 71

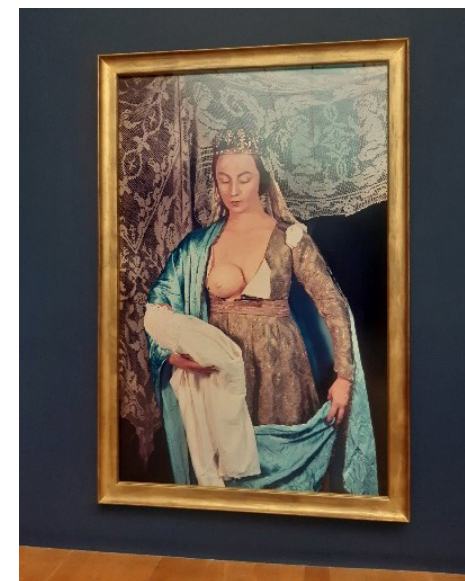
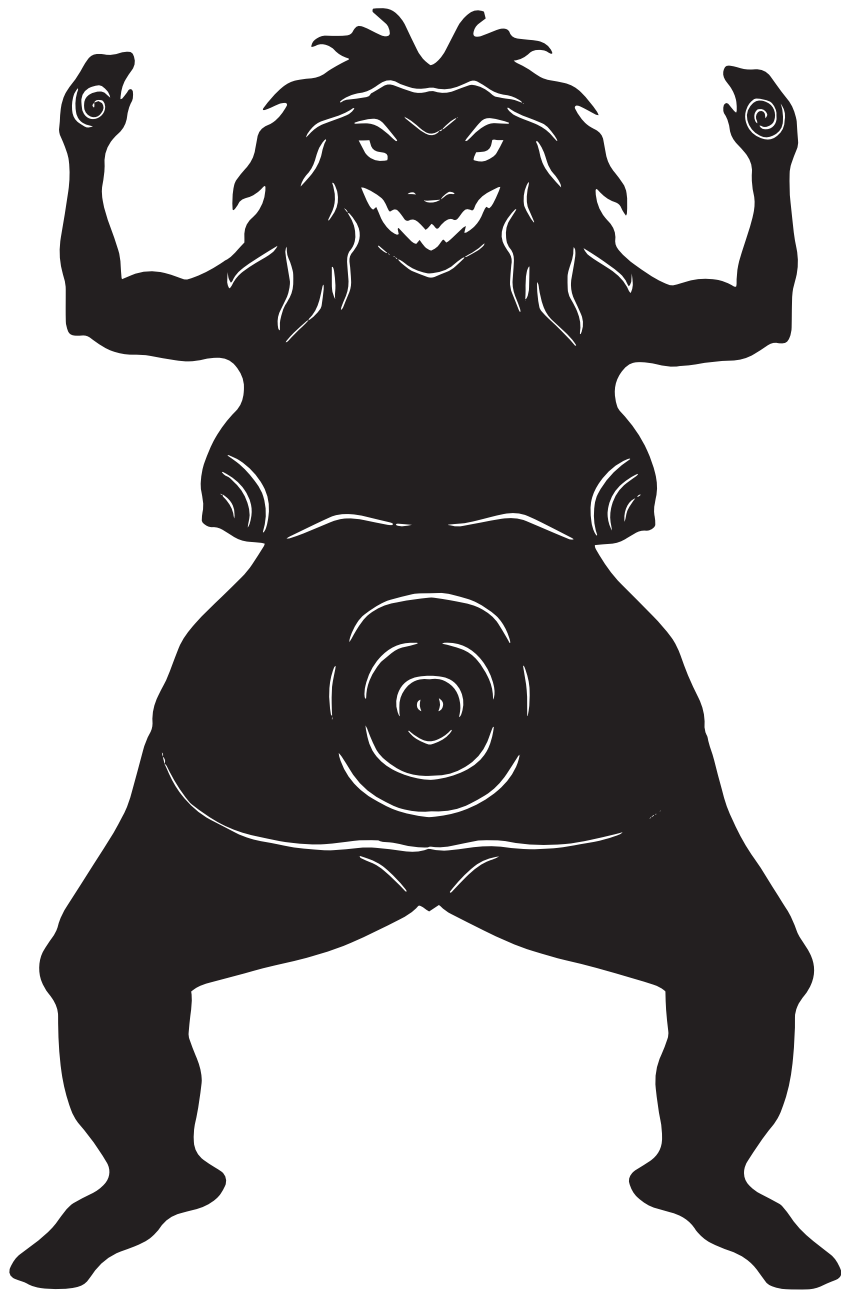


Fig. 72

Em todos estes exemplos, aproximamo-nos da noção de familiarização e desfamiliarização. Na verdade, cada uma destas associações é manipulada pelos artistas com o intuito de cativar a nossa atenção. É nesta troca de olhares entre o espetador e os duplos que ganhamos noção das projeções e ligações que fazemos sobre aquilo que observamos e nos relacionamos com os trabalhos. É a partir deste ponto que *Maria* nos convida a entrar numa brincadeira muito séria de trocas de olhares e nos desafia a pensar quem realmente se encontra numa posição de escrutínio.







Cena XI – Acordar corpos adormecidos

No teatro de marionetas encontramos uma dualidade: uma manifestação artística que pode alcançar elevados graus de complexidade ou algo que se assemelha a uma brincadeira de crianças. Em qualquer uma delas, a ação invoca imagens que, por sua vez, têm uma consequência emotiva, mais ou menos forte. Sejam estas imagens memórias, um produto da nossa imaginação ou uma *assemblage* de ambas, a origem da associação não importa por si só, mas a emoção consequente que desperta.

67 Em António Damásio, *A Estranha Ordem Das Coisas: As Origens Biológicas Dos Sentimentos e Da Cultura*, Trad. Laura Teixeira Motta, 1 ed. (São Paulo: Companhia das Letras, 2018), pp. 92-93.

68 *Idem*, p. 178.

69 *Idem*, pp. 174-176.

António Damásio diz-nos que através da associação e recordação de imagens podemos imaginar e prever a consequência de determinados comportamentos. É através deste exercício que nos deparamos com um rompimento ou não da norma estipulada pela nossa imaginação e experiência prévia, podendo criar situações de estranheza quando a familiaridade estabelecida anteriormente é interrompida⁶⁷. Também nos diz que a imaginação está intrinsecamente ligada ao ato de brincar, assim como a crença, sendo estas um instrumento de desenvolvimento, pois ambas apresentam características estabilizadoras do corpo, ou seja, são ações homeostáticas⁶⁸. Tal como o brincar, também a crença contém características que ajudam a combater sentimentos negativos, e mesmo nas ocasiões em que os produz, o carácter benéfico da mesma é o que se destaca⁶⁹. Deste modo, a imaginação, o ato de brincar, o jogo e o carácter lúdico são noções importantes que se cruzam nos processos que nos levam aos duplos de *Maria*.



Até ao momento atravessámos dois dos três processos principais que nos levam aos duplos: a associação e a marionetização. Mas não nos bastaria aproximar formalmente, direta ou indiretamente, os duplos de *Maria* a marionetas, pois estaria sempre em falta a característica base que acompanha a magia destes objetos, aquilo que lhes dá vida: a sua animação⁷⁰. Mas de que modos poderemos acordar estes corpos adormecidos⁷¹?



Fig. 73

Antes de apresentarmos as possibilidades de animação dos duplos de *Maria*, recapitulemos um fator essencial que permite que estes objetos acordem deste estado de dormência: preencher o seu vazio. Temos apresentado diversos exemplos que remetem de forma mais ou menos próxima ao corpo-objeto⁷² como recetáculo. As noções de magia, feiticeira ou bruxa são tópicos que se aproximam desta manifestação. Apesar de não quererem todos dizer o mesmo, têm servido de gatilho para alimentar os duplos da nossa personagem. Voltando a um exemplo inicial, no filme *Alma Viva* deparamo-nos com diversos momentos em que o realismo mágico do filme toma a ação. Vemos Salomé apresentar-se com uma máscara do rosto morto da avó na face sempre que esta entra simbolicamente numa

70 A etimologia da palavra animação deriva do latim *anima*, aludindo à alma. Deste modo, animar corresponde ao ato de dar vida a algo. De modo a aprofundar a etimologia e crenças em torno deste termo aconselha-se o leitor a consultar a entrada “Alma” em Jean Chevalier e Alain Gheerbrant. *Dicionário dos Símbolos-Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números*. 4. Trad. Cristina Rodriguez e Artur Guerra. (Teorema, 2018), pp. 52-55.

71 A expressão corpos adormecidos (*sleeping bodies*) encontra-se na capa do livro *On Dolls*, de Kenneth Gross. Este livro é uma coletânea de ensaios de diversos autores, como Heinrich von Kleist, Marina Warner ou Franz Kafka, que abordam temas em torno da marioneta, da boneca ou de objetos que aparentam a estranha sensação de terem vida. Apesar de alguns destes textos estarem disponíveis individualmente para leitura online, não foi possível a consulta do livro na íntegra, pelo que o acesso a esta expressão se deve meramente ao excerto presente na capa. Apesar desta impossibilidade, a expressão permitiu efetuar um exercício especulativo e de paralelismo para com a própria produção artística da investigação e suas respetivas referências.

72 Tomemos a expressão corpo-objeto como meio de identificar os objetos produzidos ao longo da investigação e que se assumem como os duplos de *Maria*. São instrumentos de diálogo que partem de uma componente corpórea: os desenhos, as gravuras, os

objetos, tudo aquilo que encaixa na componente prática da pesquisa e serve de veículo para invocar e explorar as noções em causa.

73 O *Main Puteri* é um ritual de cura com bases teatrais que podemos encontrar em Kelantan, na Malásia. O guia da ação é o *tok puteri* (figura equivalente ao curandeiro), que através de um estado de transe é orientado pela outra figura chave desta cerimónia o *tok minduk*, que questiona e orienta o *tok puteri* na incorporação dos espíritos malignos que estão a atacar os seus pacientes. O *tok puteri* acompanha o processo de cura através de música tocada num rebab e auxilia as negociações que farão o espírito partir. Tanto o *tok puteri*, como o paciente dançam durante o decorrer da cerimónia, muitas vezes imbuídos num estado de transe.

74 O *Kuda Kepang* ou *Kuda Lumping* é uma dança tradicional javanese onde os intérpretes montam cavalos feitos de bambu ou vime celebrando os *Wali Songo* e entrando num estado de transe. Este faz com que os intérpretes se comportem como cavalos, comendo e troteando, levando até chicotadas. Ficam também dotados de capacidades como comer vidro ou andar sobre brasas a arder, não aparentando sentir qualquer tipo de dor devido à incorporação.

75 Expressões utilizadas por J. J. Walhausen, em “L’Art militaire pour l’infanterie”, citadas por Michel Foucault em: Michel Foucault, *Vigiar e Punir: Nascimento Da Prisão*, Trad. Raquel Ramallete, 20 ed. (Petrópolis: Editora Vozes, 1999), p. 195.

76 Em Johan Huizinga, *Homo Ludens*, Trad. João Paulo Monteiro, 4 ed. (São Paulo: Editora Perspectiva, 2000), p. 14.

77 *Idem*, p.12.

78 A expressão corpos dóceis é apropriada de Foucault a partir da frase: “A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos “dóceis”.”. Em Michel Foucault, *Vigiar e Punir: Nascimento Da Prisão*, Trad. Raquel Ramallete, 20 ed. (Petrópolis: Editora Vozes, 1999), p. 164.

fase de transe, em que supostamente o seu corpo se assume como recetáculo para executar as ações vingativas da avó. Também nas artes performativas asiáticas observamos diversas manifestações em que o transe se encontra presente e o corpo atua como um duplo, um recipiente da entidade divina. O *Barong*, o *Main Puteri*⁷³ ou o *Kuda Kepang*⁷⁴ são exemplos de espetáculos de transe que têm na sua génese aspetos semelhantes de encadeamento de ações: uma invocação inicial; uma indução de transe do performer; uma demonstração em como o corpo do performer já se encontra preenchido pela entidade; e uma ação final que, após um clímax do transe, comprova o esvaziamento do corpo do performer, que assume agora uma postura de prostração devido à intensidade emocional pela qual passou. Todo este encadeamento de ações é, muitas vezes, acompanhado de música e/ou objetos, que auxiliam a narrativa. A realização destes espetáculos contém uma ideia inerente de disciplina e adestramento⁷⁵, pois estas cerimónias rituais obedecem a um conjunto de regras e procedimentos mais ou menos restritos que as aproximam de uma noção elevada de jogo. Este jogo, que se encontra no campo do sagrado, é tido como uma forma de estabelecer o equilíbrio universal para estes crentes, possibilitando prosperidade à comunidade em que se insere. Tal como um jogo, estas cerimónias apresentam um factor de repetição, existindo assim uma ordem temporal, espacial e funcional de regras que devem ser cumpridas⁷⁶. Desta forma, cria-se ritmo e harmonia nestes espetáculos, que atuam como que um feitiço, sobre quem interpreta e quem observa⁷⁷. É através desta engrenagem de ações que se dá a magia destes espetáculos, levando estes corpos adormecidos ao estado de corpos dóceis⁷⁸, por se permitirem ser manipulados e ativados através de um vínculo de submissão.



Fig. 74



Fig. 75



Fig. 76

Há um tipo de marioneta em particular que atua como um expoente máximo da ideia de preenchimento do vazio corporal e capacidade de adestramento: a marioneta de mão. A mão onipotente do marionetista controla e manipula este ser. Existe um relação de simbiose entre o corpo que atua e o corpo que controla, que é estranhamente ignorada pelo olhar, que assume a marioneta como um ser independente. A mão passa a ser parte integrante deste novo corpo, sendo responsável pela sua animação, atuando como fonte de criação que se transmuta para se assumir como esta nova criatura⁷⁹.

⁷⁹ Em Kenneth Gross, *Puppet: An Essay on Uncanny Life* (Chicago: University of Chicago Press, 2011), pp.52-59.

80 A história escolhida é um excerto contado por José Hermano Saraiva, no episódio *Arruda, Verdade e Lenda*, da série *Horizontes da Memória* produzida pela RTP é passível de consulta em: José António Crespo, “Arruda, Verdade e Lenda,” episódio 2, *Horizontes Da Memória* (Arruda dos Vinhos: RTP, 12 de outubro de 1997), <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/arruda-verdade-e-lenda/>. A consulta e visualização da experiência é possível através do link disponível nos Anexos deste documento. Acrescenta-se ainda que a história

contada por José Hermano Saraiva apresenta diversos pontos em comum com a história trágica de Arminda de Jesus. Crê-se que esta tenha sido a última mulher queimada viva em Portugal, por acusação de atos de bruxaria. Este mesmo acontecimento inspirou a peça de teatro *O Crime da Aldeia Velha*, de Bernardo Santareno. À luz da peça já referida anteriormente de Arthur Miller, ambas exploram a cegueira e maldade que as crenças conseguem despertar.

Em *Linguarudas*, encontramos uma experiência que explora esta ideia, assumindo as marionetas como uma segunda pele. Um par de luvas transforma-se em duas cobras que interagem entre si e atuam contando uma história⁸⁰, como dois fantoches animados. Sem o corpo que as preenche passam a corpos adormecidos que aguardam as mãos que os venham despertar.



Fig. 77

Cena XII – Uma t’olha, duas t’encantam, três t’o tiram

Quando um corpo-objeto é animado, há uma tendência de este aparentar uma certa independência, como se adquirisse vontade própria. Isto levar-nos-ia a questionar se realmente quem controla a ação é o manipulador ou o manipulado, ou se ambos criam uma relação de simbiose que não nos permite dissecar a quem pertence cada gesto. Deste forma, a animação pode apresentar características inerentes que se aproximam do jogo, propondo perceber qual destes corpos se encontra numa posição de poder.

Miguel Sicart diz-nos que o jogo pode ser um mecanismo que estrutura a ordem e o caos, num estado de equilíbrio constante entre a criação e a destruição⁸¹. Muitas cerimónias rituais são estruturadas a partir deste equilíbrio, como já vimos em vários exemplos. Posto isto, o jogo e o ritual são dois conceitos que partilham características que nos permitem, por vezes, confundir estas noções ou juntá-las⁸². A arqueologia permite-nos olhar para exemplos claros disso através dos diferentes artefactos que estuda. Muitas vezes, os arqueólogos são confrontados com a questão se determinado objeto terá sido criado para fins rituais ou se se trata apenas de um brinquedo, por exemplo⁸³. Daí que as marionetas adquiram este carácter dúbio, restando-nos analisar o seu contexto para tentar decifrar para que lado se inclinam.

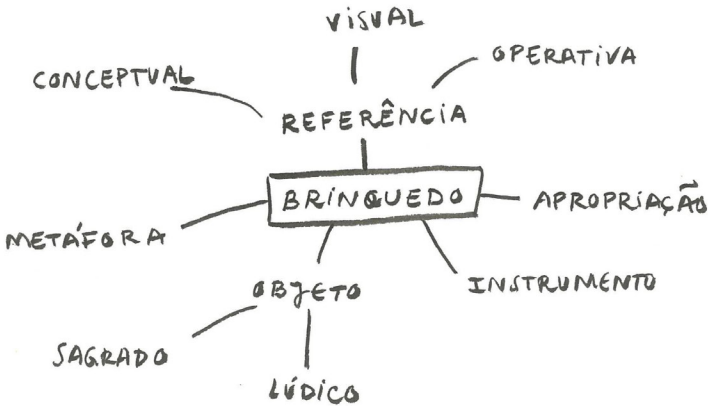
Seria, portanto, difícil dar uma definição fixa àquilo que se considera um jogo, devido aos diversos contextos díspares em que este pode ser identificado. Vejamos antes assim a relação entre os corpos-objeto e o espetador como algo para além do jogo, onde não há vencedores e vencidos, mas como algo lúdico, algo apropriado do ato de brincar.

Os duplos de *Maria* assumem-se como corpos-objeto que têm na base da sua criação a ideia do brinquedo ou do ato de brincar, apelando à curiosidade do espetador. O brinquedo é uma referência essencial para a criação dos duplos de *Maria* e a sua subsequente animação, pois, tal como a marioneta, sugere ter vida própria. Analisemos, então, de que formas o brinquedo é utilizado na investigação:

81 Em Miguel Sicart, *Play Matters*, ed. Massachusetts Institute of Technology, Playful Thinking Series (Massachusetts: MIT Press, 2014), pp. 9-11.

82 Em Johan Huizinga, *Homo Ludens*, Trad. João Paulo Monteiro, 4 ed. (São Paulo: Editora Perspectiva, 2000), pp. 14-17.

83 Em Kenneth Gross, *Puppet: An Essay on Uncanny Life* (Chicago: University of Chicago Press, 2011), pp. 52-59.



84 Ver entrada “Fada do Lar” em: Ana Gabriela Macedo and Ana Luísa Amaral, *Dicionário Da Crítica Feminista* (Porto: Edições Afrontamento, 2005), pp. 63-64.

Em trabalhos como *Maria Mãos de Fada* ou *Trindade*, vemos uma apropriação direta da boneca como objeto sujeito a observação do espetador. No primeiro, observamos uma boneca à escala humana, que alude a uma fusão entre a personagem da fada do lar⁸⁴ com um objeto sagrado, misturando elementos simbólicos como a faca, a espiral, o avental ou os ídolos oculados. No segundo, a construção do objeto alude a uma matrioska, simbolizando o parto, a maternidade e um ciclo contínuo. A substituição da figura da boneca pela cobra é, também ela, uma alusão simbólica à perpetuação do pecado de Eva.



Fig. 78

Em *Ó Maria, levanta a saia!* estamos perante uma apropriação das bonecas topsy-turvy⁸⁵. A escolha desta referência constitui uma ligação direta entre o bem e o mal, salientando a duplicidade de *Maria*. A figura encontra-se condenada a um ato cíclico de rodar conforme a vontade do espetador, pois esta encontra-se presa a um mecanismo que permite trocar os lados com que encara o público. É também ela uma alusão à figura da criada/ mulher subserviente que se adapta à vontade dos outros. Contudo, o que a torna cativante é que, sempre que estamos perante um dos seus lados submissos, também o seu duplo ativo e diabólico é exposto, tornando claro que um não existe sem o outro.

⁸⁵ As bonecas topsy-turvy têm como característica base apresentarem um duplo corpo. Este corpo encontra-se em sentidos opostos e cada metade é ocultada pelas vestes da boneca. Só rodando a figura sobre si é possível desvendar a face oculta, que por norma se apresenta como o oposto da outra.



Fig. 79



Fig. 80

A duplicidade é novamente exaltada em *Mamã, dá licença?*. Este trabalho alude simbolicamente a uma fusão entre uma casa de bonecas e um confessionário. Nele encontramos diversos elementos simbólicos como a casa, os olhos ou a sombra. As figuras de cera que se ocultam no interior invocam um local de culto, que coloca o espectador numa posição de voyeurismo de modo a espreitar o seu interior. Tal como acontece no início do filme *Alma Viva*, em que Salomé cusca as práticas da avó com curiosidade, através de uma abertura da porta, também aqui somos convidados a observar o interior de um local que se reserva para si. Porém, ao aproximarmo-nos somos encarados de volta pelo próprio trabalho, diluindo as fronteiras do papel de observador. Assim, este objeto assume-se como um observador ativo que, apesar de permitir que o olhem, se encontra de vigia.



Fig. 81

Na já referida *performance Devorar a maçã*, deparamo-nos igualmente com uma figura que se mostra num estado de autovigilância. A personagem da criada que nos é apresentada encontra-se num estado de limbo, dividida entre a servidão e o ato de brincar. Vigia cada passo dado, obedecendo a uma ordem de colocação da mesa para tomar uma refeição, agindo sempre com cautela, pois há uma figura que está prestes a chegar (ou será que sempre esteve na sala?) e irá avaliar o seu desempenho. Esta personagem é um duplo de *Maria*, submisso e obediente, que, contudo, não ignora a sua vontade reprimida de brincar⁸⁶. À mesa acompanham-na outros duplos de *Maria*, tornados bonecas de brincar com quem a figura da criada interage.

⁸⁶ A consulta de conteúdos do Sindicato de Serviço Doméstico utilizados para a criação do espetáculo *"Monólogo de uma mulher chamada Maria com a sua patroa"*, de Sara Barros Leitão e o diálogo com pessoas que viveram esta situação, possibilitaram um maior aprofundamento desta situação.



Fig. 82

Da mesma forma, em *Quebrando o Cobrão*, somos confrontados com uma figura que brinca. À primeira vista, a figura da velha apresentada segue um ritual de expulsão de um mal interior muito antigo que é passado de geração em geração. A par desta narrativa não linear, conseguimos identificar diversas ações da velha associadas ao ato de brincar, são elas: as lengalengas; o jogar às escondidas; o desenhar no chão; o andar ao contrário ou a interação com os objetos têxteis que se assumem como brinquedos. Aqui a ficção e o real diluem-se e surge uma narrativa que nos apresenta esta figura independente de quem todos têm uma história para contar, mas que na realidade se dilui na paisagem como uma miragem, uma lenda, que só as crenças antigas teriam capacidade de nos fazer ver.



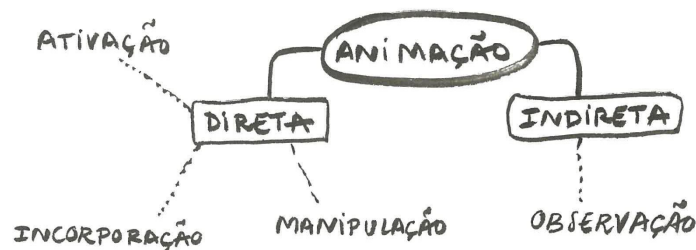
Fig. 83



Fig. 84

Cena XIII – Processos de animação do duplo

Chegamos à última etapa dos processos de marionetização do duplo. Até aqui conseguimos fazer um levantamento das diferentes referências que alimentaram a construção da nossa personagem e dos seus duplos. Entendemos como estes foram marionetizados e se assumem agora como corpos-objeto prontos a ganhar vida. Conseguimos assim desdobrar os processos de animação em dois campos de ação: a direta e a indireta.



A primeira divide-se em três ações principais: a ativação; a incorporação e a manipulação. A ativação pode ser identificada em trabalhos como *Ó Maria, levanta a saia!*, através do ato de rodar o mecanismo que coloca o corpo em funcionamento e o revela. Caso esta interação não se suceda, o trabalho não fica incompleto, apenas parte do duplo fica oculta e somente a outra é reconhecida pelo espectador. O mesmo sucederia em *Mamã, dá licença?*, caso o espectador não se ajoelhasse de modo a visualizar o interior da casa, o propósito do trabalho não deixaria de ser cumprido. Isto levaria a uma outra camada de reflexão sobre o objeto e o espectador que o interpela, pois a provocação está lançada, resta ao público escolher se ultrapassa a barreira da passividade da observação e se torna dominante sobre o corpo do duplo. De igual forma, em trabalhos como *La Dive Bachuc* (1998), de Gérard Garouste, somos também convidados a visualizar parcialmente o objeto. A incorporação acontece em trabalhos como *Devorar a maçã* e *Quebrando o Cobrão*, onde é o próprio corpo que se assume como marioneta e materializa as figuras invocadas. Vemos um exemplo semelhante em *Olympia* (1983), de Vera Mantero. A mesma parte da pintura *Olympia* (1863), de Édouard Manet, e apropria-se desta personagem para realizar o seu improviso de dança. Por último, observamos a manipulação⁸⁷ como um ato transversal a diferentes trabalhos. Encontra-se diretamente ligada a trabalhos como *Trindade*, *Ó Maria, levanta a saia!* ou *Devorar a maçã*, onde vemos uma interação direta entre os corpos-objeto e o artista e noutros casos o espectador. Em *Coloured Sculpture* (2016), de Jordan Wolfson, ob-

⁸⁷ Refere-se manipulação no sentido direto de manusear um objeto, tal como acontece com a marioneta e o marionetista. Porém, não se descarta a noção de manipulação entre o corpo-objeto e o espectador. Será este diálogo, numa interação passiva e ativa, que tomaremos como foco na cena seguinte.

servamos uma utilização direta da marioneta onde o objeto manipulado assume a aparência de uma criança e nos apresenta uma coreografia violenta e repetitiva. A particularidade deste trabalho é o sistema de reconhecimento programado no interior da escultura que identifica a presença do visitante e dirige o seu olhar para o mesmo.



Fig. 85



Fig. 86



Fig. 87

A ação indireta com que nos deparamos ao longo de diversos trabalhos é a da observação. Sendo por si uma ação passiva, que não interage fisicamente com os duplos, não deixa de representar uma componente importante: a do reconhecimento. O ato de observar os duplos e os reconhecer como tal já salienta que a sua presença no espaço se destaca e atrai um olhar de curiosidade. O olhar também instiga a especulação e imaginação do público para com aquilo que observa, pois permite que este levante hipóteses e associações entre aquilo que vê e aquilo que é o seu reportório pessoal.

88 Aconselha-se a consulta da entrada "Olhar" em Ana Gabriela Macedo and Ana Luísa Amaral, *Dicionário Da Crítica Feminista* (Porto: Edições Afrontamento, 2005), pp. 143-144.

89 Segundo Berger a presença feminina e masculina é tida e lida de modo diferente. As mulheres encontram-se num contínuo fluxo de autoavaliação pessoal e de repressão se não forem ao encontro daquilo que a sociedade espera delas. Esta noção de autoperceção imposta e levada ao extremo não abandona os seus corpos nunca, pois é uma característica natural e importante para que estas se sintam integradas. A forma como a mulher se apresenta representa o modo como esta espera ser tratada, e este modo já passou por um filtro incutido por si mesma, no qual filtra a maneira como a sua presença será avaliada pelo exterior. Em John Berger, *Modos de Ver*, trad. Jorge Leandro Rosa, 1ed. (Lisboa: Antígona, 2018), p. 60.

90 Em John Berger, *Modos de Ver*, trad. Jorge Leandro Rosa, 1 ed. (Lisboa: Antígona, 2018), p. 69.

91 Veja-se o exemplo da pintura *Olimpia* (1863), de Edouard Manet.

92 Em John Berger, *Modos de Ver*, trad. Jorge Leandro Rosa, 1 ed. (Lisboa: Antígona, 2018), p. 72.

Cena XIV – Corpos que se permitem

Este último momento é dedicado ao ato de olhar⁸⁸. A relação do olhar do espetador sobre o duplo, mas também do duplo sobre o espetador. Desde o início deste texto que olhamos, analisamos e esmiuçamos *Maria*, os seus duplos e os processos que nos levam até eles. Tendo agora completado o seu processo de materialização, podemos questionar-nos qual é a sua relação connosco. Poderá parecer ingénuo considerar que estes corpos-objeto estabelecem algum tipo de relação com quem os interpela, num gesto que se aproxima do animismo e das crenças que temos analisado. Porém, não se trata de acreditar ou não que estes corpos estejam possuídos de algum resquício de vida, mas de especular se o posicionamento que têm para com o observador pode não só ser passivo, mas ativo, pressupondo um encantamento que atrai o público até si na tentativa de os decifrar.

No terceiro ensaio de *Modos de Ver*, John Berger convida-nos a refletir o modo como as mulheres são educadas a serem hipervigilantes da sua presença e do seu modo de ser. Segundo o mesmo, a construção da noção de identidade é para elas composta por duas partes internas: a parte “escrutinadora” e a parte “escrutinada”⁸⁹. Seja num contexto social ou artístico, temos verificado que o corpo feminino adquire um estatuto de objeto, isto é, algo para ser olhado/visto. Berger diz-nos que quando tendemos a ver algo como um objeto, o nosso comportamento inclina-se a tratá-lo como tal⁹⁰. A objetificação do corpo feminino, resulta, também na crença de que este deve então encaixar-se num lugar de passividade e de obediência para não fugir às normas sociais que lhe são impostas. Veja-se o exemplo da tradição da pintura ao representar o nu feminino colocando-o num papel de submissão face ao possuidor da sua representação⁹¹. Berger fala-nos então da existência de um “espetador-proprietário”⁹², como sendo aquele a quem o representado dirige o olhar. Em trabalhos como *Quebrando o Cobrão*, *Invocação de uma mulher chamada Maria* ou *Mamã, dá licença?*, conseguimos identificar o olhar do corpo-objeto direcionado ao espetador, num gesto provocatório de reconhecimento de quem o olha.

Os duplos de *Maria* são, assim, escrutinados pelo observador, onde este os observa como corpos objetificados no espaço. Podem ser vistos como ativos, pois procuram inverter o papel de domínio social ao permitirem ser usados e observados. Não deixam de parte o seu papel passivo, porque face ao espa-

ço estão sempre numa posição de inferioridade para quem chega e os observa, numa relação de desigualdade intrínseca. Os duplos procuram assim ser uma representação emancipada da figura de *Maria*, que nos apresenta os seus desdobramentos e dualidades, não ocultando nenhuma das suas facetas. *Maria* é, então, uma figura que se permite, alguém que, como uma entidade sagrada, nos dá licença a entrar no vazio que nos conduz até ela.

Uma hipótese de preenchimento

Esta investigação chamou apenas por um nome: o de *Maria*. Foi neste nome que encontrámos um coletivo de muitos outros: os anónimos, os conhecidos, os desconhecidos, os pessoais, os coletivos, os apagados, os esquecidos e os resgatados.

Este Relatório de Projeto apresentou os processos de construção de uma figura que se manifesta como um recetáculo, para refletir a dualidade dos modelos sociais impostos à figura feminina e ao papel que esta desempenha. Transitou entre binómios e procurou ser uma hipótese de resposta àquilo que os une. Utilizou a marioneta como ferramenta base para construir o diálogo em torno da sua dualidade, evidenciando as potencialidades do uso deste objeto na prática artística, através do cruzamento do campo das artes plásticas com as artes performativas.

Maria foi um constante exercício de retorno. Fez-me regressar inúmeras vezes a lugares da minha infância, às *Marias* que os habitaram, às crenças, superstições, brincadeiras e ideias que deram mote à construção dos diálogos entre *Maria*, os seus duplos e o espetador.

No decorrer desta investigação, pude identificar três ações base que permitiram dividir a metodologia de trabalho em três atos, como numa peça de teatro.

A associação teve como peça chave o misticismo e o estudo religioso e iconográfico como base para selecionar figuras estruturantes que serviram de referência para o desdobramento dos duplos. A imagem iconográfica foi entendida como uma fonte primária desta pesquisa, não só como referência a nível visual, conceptual, compositivo e operativo, mas também para desenvolver a visão social construída em torno do corpo feminino e a sua ligação com as noções de grotesco e de abjeção. O confronto entre as figuras litúrgicas e demoníacas evidenciaram a bruxa como personagem fundamental que serviu de fio condutor para analisar historicamente a diabolização feminina e as implicações que as crenças representam na nossa construção social e cultural ainda nos dias de hoje. Aliado a esta figura, o filme *Alma Viva* apresenta-se como uma referência imprescindível para cruzar o contexto pessoal e o coletivo, através de diversos paralelismos ao longo do texto.

A marionetização foi a ação basilar desta investigação. É entendida como o exercício primário que permite

desenvolver e materializar os duplos da personagem proposta. O curso de *Artes Performativas do Oriente* representa um momento de viragem que separa a investigação em dois momentos: um pré marioneta e um pós marioneta. Apesar de já se verificar um elemento de interesse, foi após esta formação mais intensiva que se identificaram as vantagens que o afunilamento do campo de investigação nesta área poderia trazer. A marioneta destacou-se pela sua organicidade, capacidade de adaptação e multiplicidade de mecanismos e categorias, que possibilitaram criar um conjunto de ferramentas e modos de atuação que adaptaram este objeto às necessidades e objetivos da investigação. Permitiu também alargar horizontes, enriquecendo o estudo para além do seu contexto eurocêntrico inicial, permitindo amadurecer o conhecimento primário de algumas referências. Artaud foi a figura principal eleita para estabelecer esta ponte de diálogo entre o Ocidente e o Oriente. Embora já tenha sido referido, este interesse não parte de um lugar de fascínio, importando reforçar novamente o contributo dos paralelismos estabelecidos entre as crenças analisadas para maturar o diálogo. Artaud facultou a reflexão sobre o duplo e conectou o seu uso às noções de estranhamento e de recetáculo partilhadas com os seus pares. Desta maneira, a investigação dos contributos das artes performativas asiáticas na prática artística permitiu adaptar e conectar estas influências também à construção de *Maria*.

A animação é a ação que finaliza estes processos. Dar vida aos corpos-objeto conecta as manifestações artísticas e crenças estudadas com *Maria*, tornando-a um deles. É o recurso que permite transitar o olhar do e sobre o corpo de trabalho, servindo de analogia para refletir a objetificação do corpo feminino. A manipulação, incorporação, ativação e observação, foram assim as estratégias adotadas para confrontar a relação ativa e passiva que *Maria* e os seus duplos estabelecem com o espetador. O recurso ao ato de brincar e a adaptação do brinquedo como mecanismo de interação entre os trabalhos e o espetador reforçam o seu carácter cativante e manipulador, rompendo assim com a norma de fiscalização e as hierarquias de poder através de um ato subversivo.

Outros autores e exemplos poderiam ter sido escolhidos e aprofundados no decorrer da produção desta figura. A riqueza das artes performativas, a extensa história e variedade iconográfica, as múltiplas variantes de

estudo dos conceitos desta pesquisa ou o seu reflexo na prática artística contemporânea obrigaram a uma seleção cuidada dos exemplos invocados ao longo deste texto. Fica a vontade de aprofundar este vazio agora descoberto, mas semiexplorado, futuramente, quer através de um estudo mais intensivo e especializado dos conceitos apresentados, quer pelas inúmeras possibilidades do uso da marioneta e do brinquedo que ainda podem ser exploradas. A possibilidade de adaptar esta investigação a um trabalho mais direcionado às artes do espetáculo é outro cenário apontado para o futuro.

Realça-se, ainda, o lugar do desenho no contexto desta investigação. Foi uma ferramenta de pensamento e de diálogo, atuando como meio processual, mas também como resultado. O foco da prática no uso de instrumentos de produção de linha, como os meios riscadores, o bisturi, a tesoura ou a agulha reforçam a relação intrínseca do desenho como meio de investigação, especulação e elaboração prática, exaltando assim o contributo permanente que este ocupa no panorama artístico.

Salienta-se igualmente o papel dos diversos espetáculos, palestras, conversas, exposições, viagens, visitas e formações como atividades imprescindíveis para o desenvolvimento da investigação e meio de alargar a pesquisa a contextos fora do atelier. Esta deambulação observa-se em resultados concretos como a complementaridade da pesquisa teórica através da passagem direta pelos meios que retrata e a exploração de novas técnicas e materiais como a madeira, o metal e o vidro. Este último destaca-se especialmente pela formação em Vidro Soprado e Acabamentos, realizada no Centro de Formação Profissional para a Indústria Cerâmica, na Marinha Grande, que permitiu a produção de um conjunto de peças que influenciaram o desenvolvimento de novos trabalhos. Esta passagem da dimensão bidimensional para a tridimensional criou a oportunidade de utilização de novos meios de trabalho e o amadurecimento de outros como o uso do têxtil. O vídeo e a *performance* são exemplos de novos elementos que conduziram a um alargamento dos campos de atuação a novas áreas. Da mesma forma, a escrita permitiu criar um espaço de diálogo e análise sobre a investigação e o trabalho prático, registando os paralelismos e encadeamentos realizados ao longo deste processo e que culminam na redação deste documento.

Questionei-me várias vezes qual seria o ponto de chegada a que a figura de *Maria* me levaria. Vejo agora tudo aquilo que esta me permitiu invocar, na esperança de ser mais um contributo para desconstruir e diluir limites que envolvem a figura feminina. Há ainda muitos vazios a preencher. Esta investigação foi uma hipótese de preenchimento que dei ao meu. Neste momento final, olho a sua profundidade semiexplorada, que cada vez me parece maior. Faço, assim, um chamamento final para dentro deste abismo imenso e, no eco que este me devolve, é apenas possível ouvir-se um nome que me interpela de volta, como um duplo da minha própria voz, que me chama a entrar nele.

E só consigo ouvir um nome:

Maria, *Maria*, *Maria* ...

Índice de Figuras

Figura 1 – Frame do filme *Alma Viva*. Realizado por Cristèle Alves Meira. 2022.

Figura 2 – Frame do filme *Alma Viva*. Realizado por Cristèle Alves Meira. 2022.

Figura 3 – Pormenor da peça *Mamã, dá licença?*, 2024

Figura 4 – Pormenor da peça *Mamã, dá licença?*, 2024

Figura 5 – Fotografia do espetáculo *Monólogo de uma mulher chamada Maria com a sua patroa*. Realizado por Sara Barros Leitão. Teatro nacional de São João, Porto. 2022. Retirado de: <https://www.tnsj.pt/pt/espeticulos/6218/monologo-de-uma-mulher-chamada-maria-com-a-sua-patroa#credits>

Figura 6 – Fotografia do espetáculo *Stabat Mater*. Realizado por Janaina Leite. Retirado de: <https://www.janainaleite.com.br/stabat-mater>

Figura 7 – Fotografia do espetáculo *Monólogo de uma mulher chamada Maria com a sua patroa*. Realizado por Sara Barros Leitão. Teatro nacional de São João, Porto. 2022. Retirado de: <https://www.tnsj.pt/pt/espeticulos/6218/monologo-de-uma-mulher-chamada-maria-com-a-sua-patroa#credits>

Figura 8 – Fotografia do espetáculo *Stabat Mater*. Realizado por Janaina Leite. Retirado de: <https://filedecriticas.blogspot.com/2020/04/mit-sp-critica-espeticulo-stabat-mater.html>

Figura 9 - Fotografia do espetáculo *Monólogo de uma mulher chamada Maria com a sua patroa*. Realizado por Sara Barros Leitão. Teatro Nacional de São João, Porto. 2022. Retirado de: <https://www.tnsj.pt/pt/espeticulos/6218/monologo-de-uma-mulher-chamada-maria-com-a-sua-patroa#credits>

Figura 10 – Fotografia de João Tuna do espetáculo *Talvez...Monsanto*. Realizado por Ricardo Pais. Teatro Nacional de São João, Porto. 2022. Retirado de: <https://ricardopais.com/talvez-monsanto/>

Figura 11 – Frame de vídeo do espetáculo *Selvagens*. Realizado por Marco Martins. Teatro Municipal do Porto, Porto. 2022. Retirado de: <https://www.youtube.com/watch?v=M0YWUzf9cSo>

Figura 12 – Fotografia do espetáculo *Stabat Mater*. Realizado por Janaina Leite. Retirado de: <https://www.janainaleite.com.br/stabat-mater>

Figura 13 – Frame de vídeo do espetáculo *Selvagens*. Realizado por Marco Martins. Teatro Municipal do Porto, Porto. 2022. Retirado de: <https://www.youtube.com/watch?v=sYkROPGTU3M>

Figura 14 – Fotografia de João Tuna do espetáculo *Talvez...Monsanto*. Realizado por Ricardo Pais. Teatro Nacional de São João, Porto. 2022. Retirado de: <https://www.tnsj.pt/pt/espeticulos/5927/talvez%E2%80%A6-monsanto#gallery>

Figura 15 – Fotografia de Bruno Simão do espetáculo *Selvagens*. Realizado por Marco Martins. Teatro Municipal do Porto, Porto. 2022. Retirado de: <https://www.arenaensemble.com/pt/project/selvagem/>

Figura 16 – Fotografia de João Tuna do espetáculo *Talvez...Monsanto*. Realizado por Ricardo Pais. Teatro Nacional de São João, Porto. 2022. Retirado de: <https://ricardopais.com/talvez-monsanto/>

Figura 17 – Fotografia de João Tuna e João Beirão do espetáculo *As Bruxas de Salém*. Realizado por Nuno Cardoso. Teatro Nacional de São João, Porto. 2023. Retirado de: <https://www.tnsj.pt/pt/espeticulos/6548/as-bruxas-de-salem>

Figura 18 – Fotografia de João Tuna e João Beirão do espetáculo *As Bruxas de Salém*. Realizado por Nuno Cardoso. Teatro Nacional de São João, Porto. 2023. Retirado de: <https://www.tnsj.pt/pt/espeticulos/6548/as-bruxas-de-salem>

Figura 19 – Ilustração de Ralph Gardiner, *Many poor women imprisoned and hanged for witches*, 1655. Retirado de: Rare Book Division, The New York Public Library. *Many poor women imprisoned and hanged for witches* New York Public Library Digital Collections. (acedido em 29 de junho de 2024). <https://digitalcollections.nypl.org/items/89a37551-d92f-e79c-e040-e00a18065ca6>

Figura 20 – Antonio Vivarini, *Saint Peter Martyr Exorcizing a Woman Possessed by a Devil*, 1445-55, têmpera sobre painel, Dimensões: painel: 54,8 × 35,5 cm; superfície pintada: 51,3 × 33,7 cm; Coleção George F. Harding. Retirado de: <https://www.artic.edu/artworks/100354/saint-peter-martyr-exorcizing-a-woman-possessed-by-a-devil>

Figura 21 – Iluminura de Filis a montar Aristóteles presente no manuscrito *Romans arthuriens*, de Robert de Boron, 1270-1290, Bibliothèque Nationale de France. Département des Manuscrits, p. 61. Retirado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000108b/f130.item.zoom>

Figura 22 – Detalhe da Virgem Maria a entregar o Menino Jesus para atacar o Diabo Presente no rodapé do livro de horas, *The Taymouth Hours*, 1325-1340. British Library, Yates Thompson MS. 13, p. 155. Retirado de: <https://blogs.bl.uk/digitisedmanuscripts/2017/03/the-medieval-origins-of-mothering-sunday.html>

Figura 23 – Francisco de Goya, *Todos Caerán*, 1799, Placa 19 da série *Los caprichos*, Águatinta sobre papel, dimensões: placa 21,4 x 14,4 cm; folha 29,4 x 20,5 cm. Retirado de: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/380463>

Figura 24 – Cena da Virgem Maria a quebrar o pacto de Theophilus com o Diabo presente no livro de horas *The De Brailles Hours*, 1240, British library, Add MS 49999, p. 40. Retirado de: <https://blogs.bl.uk/digitisedmanuscripts/2017/03/the-medieval-origins-of-mothering-sunday.html>

Figura 25 – Ilustração de um monstro marinho com face humana presente no *Vlyssis Aldrouandi patricii Bononiensis Monstrorum historia : cum Paralipomenis historiae omnium animalium*, 1642, p.27. Retirado de: <https://archive.org/details/vlyssisaldrouan00aldra/page/n40/mode/1up>

Figura 26 – Figura com dupla cabeça, 2300-2200 BCE, Equador, escultura cerâmica, dimensões: 8,9 × 14 × 1,9 cm. Retirado de: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/314161>

Figura 27 – Figura da Mulher sentada de Çatalhöyük, 5750 BCE, escultura de cerâmica cozida, Museu das Civilizações da Anatólia. Retirado de: <https://www.worldhistory.org/image/13585/seated-woman-of-catalhoyuk/>

Figura 28 – Figura feminina ofidiana modelada à mão do período al-Ubaide, 5900-4000 BCE, Ur, argila cozida, British Museum. Retirado de: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Female_clay_figurine_-_Ubaide_period_-_Ur_-_ME_122872.jpg

Figura 29 – Deusa das Cobras, Repositórios do Templo de Knossos, 1650-1550 AEC., Museu Arqueológico de Heraklion. Retirado de: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Snake_Goddess_Crete_1600BC.jpg

Figura 30 – Figura feminina de dupla face, 1200–900 BCE., Período Formativo, cerâmica com vestígios de pigmento, dimensões: 9,5 x 4,8 x 2,1 cm. Retirado de: <https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/39164>

Figura 31 – Foto do arquivo pessoal de uma visita ao Parque Arqueológico do Vale do Côa, em maio de 2023. Na imagem pode ver-se um dos conjuntos de gravuras do percurso em Penascosa.

Figura 32 – Pormenor de uma das pinturas parietais da última câmara da Gruta de Chauvet, em França. É possível ver uma deformação calcária pendente do teto onde se observa um conjunto de animais, nomeadamente, um mamute, seguido de um felino e de um bisonte. Entre estes dois últimos encontra-se aquilo que se acredita ser uma vulva e um par de pernas. Retirado de: <https://archeologie.culture.gouv.fr/chaufvet/en/visitar-la-cueva?pano=5807¬ice=5952>

Figura 33 – Pormenor de uma pintura parietal de uma cabeça de felino pertencente ao conjunto *Alcova dos Cavalos* da última câmara da Caverna de Chauvet. Retirado de: <https://archeologie.culture.gouv.fr/chaufvet/en/visitar-la-cueva?pano=5807¬ice=5965>

Figura 34 – Páginas 20 e 21 do livro *Tratamiento de una Ofrenda para Pedir la Lluvia en San Pablito Pahuatlán*, de Alfonso García Tellez, 1975, Puebla, México. Retirado de: <https://www.metmuseum.org/articles/power-paper>

Figura 35 – Recorte de Hans Christian Andersen, *A Fully Cut Fairy Tale*, 1864, papel recortado, 34,4 x 33,7 cm. Retirado de: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/406971>

Figura 36 – Kara Walker, *The Jubilant Martyrs of Obsolescence and Ruin*, 2015, recorte de papel s/parede, aproximadamente 4,20x17,72 m. Exposição Go To Hell or Atlanta, Whichever Comes First, Victoria Miro, Londres. Retirado de: <https://www.karawalkerstudio.com/2015>

Figura 37 – Instalação de recortes em papel de cebola e papel de chapa offset para a exposição *Contraponto*, na Galeria AL859, em maio de 2023.

Figura 38 – Interação do público através de lanternas, com a instalação de recortes em papel de cebola e papel de chapa offset para a exposição *Contraponto*, na Galeria AL859, em maio de 2023.

Figura 39 – Iluminura presente no manuscrito da *Bíblia de Pamplona*, circa 1200, p. 268, pergaminho, 24 x 16,5 cm. Retirado de: <https://arca.irht.cnrs.fr/iiif/15143/canvas/canvas-1387421/view#Description>

Figura 40 – Esquema dos três estados de uma máscara de transformação representando Siwidi, um antepassado da tribo Gwawa'enuxw, no Canadá. Coleção do Museu Americano de História Natural. Retirado de: <https://www.amnh.org/exhibitions/permanent/northwest-coast/kwakwakawakw>

Figura 41 – Paul Klee, *Sem Título (poeta coroado)*, 1919, marioneta, 35cm de altura, Centro Paul Klee, Berna. Doação de Livia Klee. Fotografia de Dominique Uldry. Retirado de: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=85270574>

Figura 42 – Boneca Topsy-Turvy de Albert Bruckner do início do século XX, aproximadamente 33cm. Retirado de: <https://jcomptongallery.com/gallery-items/bruckner-topsy-turvy-dolls-with-little-girl-faces>

Figura 43 – Jean Fouquet, *Mary and Child Surrounded by Seraphim and Cherubim*, Díptico de Melun, 1452-1458, óleo sobre madeira, 94,5x85,5cm, Museu Real de Belas Artes da Antuérpia. Retirado de: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Fouquet_Madonna.jpg

Figura 44 – Iluminura de Eva e da Serpente presente no livro de Julien Macho, *Le Mirouer de la redemption de l'umain lignage...*, 1493-1494, p. 14, Biblioteca Nacional da França, departamento de Reserva de Livros Raros. Retirado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626772v/f14.item>

Figura 45 – Relevô de Burney, *Queen of the Night*, 19-18 CE, Iraque, argila cozida modelada à mão, 49,5x37x4,80cm, Coleção British Museum. Retirado de: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_2003-0718-1

Figura 46 – Telha ornamental com figuração de Gorgonião, 500 BCE, Taranto, Itália, terracota moldada, 24,5cm de altura, Museu de Arte de Cleveland. Retirado de: <https://www.clevelandart.org/art/2021.3>

Figura 47 – Antonio Vivarini, *Santa Madalena, carregada pelos anjos*, séc. XV, Itália, pintura sobre madeira de chopo, 105,4 x 45,8 cm, Galeria Nacional de Berlim. Retirado de: <https://recherche.smb.museum/detail/867801>

Figura 48 – *Invocação de uma mulher chamada Maria*, 2023, impressão de recorte s/ papel através de monotipia montada sobre k-line, 108x157cm. Foto na exposição *Contraponto*, na Galeria AL859, no Porto em maio de 2023.

Figura 49 – *Devorar a maçã*, 2024, performance, aproximadamente 10 min. Registro da apresentação na exposição *Conexões*, na Casa da Imagem, em Vila Nova de Gaia, abril de 2024. Fotografia de Carolina Coelho.

Figura 50 – *Devorar a maçã*, 2024, performance, aproximadamente 10 min. Registro da apresentação na exposição *Conexões*, na Casa da Imagem, em Vila Nova de Gaia, abril de 2024. Fotografia de Carolina Coelho.

Figura 51 – Detalhe das bonecas realizadas para a performance *Devorar a maçã*. Da esquerda para a direita respetivamente: Medusa; Lilith; Virgem Maria; Bruxa; Eva e Maria Madalena. *Devorar a maçã*, 2024, performance, aproximadamente 10 min. Registro da apresentação na exposição *Conexões*, na Casa da Imagem, em Vila Nova de Gaia, abril de 2024. Fotografia de Maria Palma.

Figura 52 – Paula Rego, *Oratório*, 2009, armário de madeira com painéis laterais composto por 8 pinturas, lápis contê sobre papel e 8 figuras, 255x350 cm. Retirado de: <https://www.labiennale.org/en/art/2022/milk-dreams/paula-rego>

Figura 53 – Louise Bourgeois, *The Destruction of the Father*, 1974, instalação em madeira, tecido, gesso e latex, 237,8 x 362,2 cm. Retirado de: <https://www.widewalls.ch/magazine/louise-bourgeois-jewish-museum>

Figura 54 – Experiência de construção de marionetas para impressão, 2023, chapa offset e tachas, 22x26xm aproximadamente.

Figura 55 – Processo de construção de um dos elementos do trabalho *Trindade*, 2024.

Figura 56 – Tadeusz Kantor, *The Dead Class*, bancos escolares e manequins correspondentes a parte da cenografia da peça *The Dead Class* de Tadeusz Kantor, 1976, 144x132x260 cm, Crikoteca – Centro de Documentação de Arte de Tadeusz Kantor, Cracóvia. Fotografia de Adrian Gryciuk. Retirado de: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Crikoteka_dzieci_w_%C5%82awkach_z_umar%C5%82ej_klaszy_2019b.jpg

Figura 57 – Experiência de recorte em napa, 2023, 31x41cm aproximadamente.

Figura 58 – Digitalização de um esboço para o trabalho *Trindade*. “S/ Título”, 2024, caneta sobre papel, 4,5x8cm.

Figura 59 – Esboços de preparação para os trabalhos *Pupa I* e *Pupa II*, 2024, desenho e colagem sobre fotocópia, 18x10 cm.

Figura 60 – Experiência em torno do estandarte religioso, 2024, recorte e colagem sobre papel de arroz e papel de seda, ecoline, madeira de balsa e corda de algodão, dimensões aproximadas: 80x110 cm.

Figura 61 – Pormenor de *Trindade*, a cobra Velha regurgita a cobra Mãe.

Figura 62 – *Trindade*, 2024, objetos em tecido, feltro, enchimento, velcro e missangas, dimensões da maior para a mais pequena: 287x13x10,5 cm; 166x8x7,5 cm; 108x7x6 cm.

Figura 63 – Pormenor de *Trindade*, a cobra Mãe regurgita a cobra Filha

Figura 64 – *S/Título*, 2023, recorte em napa, dimensões aproximadas: 31x97,5cm

Figura 65 – Marioneta em chapa offset, 2023, chapa offset sensibilizada e tachas, dimensões aproximadas: 76x82 cm.

Figura 66 – Daniel Mulyana, Boneco de sombra de Dewi Sri (Wayang Purwa), 2000, Tupamg, Java Oriental, Indonésia, couro, tinta e chifre de búfalo, 66 cm. Coleção do Museu Fowler da UCLA. Retirado de: <https://fowler.ucla.edu/product/x2002-16-1-dewi-sri-shadow-puppet-wayang-purwa/>

Figura 67 – Fotografia de um ator de Kathakali, 2023, Índia. Fotografia de Shagil Kannur. Retirado de: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kathakali_of_Kerala_by_Shagil_Kannur_2023_\(25\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kathakali_of_Kerala_by_Shagil_Kannur_2023_(25).jpg)

Figura 68 – Transformação de uma cabeça de marioneta de Bunraku. Frames retirados do vídeo: Sensei, Dym. “Traditional Japanese Puppetry: Beyond Bunraku.” YouTube, September 10, 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=wnc7PEQ13aw&mt=1617s>.

Figura 69 - Transformação de uma cabeça de marioneta de Bunraku. Frames retirados do vídeo: Sensei, Dym. “Traditional Japanese Puppetry: Beyond Bunraku.” YouTube, September 10, 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=wnc7PEQ13aw&mt=1617s>.

Figura 70 – Fotografia de Osamu Nakamura, do trabalho de Christian Boltanski, *Le théâtre d'ombre*, 2018, para a Trienal de Arte de Echigo-Tsumari, Japão. Retirado de: https://www.echigo-tsumari.jp/en/art/artwork/thtre_dombres_theatre_of_shadows/

Figura 71 – Paula Rego, *The Playground*, instalação mixed media de figuras em papel maché e tecido, para a exposição *Dame with Goat's Foot and Other Stories*, na Marlborough Fine Art, Londres, 2013. Fotografia de Nikki Verdon. Retirado de: <https://www.kentishtowner.co.uk/2013/02/08/review-the-dame-with-the-goats-foot-by-paula-rego/>

Figura 72 – Fotografia do arquivo pessoal. Visita à exposição *Cindy Sherman: Metamorfoses*, de Cindy Sherman, em 2023, no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, no Porto, em parceria com The Broad Art Foundation, Los Angeles, curadoria de Philippe Vergne. Na foto pode ver-se o trabalho *Untitled #216*, de 1989, impressão cromogénica a cores, 220.98 x 142.24 cm, que alude à pintura ao dístico da Virgem de Melun, de Jean Fouquet.

Figura 73 – Esboço (mulher regorgitando o mal), 2023, desenho a grafite, 22,4x28,2cm

Figura 74 – Fotografia da Dança do Barong com dançarinos a apunhalarem-se com kris, Eric Buret, 2008, Bali, Indonésia. Retirado de: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Barong_and_Kris_dance.jpg

Figura 75 – Negativo de uma cerimónia de Kuda Kepang, Thijmen van de Burgt, 1947, Salatiga, Java, Indonésia, Arquivo Nacional / Coleção de fotos do Exército da Indonésia. Retirado de: <https://www.nationaalarchief.nl/onderzoeken/fotocollectie/9d7dabca-f0fc-bc0a-9968-63f91775f959>

Figura 76 – Fotografia de uma performance de Main Puteri, no Instituto de Pusaka. Retirado de: <https://www.culture-silat.fr/articles/culture-main-puteri/>

Figura 77 – Frame do vídeo *Linguarudas*, 2024, vídeo, 1:28 min.

Figura 78 – *Maria* Mãos de Fada, 2023, peça em sarja, algodão, poliéster, facas, alfinetes e arame zincado, dimensões aproximadas: 170x140x7cm. Fotografia da exposição *Contraponto*, na Galeria AL859, em maio de 2023.

Figura 79 – Detalhe de uma face do trabalho *Ó Maria, levanta a saia!*. Fotografia da exposição *Chão que Pega*, na Junta de Freguesia do Bonfim, em janeiro de 2024.

Figura 80 – *Ó Maria, levanta a saia!*, 2024, boneca reversível de dupla face em pano cru, sarja, renda, enchimento, alfinetes, metal e linhas variadas sobre estrutura de ferro manipulável com ímanes, 180 x 85 x 65 cm. Fotografia da exposição *Chão que Pega*, na Junta de Freguesia do Bonfim, em janeiro de 2024.

Figura 81 – *Mamã, dá licença?*, 2024, peça em madeira, tecido, lanternas e figuras de cera, dimensão total: 134x35x147 cm; dimensão da estrutura: 72x35x147cm; dimensão de cada banco: 35x20x15 cm.

Figura 82 – Detalhe do trabalho *Devorar a maçã*, 2024, *performance*, aproximadamente 10 min. Registo da apresentação na exposição *Conexões*, na Casa da Imagem, em Vila Nova de Gaia, abril de 2024. Fotografia de Carolina Coelho.

Figura 83 – Frame do vídeo *Quebrando o Cobrão*, 2024, vídeo, 9:24 min.

Figura 84 – Frame do vídeo *Quebrando o Cobrão*, 2024, vídeo, 9:24 min.

Figura 85 – Fotografia do arquivo pessoal. Visita à exposição *Gérard Garouste*, de Gérard Garouste, em 2022, no Centro Georges Pompidou, em Paris. Na foto pode ver-se o trabalho *La Dive Bachuc*, de 1988, técnica mista, dimensões aproximadas: 2,85 metros de altura e 7,50 metros de diâmetro.

Figura 86 – Vera Mantero, *Olympia*, 1993, *performance*, aproximadamente 17 min. Fotografia de Park Sang Yun. Retirado de: https://www.orumodofumo.com/pt/em-circulacao/pecas/olympia-de-vera-mant_13

Figura 87 – Jordan Wolfson, *Colored Sculpture*, 2016, metal, elastômero de poliuretano, motores, vídeo, som e software interativo, dimensões variáveis. Vista da exposição do autor na Galeria David Zwirner, Nova Iorque, 2016. Fotografia de David Zwirner. Retirado de: <https://ocula.com/art-galleries/david-zwirner/exhibitions/jordan-wolfson/>

Alma Viva. Realizado por Cristèle Alves Meira. 2022.

Ancient, Medieval, and Early Modern Manuscripts. “Hairy Mary.” *British Library*. 7 de abril de 2017. <https://blogs.bl.uk/digitisedmanuscripts/2017/04/hairy-mary.html> (acedido em janeiro de 2024).

Artaud, Antonin. *Antonin Artaud: Teatro e Ritual*. 1. Traduzido por Bruno Quilici. Brasil: Annablume Editora, 2004.

—. *O Teatro e o seu Duplo*. Traduzido por Fiama Brandão. Lisboa: Maldoror, 2018.

Barreno, Maria Isabel, Maria Teresa Horta, e Maria Velho da Costa. *Novas Cartas Portuguesas*. D. Quixote, 2022 (reedição).

Beltrame, Valmor Nini. “A marionetização do ator.” *Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, 2005: 52-78.

Berger, John. *Modos de Ver*. 1ª. Traduzido por Jorge Leandro Rosa. Lisboa: Antígona, 2018.

Bishop, Claire. *Artificial Hells Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. 1ª. Verso, 2012.

—. *Participation*. City University of New York. Editado por Claire Bishop. Londres: The MIT Press; Whitechapel, 2006.

Brook, Peter. “O Teatro Sagrado.” Em *O Espaço Vazio*, de Peter Brook, traduzido por Rui Lopes, 57-90. Orfeu Negro, 2016.

Brooklyn Museum. *Ishtar*. s.d. https://www.brooklynmuseum.org/eascaf/dinner-party/place_settings/ishtar (acedido em 15 de junho de 2023).

Calheiros, Luís. “Elogio do Feio na Arte Fealdade no Século XX.” Tese de Doutoramento, Faculdade de letras, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2014.

Carvalho, Clara. “Bruxas da Serra: Estudo numa comunidade beirã.” *Repositório do ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa*. FCSH-UNL. outubro de 1984. <https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/11609>.

Chakraborty, Suman. “Women, Serpent and Devil: Female Devilry in Hindu and Biblical Myth and its Cultural Representation: A Comparative Study.” Editado por Bridgewater State University. *Journal of International Women's Studies* 18, nº 2 (janeiro 2017): 156-165.

Chevalier, Jean, e Alain Gheerbrant. *Dicionário dos Símbolos-Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números*. 4. Traduzido por Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Teorema, 2018.

Chul-Hang, Byung. *Do Desaparecimento dos Rituais*. Traduzido por Carlos Leite. Relógio D'Água, 2019.

Coelho, Adolfo. “Tradições Populares Portuguesas. O Quebranto.” Em *Obra etnográfica I: Festas, costumes e outros materiais para uma Etnologia de Portugal*, de Adolfo Coelho, 497-511. Lisboa: Etnográfica Press, 1993.

Referências

Collins, Paul. “The Sumerian Godness Inanna (3400-2200 BC).” *Papers from the Institute of Archaeology* 5, 1994, 5 ed.: 104-118.

Conelly, Frances S. *The Grotesque in Western Art and Culture: The Image at Play*. University of Missouri, Kansas City: Cambridge University Press, 2012.

Cristina Grazioli; Editorial Committee; Penny Francis. “Puppet.” *World Encyclopedia of Puppetry Arts*. 2015. <https://wepa.unima.org/en/puppet/> (acedido em abril de 2024).

Damáso, António. *A estranha ordem das coisas: As origens biológicas dos sentimentos e da cultura*. 1. Traduzido por Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

Dostoevski, F. (2017). *O Duplo*. (A. Pescada, Trad.) Lisboa: Relógio D'Água.

Duby, George, et al. *História das Mulheres no Ocidente: Do Renascimento à Idade Moderna*. Traduzido por Alda Maria Duães, Egípto Gonçalves, João Barrote, José S. Ribeiro, Maria Carvalho Torres e Maria Clarinda Moreira. Vol. 3. Porto: Afrontamento, 1994.

Duby, Georges, et al. *História das Mulheres no Ocidente: A Idade Média*. Traduzido por Ana Losa Ramalho, Egípto Gonçalves, Francisco Geraldes Barba, José S. Ribeiro, Katharina Rzepka e Teresa Joaquim. Vol. 2. Porto: Afrontamento, 1993.

Eco, Umberto. *História da Beleza*. Traduzido por António Maia da Rocha. Oeiras: Difel, 2009.

—. *História da Feiúra*. Traduzido por Eliana Aguiar. São Paulo: Record, 2007.

Federici, Silvia. *Calibã e a Bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva*. 2. Traduzido por Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

Foucault, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. 20. Traduzido por Raquel Ramallete. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

Geczy, Adam. *The Artifficial Body in Fashion and Art - Marionettes, Models and Mannequins*. Bloomsbury Academic, 2017.

Goldhammer, Arthur, e Julia Kristeva. “Stabat Mater.” *Poetics Today*, 1985: 133-152.

Graça, A. Santos. “VII Superstições, crendices e lendas.” Em *O Poveiro*, de A. Santos Graça, 71-88. Lisboa: Etnográfica Press, 1992.

Gross, Kenneth. *Puppet: An Essay on Uncanny Life*. Chicago: University of Chicago Press, 2011.

Hiemstra, Gabe. “Sutradhara, Sūtradhāra, Sutra-dhara, Sūtradhara: 17 definitions.” *Wisdom Library*. 2024. <https://www.wisdomlib.org/definition/sutradhara#sanskrit> (acedido em maio de 2024).

Horta, Maria Teresa (1977). *Mulheres de Abril*. Lisboa: Editorial Caminho.

Huizinga, Johan. *Homo Ludens*. 4. Traduzido por João Paulo Monteiro. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

Hutton, Ronald. *The witch: a history of fear from ancient times to the present*. New Haven: Yale University Press, 2017.

Júnior, Hilário Franco. “A serpente, espelho de Eva - Iconografia, analogia e misoginia em fins da Idade Média.” *Medievalista*, 28 de dezembro de 2019.

Jurkowski, Henryk. *Aspects of Puppet Theatre*. 2. Editado por Penny Francis. Palgrave Macmillan, 2013.

Kafka, Franz. *Bestiário de Kafka*. 1. Traduzido por Álvaro Gonçalves. Bertrand Editora, 2016.

Kayser, Wolfgang. *The Grotesque in Art and Literature*. Traduzido por Ulrich Weisstein. Bloomington: Indiana University Press, 1963.

Kelly, Mike. *The Uncanny*. Buchhandlung Walther Konig, 2004.

Kleist, Heinrich von. *Sobre o Teatro de Marionetas e outros escritos*. Traduzido por José Miranda Justo. Lisboa: Antígona, 2009.

Kopania, Kamil. *Dolls and Puppets as Artistic and Cultural Phenomena (19th – 21st Centuries)*. Editado por The Department of Puppetry Art in Białystok. Polónia: Aleksander Zelwerowicz National Academy of Dramatic Art in Warsaw, 2016.

Kraemer, Heinrich, e James Sprenger. *Malleus Maleficarum*. Traduzido por Rev. Montague Summers. Londres: The Pushkin Press, 1948.

Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Traduzido por Leon S. Roudiez. Nova Iorque: Columbia University Press, 1982.

Lehmann, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*. 1ª edição. Traduzido por Manuela Gomes e Sara Seruya. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.

Leitão, Sara Barros. *Monólogo de uma mulher chamada Maria com a sua patroa*. Realizado por Sara Barros Leitão. Teatro Nacional de São João, Porto. 2022.

—. *Monólogo de Uma Mulher Chamada Maria com a Sua Patroa*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2024.

Leite, Janaina. *Stabat Mater*. Realizado por Janaina Leite. Teatro Municipal do Porto, Porto. 2024.

LeQuesne, Emily. “Puppet, Death, and the Devil: Presences of Afterlife in Puppet Theatre.” *SKENĚ - Journal of Theatre and Drama Studies*, junho de 2022: 51-67.

Listermann-Vierling, Dennis. *History of Puppetry*. s.d. <https://newbernpuppets.com/history-of-puppetry/> (acedido em abril de 2024).

Little, Tasmin. “The Mystery and Mastery of Face Changing.”, YouTube, 16 de agosto de 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=3GrX6JLAKkU>.

Macedo, Ana Gabriela, e Ana Luísa Amaral. *Dicionário da Crítica Feminista*. Porto: Edições Afrontamento, 2005.

Marco Martins, Patrícia Portela. *Selvagens*. Realizado por Marco Martins. Teatro Municipal do Porto, Porto. 2022.

“Maria Inês.” *Dicionário de Nomes Próprios*. s.d. <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/maria-ines/> (acedido em 3 de abril de 2024).

Martins, Ana. “Gastar o latim.” *Ciber Dúvidas da Língua Portuguesa*. 4 de novembro de 2007. <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/artigos/rubricas/idioma/gastar-o-latim/1475> (acedido em 20 de junho de 2024).

“Mary.” *Behind the Name*. 21 de janeiro de 2022. <https://www.behindthename.com/name/mary> (acedido em 21 de junho de 2024).

Mayer, Karl Herbert. “Amate manuscripts of the Otomí of San Pablo.” *Mexicon - Revista sobre Estudios Mesoamericanos*, dezembro de 2012: 130-135.

Merriam-Webster. *Uncanny*. s.d. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/uncanny> (acedido em 3 de julho de 2024).

MichalskaI, Magda. “Why Is She So Hairy? Iconography of Mary Magdalene.” *Daily Art Magazine*. 19 de setembro de 2023. <https://www.dailyartmagazine.com/mary-magdalene-iconography/> (acedido em 19 de janeiro de 2024).

Miller, Arthur. *As Bruxas de Salem*. Traduzido por Rui Guedes da Silva. Editorial Presença, 1961.

Miller, Arthur. *As Bruxas de Salém*. Realizado por Nuno Cardoso. Teatro Nacional de São João, Porto. 2023.

Moura, José Carlos Duarte. *Contos Mitos e Lendas da Beira*. Coimbra: A Mar Arte, 1996.

Museu da Marioneta. “O que contam as Marionetas?” Editado por Museu da Marioneta. *Notícias da Marioneta*, nº 8 (outubro 2022).

Nunes de Almeida, Maria Raquel, e Casal Pelayo. “O desenho como Grotesco: Paula Rego e a Cultura Visual Portuguesa.” *Arte Contemporânea, Criatividade e Híbridação: o V Congresso CSO'2014*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa; Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes, 2014. 673-683.

O que podem as palavras. Realizado por Luísa Marinho e Luísa Sequeira. 2022.

Os Editores da Enciclopédia Britannica. “Naga.” *Enciclopédia Britânica*. março de 2024. <https://www.britannica.com/topic/naga-Hindu-mythology>.

Talvez...Monsanto. Realizado por Ricardo Pais. Teatro Nacional de São João, Porto. 2022.

Pedroso, Consiglieri. *Contribuições para Uma Mitologia Popular Portuguesa e Outros Escritos Etnográficos*. Lisboa: Etnográfica Press, 2023.

Pischel, Richard. *The Home of the Puppet-play: An address*. Traduzido por Mildred C. Tawney. Londres: Luzac & Co's Publications, 1902.

Platão. “Livro VII.” Em *A República, de Platão*, 317-323. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

Postma, Scott. *John Ruskin's Moral Theory of the Grotesque - An Investigation of the Artist and his Work*. 8 de abril de 2023. <https://scottpostma.substack.com/p/john-ruskins-moral-theory-of-the> (acedido em janeiro de 2024).

Ribeiro, Almir. “Uma Pedagogia teatral velada: a Über-marionette de Gordon Craig.” *Cena*, 2013.

—. “A Marionete em Chamas - O teatro-dança clássico da Índia e o über-marionette de Gordon Craig: processos de marionetização do ator.” *Pitágoras 500*, 24 de agosto de 2017: 68-80.

—. “Deuses e marionetes: Kathakali, teatro dança clássico da Índia e seus delicados diálogos.” *Sala Aberta*, junho de 2013: 83-110.

Roob, Alexander. *The Hermetic Museum Alchemy and Mysticism*. Bibliotheca Universalis. Köln: Taschen, 2021.

Rosengarten, Ruth, et al. *Compreender Paula Rego 25 Perspetivas*. Editado por Público e Fundação de Serralves. Porto: Ruth Rosengarten, 2004.

Roterdão, Erasmo de. *Elogio da Loucura*. Traduzido por António Guimarães Pinto. Edições 70, 2023.

Russo, Mary. *The Female Grotesque - Risk, Excess and Modernity*. Nova Iorque: Routledge, 1995.

“S. Inês, Virgem e Mártir.” *Vatican News*. s.d. <https://www.vaticannews.va/pt/santo-do-dia/01/21/s--ines-virgem-e-martir.html> (acedido em 10 de abril de 2024).

Santareno, Bernardo. *O Crime da Aldeia Velha*. 1. Silveira: E-primatur, 2017.

Saramago, José. *O Homem Duplicado*. Lisboa: Caminho, 2002.

Savarese, Nicola. *O Teatro Eurasiático*. 1ª. Editado por Húmus. Traduzido por Ana Isabel Soares. Porto: Empilhadora, 2023.

Schaffner, Ingrid. “Preamble and Précis: an atomic introduction to “The Puppet Show.”” Em *The Puppet Show*, de Ingrid Schaffner e Carin Kuoni, 14-16. Filadélfia: Institute for Contemporary Art, University of Pennsylvania, 2008.

Schaffner, Ingrid. “Sources.” Em *The Puppet Show*, de Ingrid Schaffner e Carin Kuoni, 23-43. Filadélfia: Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 2008.

Schechner, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. 3ª Edição. Routledge, 2013.

Scheffler, Ismael. *Artaud e o Teatro Sagrado*. 1. Curitiba: Arte Final, 2021.

Shelley, Mary. *Frankenstein*. Traduzido por João Costa. Leya, 2009.

Shklovski, Viktor. “Art as technique.” Em *Modern Criticism and Theory: A Reader*, de D. Lodge, 15-30. Longman, 1988.

Sicart, Miguel. *Play Matters*. Editado por Massachusetts Institute of Technology. Massachusetts: MIT Press, 2014.

Spampinato, Francesco. “Body Surrogates: Mannequins, Life-Size Dolls, and Avatars.” PAJ, 2016: 1-20.

Szachowicz-Sempruch, Justyna. “Female Entanglements with Evil: the Witch Figure as an Embodiment of Cultural Borderlands.” Editado por D. Goodman. *Journal of Religion and Culture* (Concordia University) 15 (2003): 92-116.

The Editors of Encyclopaedia Britannica. *naga*. 1 de junho de 2024. <https://www.britannica.com/topic/naga-Hindu-mythology> (acedido em 3 de julho de 2024).

Turner, Victor. *From Ritual to Theatre - The Human Seriousness of Play*. Maryland: PAJ Publications, 1982.

—. *O Processo Ritual - Estrutura e Antiestrutura*. Traduzido por Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 1974.

Walker, Barbara G. *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*. 1. São Francisco: HarperCollins, 1983.

Wei Rales, Emily, e Maria Ramos. *Louise Bourgeois: Deslaçar um Tormento*. 2020. Traduzido por Cláudia Gonçalves, Richard Sieburth, Françoise Gramet, Rui Cascais-Parada e Maria Ramos. Porto: Serralves, Fundação de, 2020.

Paula Rego Histórias e Segredos. Realizado por Nick Willing. 2017.

Zuolin, Huang. “Um acréscimo ao texto de Brecht: "o efeito de estranhamento na interpretação do teatro chinês".” Em *Brecht and East Asian Theatre: The Proceedings of a Conference on Brecht in East Asian Theatre*, de Antony Tatlow e Tak-wai Wong, traduzido por Robson Corrêa de Camargo, 96-110. Hong Kong University Press, 1982.

ANEXOS

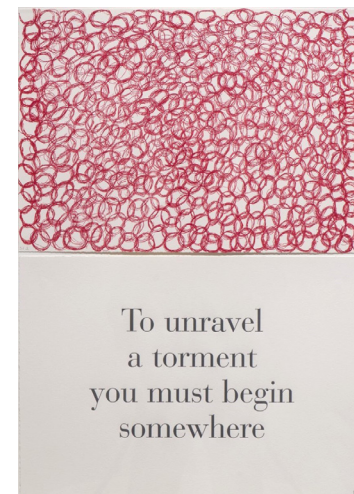






Esta secção dedica-se a uma seleção de registos adicionais que visam complementar os conteúdos mencionados ao longo deste documento. Na mesma poderão ser encontradas referências visuais, documentação processual e fotografias complementares dos trabalhos abordados, podendo ser acompanhados de breves comentários com informação e contextualização adicional.

A disposição dos conteúdos não segue a sua ordem cronológica de produção.



Louise Bourgeois, *To Unravel a Torment You Must Begin Somewhere*, nº 8 de 9 da série *What Is the Shape of This Problem?*, 1999, relevo tipográfico e litografia, folha superior: 30.5 × 43.2 cm, folha inferior: 30.5 × 43.2 cm, Coleção Fundação da Família Jordan Schnitzer. Fotografia de John Dean Retirado de: <https://eskerfoundation.com/exhibition/louise-bourgeois/#gallery-1>



Ilustração do *Compendium Rarissimum Totius Artis Magicae Sistematissae per Celeberrimos Artis Hujus Magistros. Anno 1057. Noli Me Tangere*. Wellcome Collection, 1775, p. 53. Retirado de: <https://wellcomecollection.org/works/cvnpwy8d/items?canvas=53>



Painel, 1601-1625, Itália, linho, ponto liso, desenho bordado em pontos de cerzido, bainha, ponto de nublado e ponto de nublado russo, 44,4 x 55,8 cm, Coleção do Instituto de Arte de Chicago. Retirado de: <https://www.artic.edu/artworks/38713/panel>



Louise Bourgeois, *S/Título*, nº 1 de 14 da série *À l'Infini*, 2008, gravura com acréscimos manuais, 101.6 x 152.4 cm, Fundação Easton, Nova Iorque. Retirado de: <https://www.moma.org/collection/works/177199?locale=en>



Nancy Spero, *Female Bomb*, 1966, guache e tinta sobre papel, 86.4 x 68.6 cm. Retirado de: <https://www.galerielelong.com/exhibitions/nancy-spero3/selected-works#2>



Paula Rego, *Anjo*, 1998, pastel sobre papel, 180x130cm, Fundação Calouste Gulbenkian. Retirado de: https://gulbenkian.pt/cam/works_cam/anoj/



Dakshina Kali, séc. XIX, pintura, 39,6x30,6 cm, Museu Indiano, Calcutá. Retirado de: https://artsandculture.google.com/asset/dakshina-kali/VAE1i8Khk-aw_A



Teste de montagem de uma cenografia manipulável para a Queima e Rebentamento do Judas 2023, ACERT – Tondela. Fotografia do arquivo pessoal.



Queima e Rebentamento do Judas 2023, ACERT – Tondela. Fotografia de Marília Maia.



Rosa Ramalho, *Bicha Feroz*, 1950-60, barro pintado, 9x15x11cm. Retirado de: <https://cruzescanhoto.com/exposicoes/5-lagarto/>



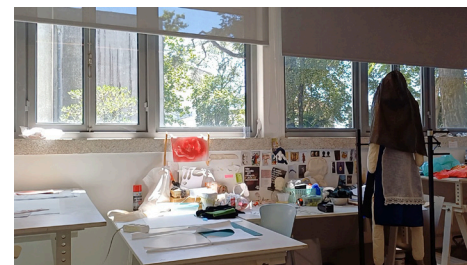
Alys Tomlinson, *Sa Filonzana*, 2021, impressão giclée de fotografia, 63.5 x 50.8 cm. Retirado de: <https://www.artsy.net/artwork/alys-tomlinson-sa-filonzana-ottana>

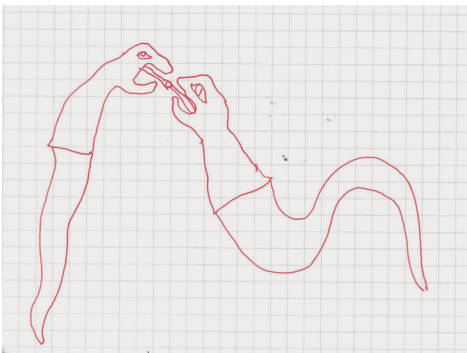


Annette Messenger, *articulés-désarticulés*, 2001-2002, instalação automatizada, fantoches de tecido automatizados, cordas, roldanas, motores, madeira, cabos metálicos, computador e software de computador, 3 pás de madeira, 6 colunas de tecido, 20 lâmpadas e 4 projetores. Gabinete com estacas metálicas, 560 x 1500 x 1400 cm. Retirado de: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cR5bBjq>

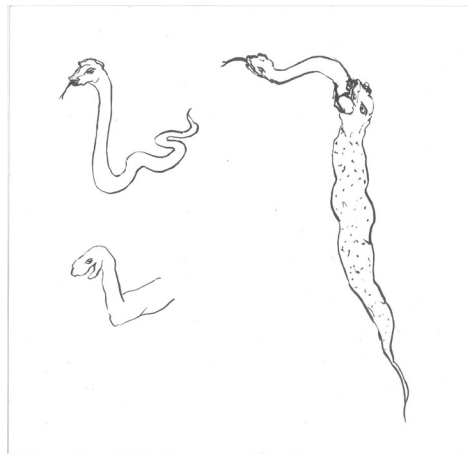


Graça Morais, *Maria*, 1982, Óleo e carvão sobre tela, 145 x 206 cm, Coleção da Artista. Retirado de: <https://gulbenkian.pt/paris/expositions/expositions-passees/graca-morais/>





Desenho a tinta da china sobre papel, 2023, 21x29cm.



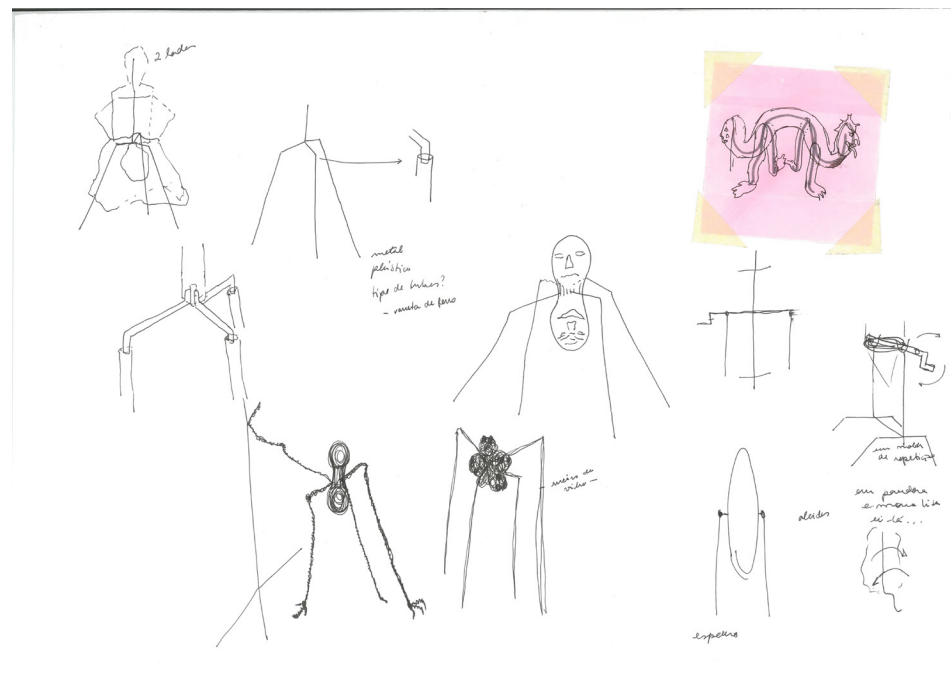
Esquízo para *Trindade e Linguarudas*, 2024, caneta sobre papel, 21x 20cm.



Desenho a tinta da china sobre papel, 2023, 21x29cm.



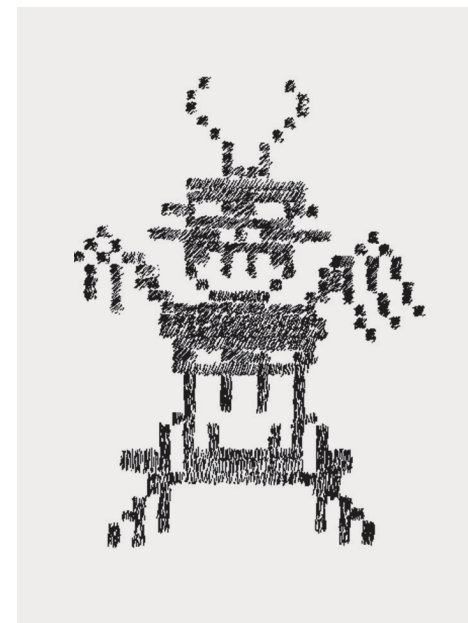
Desenho a tinta da china sobre papel, 2023, 24 x15,5 cm.



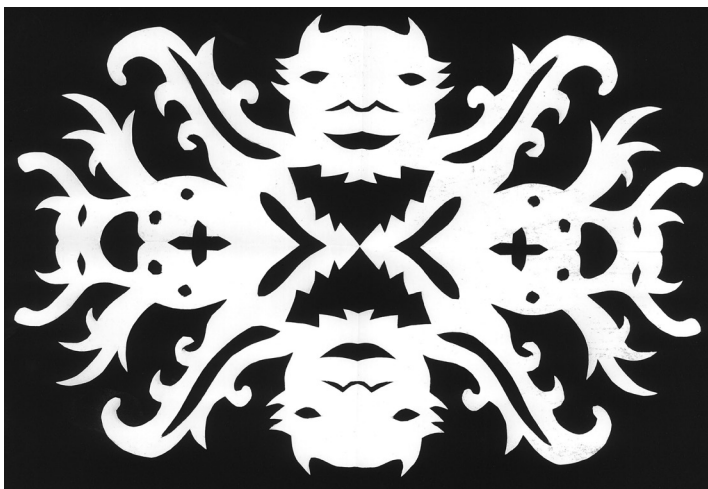
Esquícios, 2023, caneta sobre papel, 29 x 42 cm.



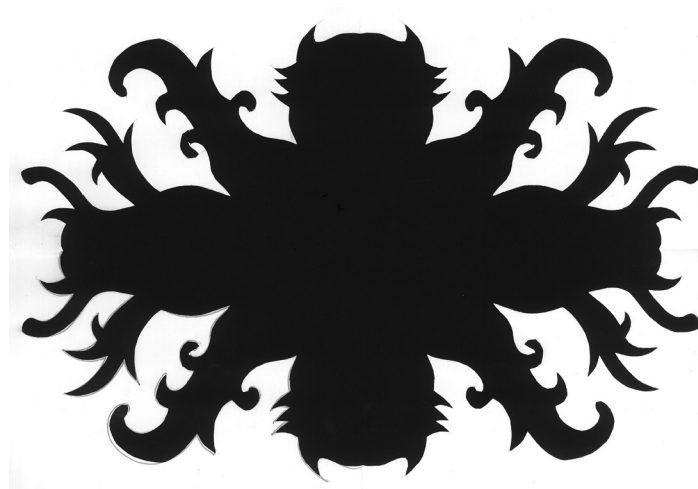
Detalhe de um desenho a tinta da china sobre papel kraft, 100x70cm.



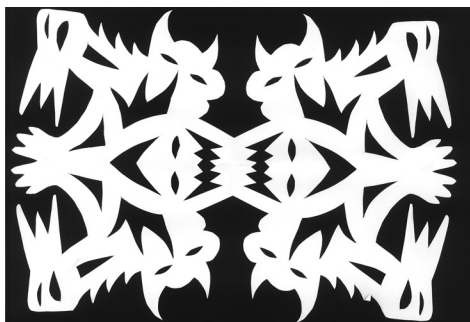
Desenho a caneta, 2024, 21, 14,8 cm.



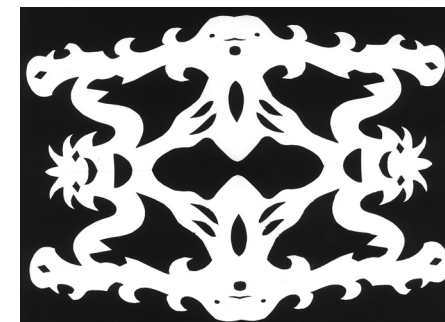
Experiência de recorte em papel, 2023, 28,5x19 cm.



Recorte em papel (em negativo), 2023, 29,5x21 cm.



Experiência de recorte em papel, 2023, 26x17,5 cm.



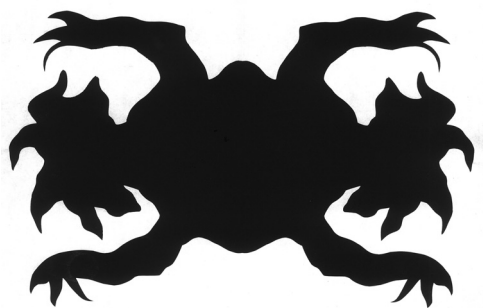
Experiência de recorte em papel, 2023, 27,5x20 cm.



Recorte em papel (em negativo), 2023, 29,5x21 cm.



Experiência de recorte em papel, 2023, 28x19 cm.



Recorte em papel (em negativo), 2023, 29,5x21 cm.



Experiência de recorte em papel, 2023, 28x18 cm.



Recortes sobre papel de engenheiro e goma laca, 2023, 36,5x22,5 cm.



Recortes sobre papel, 2023, 28x19 cm.



Conjunto de recortes variados em papel e chapa offset, 2023
Da direita para a esquerda: 12x13cm; 12x19cm; 16x22,5 cm; 30x4,5cm; 10x5cm.

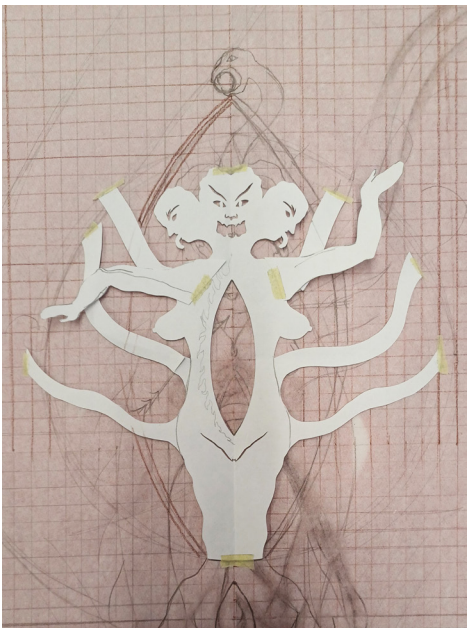


Detalhe de um recorte em papel, 2023, 37x53cm.



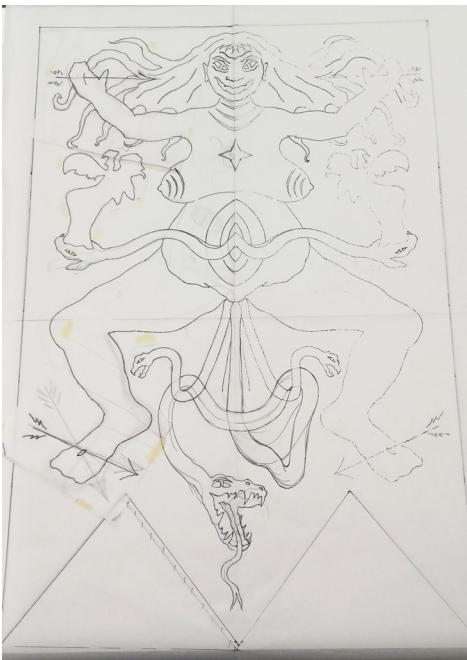
Registos da participação na exposição *MAP 2023*, no Museu da FBAUP. Nas fotografias: *Maria Mãos de Fada* (à esquerda) e um conjunto de recortes e desenho (à direita).





Experiência em torno do estandarte religioso, 2024, recorte e colagem sobre papel de arroz e papel de seda, ecoline, madeira de balsa e corda de algodão, dimensões aproximadas: 80x110 cm.

Processo de construção de um dos estandartes.



Desenho preparatório para um dos estandartes.



Processo de construção de um dos estandartes.



Experiência em torno do estandarte religioso, 2024, recorte e colagem sobre papel de arroz e papel de seda, ecoline, madeira de balsa e corda de algodão, dimensões aproximadas: 80x110 cm.



Vista do trabalho *Invocação de uma mulher chamada **Maria***, na exposição *Intervalo — Antes e Depois, o Desenho 2023*, no Lugar do Desenho - Fundação Júlio Resende. Curadoria de Pedro Maia e Sílvia Simões. Organização do Lugar do Desenho - Fundação Júlio Resende e FBAUP.



A Dança, 2023, marionetas em chapa de offset, dimensões aproximadas 205x270cm.



O Banquete, 2023, marionetas em chapa de offset, dimensões aproximadas 140x150cm.



Conjunto de marionetas inspirado no Entrudo Lagarteiro, selecionadas para a exposição *Veredas – objetos artísticos de pequeno formato*, 2023, na Associação Vilar de Amargo em colaboração com a FBAUP
Da direita para a esquerda: *Ai Zé! Que é de mim agora!*, 30x37 cm;
Arrebite-te Zé!, 43x 37 cm; *E agora, ó Zé! O jantar está pronto!*, 37x40 cm.

A propósito desta exposição fui uma das pessoas convidadas pela associação a assistir e participar nos festejos do Entrudo Lagarteiro, em Vilar de Amargo. Esta oportunidade foi relevante para trabalhos futuros, como foi o caso da inspiração para os figurinos do trabalho *Quebrando o Cobrão*.



Experiência de construção de marioneta em offset, 2023, chapa offset e tachas, 28x38 cm.



Impressão de monotipias em polipropileno e acetato sobre papel, 2022, 42x29,7 cm.



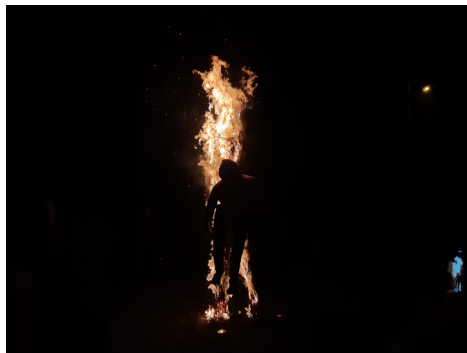
Experiência de construção de marionetas para impressão, 2023, chapa offset e tachas, 22x26 cm.



Impressão de matriz de offset sobre papel de gravura, 2023, 23x26 cm.



Conjunto de impressões de matriz de offset sobre papel de gravura, 2023, 53x26 cm.



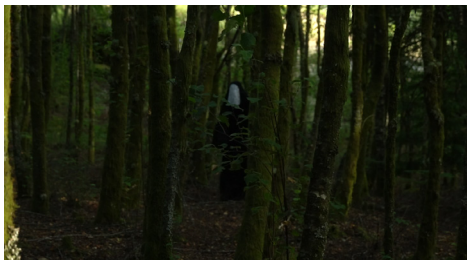
Registos do arquivo pessoal do Entrudo Lagarteiro
 À direita uma fotografia minha vestida de viúva para o cortejo fúnebre.



Quebrando o Cobrão, 2024, vídeo, 9:24 min.
Guião e interpretação: Maria Inês Gomes
Realização e edição: Zito Marques
Assistência de realização: Sandra Santos
Banda sonora: Universfield
Agradecimento especial: Afonso Cortez, Marta Costa,
Miguel Torres, Paula Craft e ACERT

Visualização disponível através do link:
<https://www.youtube.com/watch?v=-KAZFlp5TTw>

Resumo: Uma figura feminina está determinada a tirar um quebranto muito antigo e procura a resposta nos recantos ancestrais da serra. A ficção e o real misturam-se para dar vida às nossas crenças e superstições levando-nos a conhecer o lado mais obscuro que se esconde nas nossas entranhas. Pode uma *Maria* quebrar um fado tão antigo como a criação do mundo?



Frames do vídeo *Quebrando o Cobraão*.



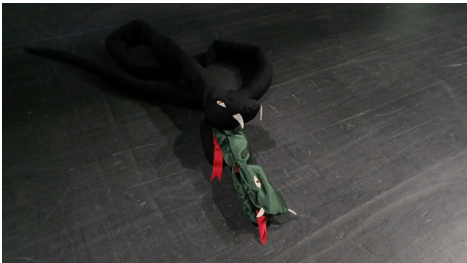
Cobra que representa a Velha,
em *Trindade*
287x13x10,5 cm.



Cobra que representa a Mãe,
em *Trindade*
166x8x7,5 cm.



Cobra que representa a Filha,
em *Trindade*
108x7x6 cm.



Detalhe do encaixe entre os objetos que
atuam como uma matrioska.



Detalhe do encaixe entre os objetos que
atuam como uma matrioska.

Trindade, 2024, objetos em tecido, feltro, enchimento, velcro e missangas,
dimensões da maior para a mais pequena: 287x13x10,5 cm; 166x8x7,5 cm;
108x7x6 cm.

Este trabalho insere-se no vídeo *Quebrando o Cobrão*, sendo um exemplo da
contaminação existente entre estes. Tal como a cobra que representa a Filha alude
à mesma que encontramos enrolada na boneca de Eva, utilizada na *performance*
Devorar a Maçã.



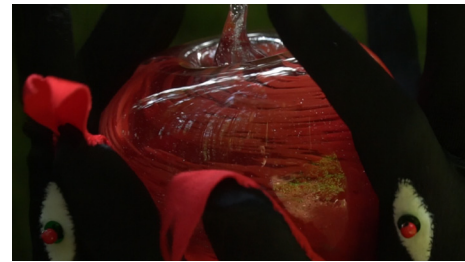
Detalhe do encaixe entre os objetos que atuam como uma matrioska.



Linguarudas, 2024, vídeo, 1:28 min.
Criação e manipulação: Maria Inês Gomes
Realização e montagem: Zito Marques
Assistência de realização: Sandra Santos

Visualização disponível através do link:
<https://www.youtube.com/watch?v=MR6DjGZvg2Q>

Resumo: Duas figuras contam uma história sobre o lado macabro a que as crenças nos levam.





Fotografias da formação em Vidro Soprado e Acabamentos, no Centro de Formação Profissional para a Indústria Cerâmica, em março de 2024.

Esta formação permitiu-me voltar a trabalhar com o vidro, desta vez através de uma nova técnica, o vidro soprado. Desempenhou um papel muito importante, pois através de alguns dos resultados obtidos foram desenvolvidas novas ideias de projetos que os pudessem integrar. Desta forma, reforçou-se a contaminação entre trabalhos. Muitos destes foram também criados em duplas, enfatizando o foco da investigação.



Experiência em vidro, 2024, 13,5 x15 x18 cm aproximadamente.



Experiência em vidro, 2024, 31x23x12 cm aproximadamente.



Experiência em vidro, 2024, 26x4x39 cm aproximadamente.



Experiência em vidro, 2024, 26x4x39 cm aproximadamente (detalhe).



Experiência em vidro soprado, 2024, 20x6,5x19 cm aproximadamente.



Especulação de ideias para momento expositivo.



Experiência em vidro soprado, 2024, 34x7x24,5 cm aproximadamente.



Experiências em vidro, 2024, 9x9x9 cm aproximadamente.



Devorar a maçã, 2024, performance, aproximadamente 10 min.
Exposição *Conexão*, na Casa da Imagem, em Vila Nova de Gaia, abril de 2024
Fotografia de Carolina Coelho.

Visualização disponível através do link:
Registo (sem som) na Casa da Imagem: <https://youtu.be/8hoSolXuH4o>
Remake (com som): https://youtu.be/xmaHWpd5E_A

Resumo: Um ambiente doméstico. Uma mesa. Uma mulher que brinca. Ou cuida? Uma mulher cuida do lar. Prepara uma refeição, aguardando a visita de *Maria*. À mesa seis figuras familiares são sentadas. Preparam-se para consumir o pecado original. Damos graças a *Maria* que permite esta refeição solene. Um lugar vazio marca a ausência e simultaneamente convida a um preenchimento. Junta-se o sagrado e o profano, numa refeição totémica. Afinal é em torno da mesa que se dão as maiores tragédias. Uma brincadeira que se torna uma ode às mulheres que sempre cuidaram e não tiveram tempo de brincar. Um convite a exorcizar o mal que o passado carrega e consumi-lo de vez.



Registos da *performance*
Fotografia de Maria Palma.



Registos da *performance*
Fotografia de Maria Palma.



Registos da *performance*
Fotografia de Carolina Coelho.



Registos da *performance*.
Fotografia de Carolina Coelho.

“Avé *Maria*, cheia de traça
Bendita é a vossa desgraça
Nós somos boas mulheres
Daquelas que fazem o que disseres
Bendito seja o fruto proibido
E a revolta do vosso umbigo
Venha a nós o vosso bruxedo
Que acabe de vez com o nosso degredo
Livrai-nos daquilo que nos é incumbido
E afasta de nós todo o perigo
Ó *Maria*, livrai-nos do medo
Nós não somos um brinquedo
Rogai por todas as que são tentadoras
E ajudai-nos a ser pecadoras
Amén”

Adaptação da oração católica *Avé Maria* realizada pela autora deste documento.



Registos do momento de invocação de *Maria*, através de uma reza
Fotografias de Carolina Coelho.



Fotografias do remake da performance *Devorar a maçã* Tondela, 2024.



Registo da construção das bonecas.



Boneca da Maria Madalena, 2024
Boneca, peruca e arame, 22x7,5x58 cm aproximadamente.



Boneca da Ishtar, 2024
Boneca, meia de vidro e feltro, 29x12x43 cm aproximadamente.



Boneca da Eva, 2024
Bonecas, tecido, missangas e enchimento, 21x10x35 cm aproximadamente.



Boneca da Virgem Maria, 2024
Boneca, tecido e arame, 31x12x71 cm aproximadamente.





Boneca da Medusa, 2024
Boneca, tinta acrílica e máscara de papel, 19x10x34 cm aproximadamente.



Boneca da figura da Bruxa, 2024
Boneca, vassoura, tecido e fita de papel, 25x8x50 cm aproximadamente.



Esquico do caderno diário para a realização das bonecas, 2024, 14x15 cm.



Vistas da exposição *Chão que Pega*, na Junta de Freguesia do Bonfim, em janeiro de 2024.

Ó *Maria*, levanta a saia!, 2024
boneca reversível de dupla face em pano cru, sarja, renda, enchimento, alfinetes, metal e linhas variadas sobre estrutura de ferro manipulável com ímanes, 180x85x65 cm.

Resumo: *Maria* é um corpo orgânico, mutável, em metamorfose constante. Quem a interpela é desafiado a entrar na roda-viva que é esta figura, escolhendo qual das suas facetas conhece. O espetador é colocado numa posição de poder, em parte abusiva, controlando este corpo, sendo desafiado a descobrir o que se esconde debaixo da saia desta figura. Na tentativa de despir a personagem surge uma outra, que, neste rodopio, absorve quem a manipula numa dança constante, entrando num ciclo sem fim, criando um jogo entre a personagem e quem a interpela. *Maria* é assim um ser volátil, uma presença que se transfigura e adapta à vontade de quem a vê, procurando sempre agradar o outro. Assim, cada uma destas facetas torna-se a sombra da anterior, num jogo de dualidades onde tudo acaba por se fundir numa única entidade.

Este trabalho foi realizado no âmbito da exposição *Chão que Pega*, que decorreu na Junta de Freguesia do Bonfim, através da proposta da UC de Práticas de Estúdio e Investigação de realizar uma exposição coletiva de modo autónomo, num espaço externo à faculdade. A temática escolhida foi o baile, tendo todos os projetos sido pensados em torno deste conceito, de modo mais ou menos aproximado. Foram realizadas diferentes equipas para a elaboração desta proposta, tendo tido oportunidade de ser responsável pela curadoria da exposição, em colaboração com as colegas Leonor Lima e Margarida Bezerra Bastos. Foi um exercício muito desafiante, tendo sido a primeira vez que o realizei. O resultado foi bastante positivo e despertou o meu interesse em aprofundar conhecimentos desta vertente no futuro.



Face 1 de Ó *Maria*, levanta a saia!.



Face 2 de Ó *Maria*, levanta a saia!.



Face 3 de Ó *Maria*, *levanta a saia!*.



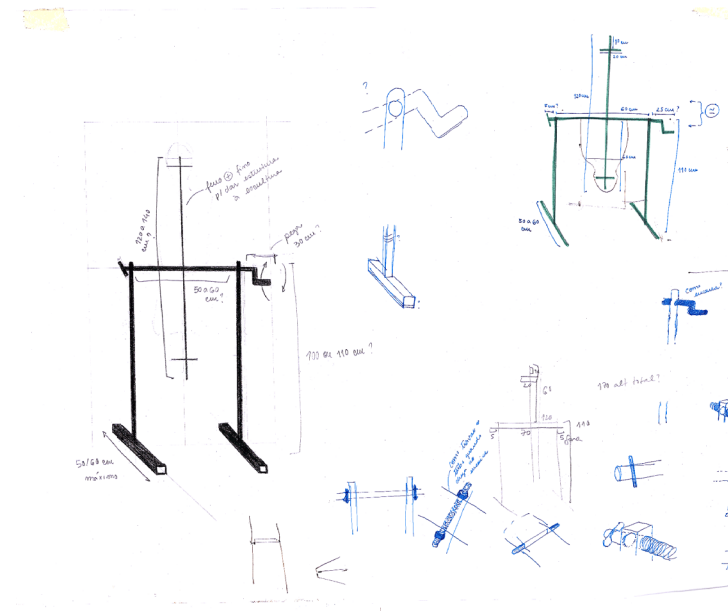
Face 4 de Ó *Maria*, *levanta a saia!*.



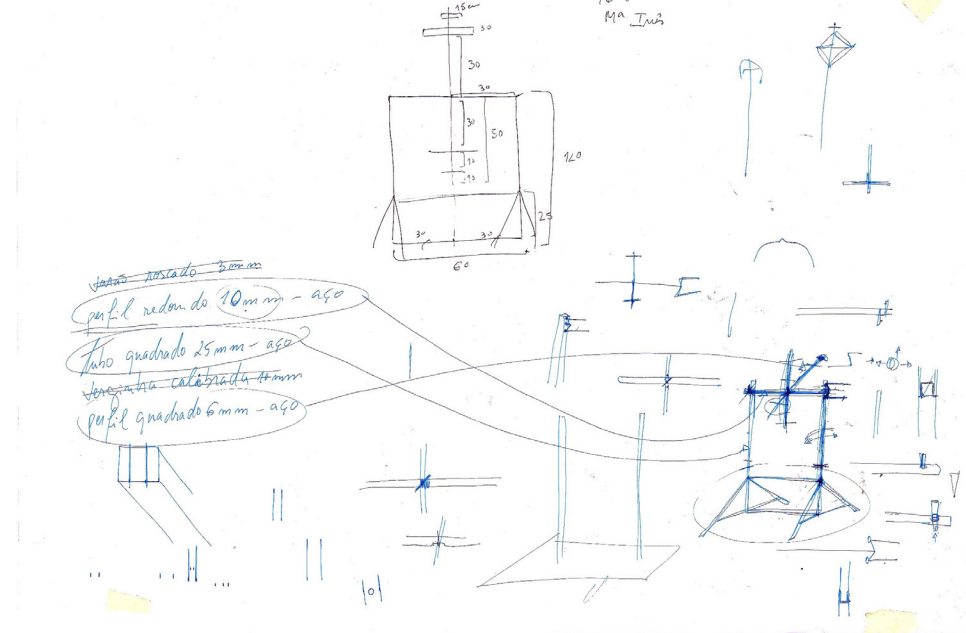
Pormenores de Ó **Maria**, levanta a saia!.



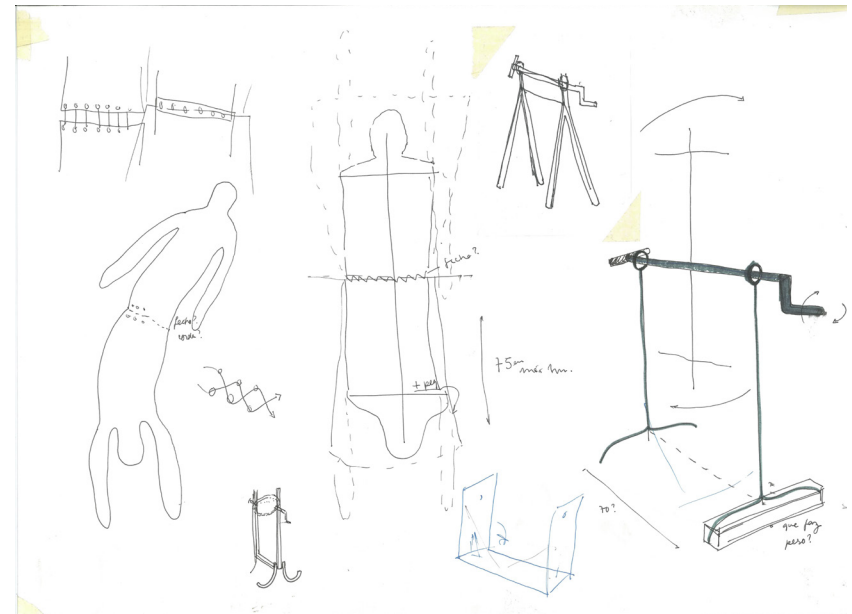
Esboço para Ó **Maria**, levanta a saia!, 2023, 42x59 cm.



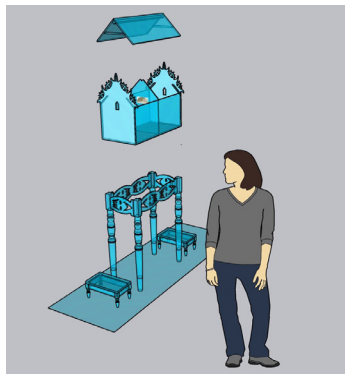
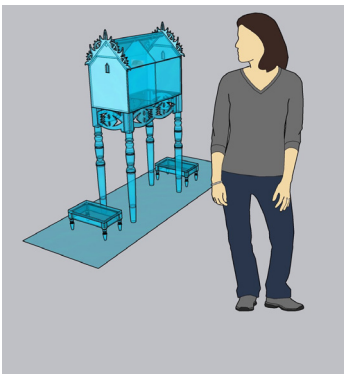
Esboço para Ó **Maria**, levanta a saia!, 2023, 29x42 cm.



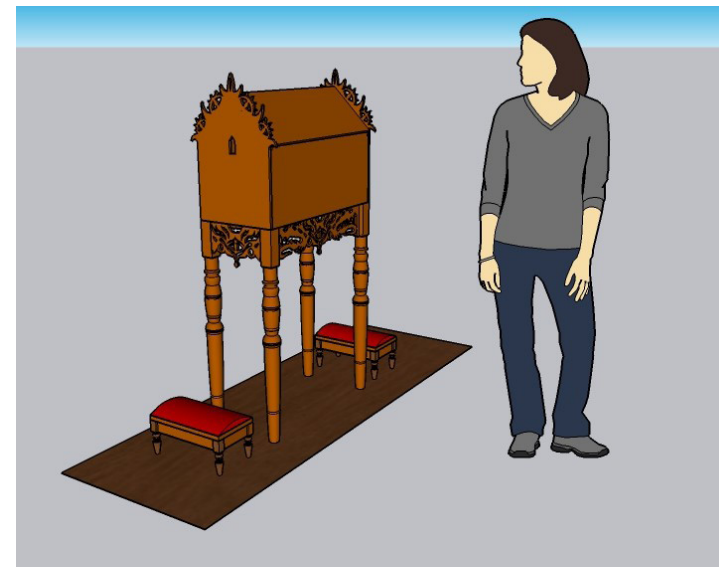
Esboço para Ó **Maria**, levanta a saia!, 2023, 42x59 cm.



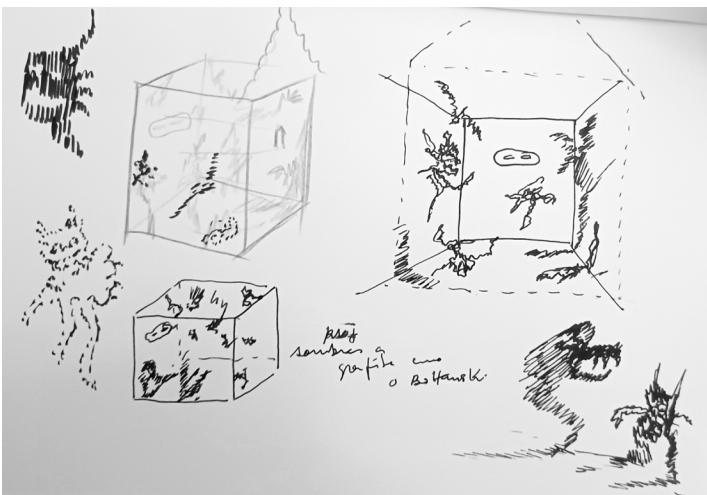
Esboço para Ó **Maria**, levanta a saia!, 2023, 29x42 cm.



Primeiras maquetes do projeto *Mamã, dá licença?* no programa SketchUp.



Maquete final de *Mamã, dá licença?*, no programa ScketchUp.



Esquícios de ideias para as projeções de sombra dentro da casa, 2024, caneta sobre papel, 14x21 cm.



Experiência de projeção de sombras através de recortes em papel, 2023.



Maquete da casa à escala real em k-line.



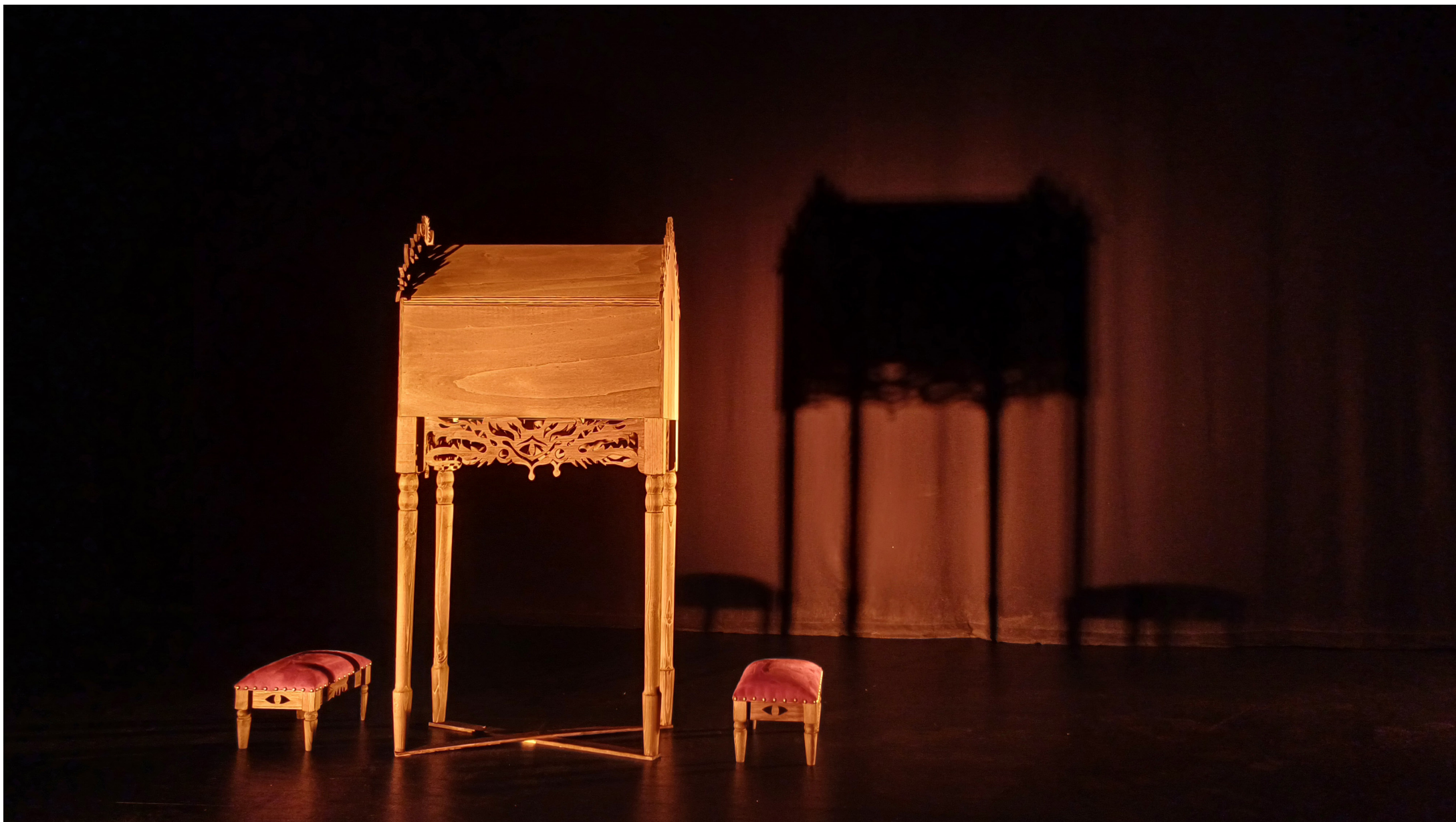
Desenho e recortes para a parte de baixo da casa.



Recorte de uma das laterais da casa.



Testes para tingimento da madeira e posterior envernizamento.



Mamã, dá licença?, 2024,
madeira, tecido, lanternas e figuras de cera,
dimensão total: 134x35x147 cm; dimensão da estrutura: 72x35x147cm;
dimensão de cada banco: 35x20x15 cm.



No final da minha licenciatura, completei o meu projeto final, construindo uma casa. Era uma estrutura simples em ripas de madeira, com cerca de 200x200x250 cm e com uma boneca de tecido à escala do meu corpo no centro. No final deste 2º Ciclo de estudos, desafiei-me a amadurecer a minha ligação com a casa, enquanto tema recorrente de interesse. Decidi, assim, terminar também este projeto com uma. Um local de abrigo para *Maria*, ou um sítio de culto para a mesma.

Em *Mamã, dá licença?*, somos confrontados com uma casa de madeira que cruza uma casa de bonecas com um confessionário. O trabalho é composto por dois bancos e uma casa de madeira, onde, no seu interior, se dá uma divisão oculta do espaço, criando duas salas opostas. Os espetadores são convidados a ajoelharem-se, como num gesto de reverência, prestando culto a *Maria*. Um óculo permite-nos ter um acesso reduzido ao interior, focando o nosso olhar para a figura de cera que nos retorna o gesto. A peça é ativada pelo espetador, num ato de voyeurismo e de curiosidade. Existem dois locais opostos para esta observação. Porém, como é possível ver pelas maquetes, a divisão da sala impede o cruzamento de olhares do público. São, assim, criados dois duplos, num objeto que combina o sagrado e o profano, o dentro e o fora, e exploram a casa aproximando-a a um altar que resguarda *Maria*.





Detalhe de *Mamã, dá licença?*.



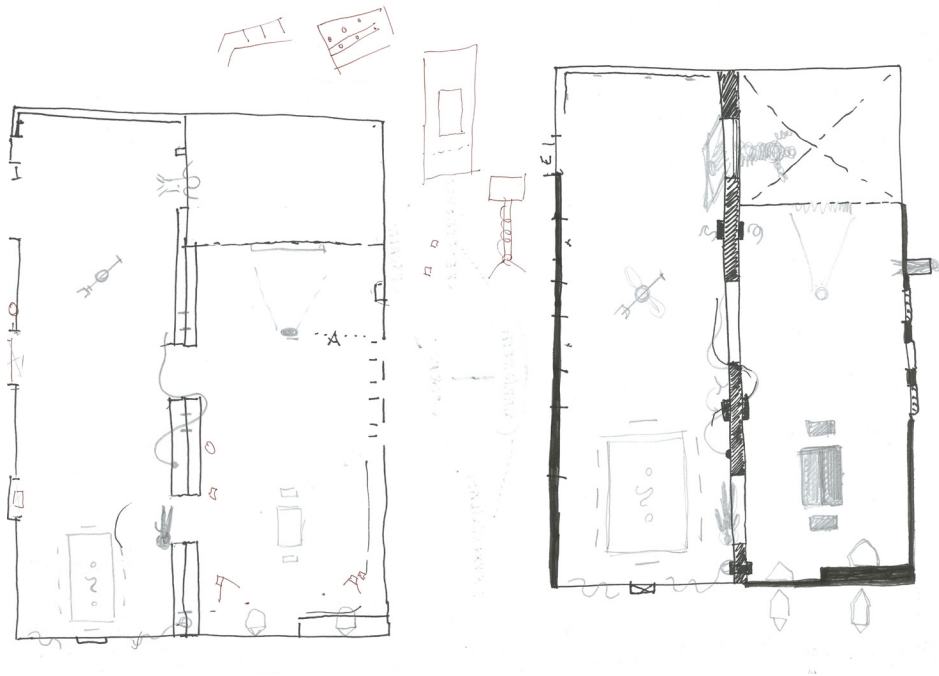
Pormenor do interior de
Mamã, dá licença?.



Projeção de sombra de *Mamã, dá licença?*.



Desenhos preparatórios e de simulação para a curadoria da exposição.





Cartaz da exposição final no Espaço Corpus Christi, em Vila Nova de Gaia.

Esta exposição chama apenas por um nome: o de *Maria*. É neste nome que cabe um coletivo de muitos outros: os anónimos, os conhecidos, os desconhecidos, os pessoais, os coletivos, os apagados, os esquecidos e os resgatados.

“Invocação de uma mulher chamada *Maria*” parte de uma investigação que utiliza a marioneta como ferramenta base para construir o diálogo em torno da construção de uma figura feminina e da sua dualidade. Cruza-se o campo das artes plásticas com o das artes performativas. Reúne um conjunto de trabalhos que deambulam entre crenças e superstições, abordando o seu carácter influente na perceção do que nos rodeia e como afetam as representações que construímos daquilo que nos é desconhecido.

Maria parte da associação e cruzamento de iconografias femininas e desdobra-se entre uma faceta mais conservadora e uma mais livre. Procura diluir os limites entre binómios, como o bem e o mal, o correto e o incorreto, o estar dentro e o estar fora, contaminando-os entre si. Reflete sobre os estereótipos associados à figura feminina, o seu papel social e a manipulação desta construção. Une a experiência particular com a coletiva, intersetando o sagrado com o profano. É através do desenho, da gravura e da construção de objetos que encontramos as projeções do(s) duplo(s) desta figura.

Maria apresenta-se como uma marioneta que se adapta à vontade de quem a observa. É uma figura submissa, mas também dominadora. Cativa-nos pela estranheza das suas formas, levando-nos a pensar quem realmente é a figura manipulada. Recorre-se assim ao jogo e ao brinquedo como instrumento de sátira e provocação.

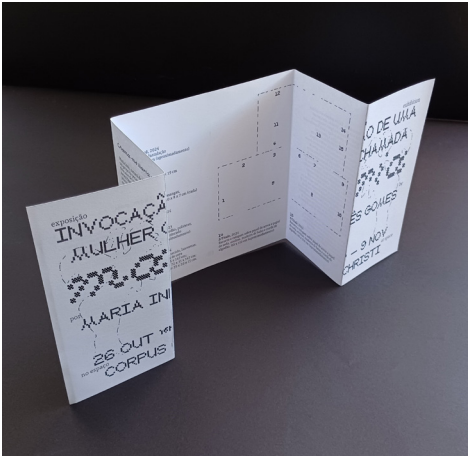
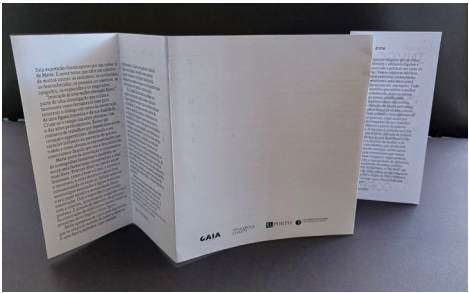
Na Corpus Christi encontramos um espaço de comunicação, onde o próprio lugar expositivo convoca o encontro destas dualidades. O antigo convento serve de cenário simbólico para o confronto entre as figuras litúrgicas e demoníacas que os trabalhos evocam. Num gesto provocatório, chamamos a personagem-tipo da bruxa ao diálogo, convidando-a a entrar num espaço que lhe é proibido, aludindo ao contexto histórico da diabolização feminina e as implicâncias que as crenças representam na construção social e cultural ainda nos dias de hoje. O antigo parlatório propõe-nos diluir essas fronteiras, num exercício de confronto e de retorno. Onde outrora existia uma divisão demarcada, propõe-se agora um espaço de contaminação entre *Maria*, os seus duplos e o espetador.

Maria é uma purga do peso do passado e simultaneamente uma ode ao peso do pecado que a figura feminina acarreta. É um acumular de crenças e superstições, o preenchimento de um vazio e um chamamento daquilo que se encontra de mais profundo nas nossas entranhas.

Maria Inês Gomes



Fotografias da folha de sala.



Maria Inês, natural de Tondela, apresenta um grupo de peças produzidas ao longo dos dois anos de investigação do Mestrado em Artes Plásticas - Desenho, na FBAUP. A palavra peças não surge aqui por acaso. Logo se percebe que os trabalhos da Maria Inês se situam entre a peça-objeto e a peça-teatro, exprimindo um desejo intrínseco de ação e interação com o observador que tanto o tenta cativar como repelir.

O trabalho da Maria Inês parte da ânsia de tornar visível esta persona também chamada *Maria* que, na grandeza do gesto, carrega um pesado fardo: ela é receptáculo dos bens e males da sua própria condição - a ambiguidade. *Maria* é um cruzamento de muitas referências iconográficas, religiosas, etnográficas, sociais e pessoais, e esse carácter agregador expõe uma personalidade que se multiplica em duplos que se corroboram e contradizem. Por isso, *Maria* acarreta uma universalidade que não nos é indiferente - a da humanidade nos seus contra-sensos.

Longe de ser um adereço, a marioneta é utilizada como meio para “dar vida” aos vários versos de *Maria*. Dando-se a coincidência na construção do vocábulo, pensar as suas marionetas como *marianetas* realça a preocupação geracional já imbuída na sua obra, que advém das tradições, crenças e superstições que o seu contexto geográfico e familiar lhe proporcionou.

Nesta exposição, o estado das duas salas do antigo parlatório do convento - além de darem o contraponto religioso que as obras espicaçam - oferecem o ambiente lúgubre e diferenciado associado a práticas um tanto ou quanto sinistras. Vemos criaturas místicas; serpentes; objetos proibidos, ameaçadores e sedutores (pecadores); uma mesa posta para convidadas ancestrais, um espeto. Tudo reunido num mistério que celebra a mulher mais ou menos deslocada, mais ou menos isolada, mais ou menos amaldiçoada.

Apesar do ambiente mais sombrio ou soturno que o trabalho da Maria Inês possa suscitar por evocar temas profanos como a bruxaria, um lado infantil e (invulgarmente) cómico aparece pontual, o que acaba por revelar um lado irrequieto do seu trabalho. Fá-lo principalmente a partir da palavra dita ou escrita. O recurso à tradição oral das lengalengas e aos dizeres satíricos da cultura popular faz com que nunca abandone o tom crítico perante o estatuto da mulher e os conceitos pré-concebidos a que ainda está associada. Tomo de exemplo, entre tantos outros, as línguas irreverentes que vemos em algumas peças: enquanto órgão pessoal, elas representam a manipulação do alimento, o prazer, a sexualidade; de ordem pública, são instrumento do discurso, e “de fora” são símbolo social de brincadeira ou má educação.

Poremos então a língua de fora e sejamos “mal criadas” no jogo que a Maria Inês nos deu para brincar.

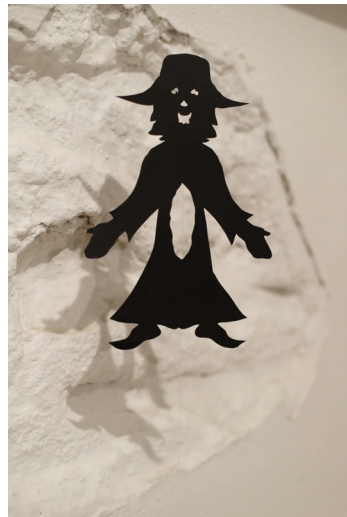
Cláudia Handem



Vista da exposição *Invocação de uma mulher chamada Maria*.



S/Título, 2023-2024
Conjunto de recortes em cartolina
34 x 8 cm; 12 x 18 cm (da maior ao menor).



Detalhes do conjunto de recortes.



Invocação de uma mulher chamada Maria, 2023
Impressão de recorte s/papel através de monotipia montada sobre k-line,
108 x 157 cm.



Vistas da exposição *Invocação de uma mulher chamada Maria*.





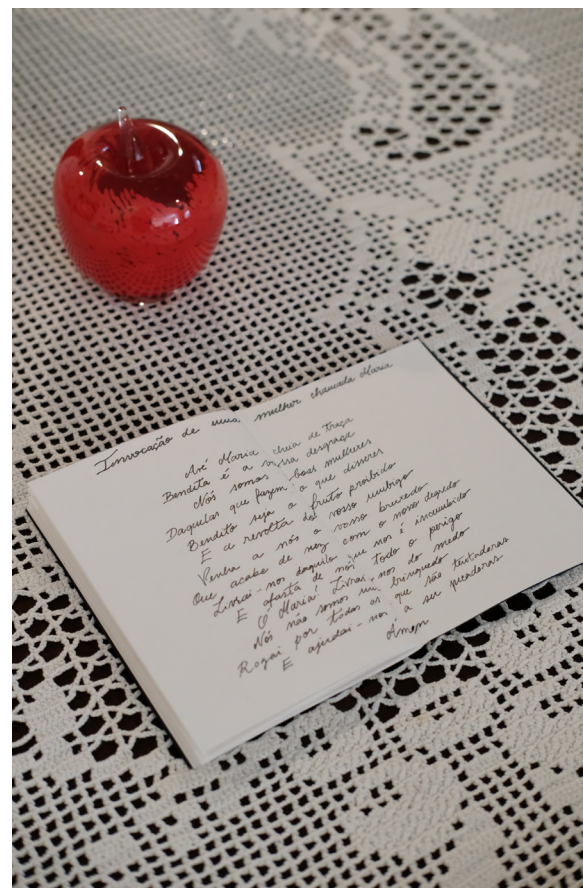
Vistas do trabalho *Ó **Maria**, levanta a saia!*, 2024
 Boneca reversível de dupla face em pano cru, sarja, renda, enchimento, alfinetes, metal e linhas variadas sobre estrutura de ferro manipulável com ímanes 180 x 85 x 65 cm.



Vista do trabalho *Devorar a maçã*, 2024
Performance / Instalação
280 x 80 x 120 cm (aproximadamente).

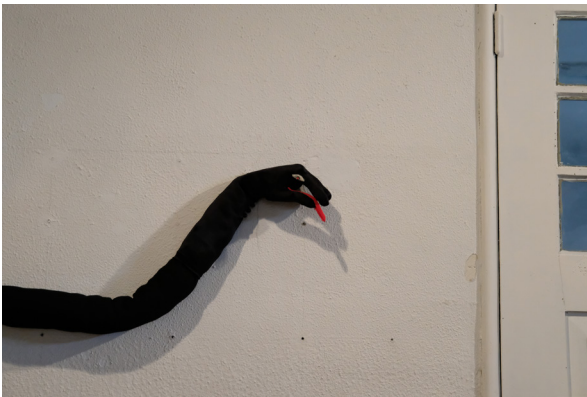


Detalhes do trabalho *Devorar a maçã*.









Detalhes do trabalho *Linguarudas*, 2024
Luvas, tecido, feltro, missangas, enchimento e arame, 250 x 8 x 7 cm (cada).



Trindade, 2024
Objetos em tecido, feltro, enchimento, velcro e missangas
287 x 13 x 10,5 cm; 166 x 8 x 7,5 cm;
108 x 7 x 6 cm (da maior à mais pequena).



Vistas dos trabalhos *Pupa I* e *Pupa II*
 Vidro, 31 x 23 x 12 cm (aproximadamente)
 e vidro, 3,5 x 15 x 18 cm (aproximadamente), respetivamente.





S/Título, 2024
Vidro soprado 20 x 6,5 x 19 cm
(aproximadamente).



S/Título, 2024
Vidro, 31 x 23 x 12 cm (aproximadamente).



Detalhes do Relatório de Projeto tornado em livro-objeto
22 x 15,5 cm.





Maria *Mãos de Fada*, 2023
boneca em sarja, algodão, poliéster, facas, alfinetes e arame zincado
170 x 140 x 7 cm (aproximadamente).

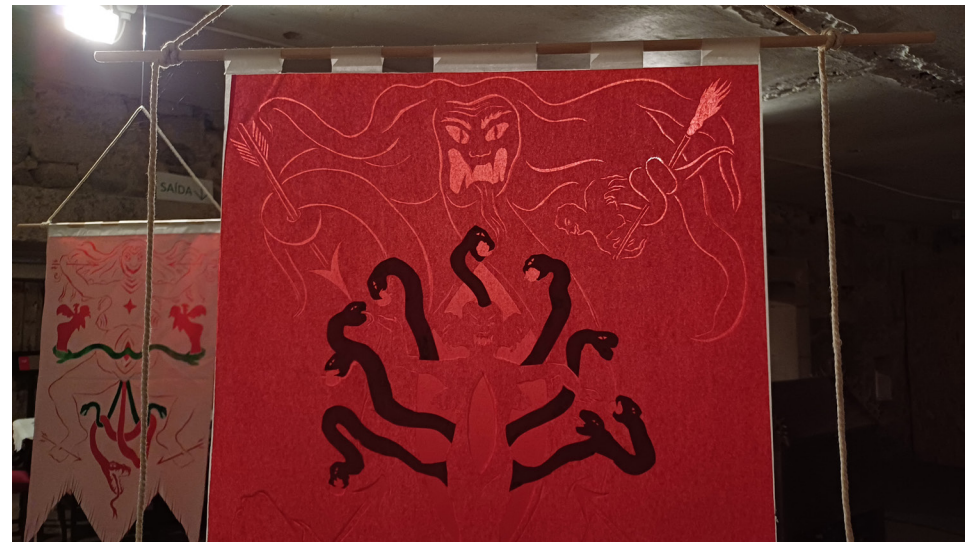




Vista da exposição das experiências em torno do estandarte religioso.



S/Título, 2024
Recorte e colagem sobre papel de arroz e papel de seda, ecoline, madeira de balsa e corda de algodão, 80 x 110 cm (aproximadamente).



Detalhe de uma das experiências em torno do estandarte religioso.



Quebrando o Cobrão, 2024
Vídeo, 9'24".



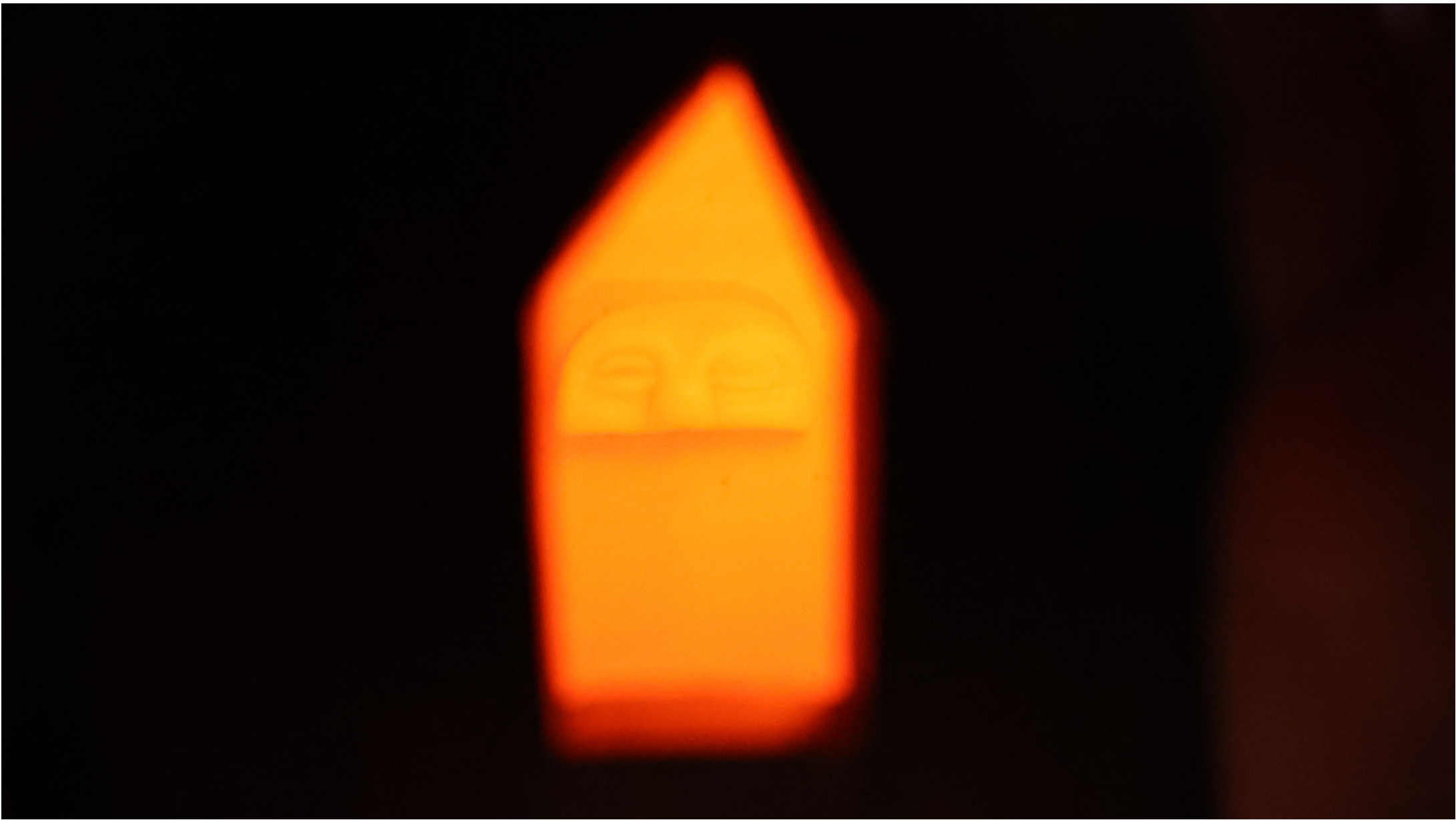
Vista da exposição e respetiva interação do público com o trabalho
Mamã, dá licença?, 2024
 madeira, tecido, lanternas, grafite, carvão e figuras de cera
 dimensão total: 134 x 35 x 147 cm.
 dimensão da estrutura: 72 x 35 x 147 cm;
 dimensão de cada banco: 35 x 20 x 15 cm.





Detalhes do trabalho *Mamã, dá licença?*.





Vista interior do trabalho *Mamã, dá licença?*.



Vista geral da mesa de trabalho exposta no âmbito da Prova Pública.







Documentação da inauguração e da *finissage* da exposição
*Invocação de uma mulher chamada **Maria**.*



Detalhe da instalação *Devorar a maçã* na *finissage* da exposição.



