

Corpo-máscara Amazônica: rituais de animação e celebração na cidade-pepita¹

José Raphael Brito dos Santos

Universidade Federal do Amapá – Macapá/AP

Karina Mateus da Silva

Universidade Federal do Amapá – Macapá/AP

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia – Santo Amaro/BA



Figura 1 – Performance do Corpo-máscara amazônica *Aparição Vomitada*, realizada em Itaituba–PA.
Foto: Acervo pessoal de Karina Mateus.

¹ Este artigo advém de um recorte do Trabalho de Conclusão de Curso “Aparição Vomitada: poéticas amazônicas para a criação insurgente em performance na cidade de Itaituba, Pará”, defendido por Karina Mateus e orientado pelo Prof. Me. Raphael Brito, no curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Amapá, em 26 de março de 2024, às 9h, em formato online, aprovado com louvor. A presente versão retoma a pesquisa sob uma perspectiva inédita para este dossiê da revista Móin-Móin, no campo do teatro de formas animadas, explorando o corpo, a indumentária e o ânima como tecnologias de animação amazônicas.

DOI: <https://doi.org/10.5965/2595034702322025065>

Corpo-máscara amazônica: rituais de animação e celebração na cidade-pepita²

José Raphael Brito dos Santos³ e Karina Mateus da Silva⁴

Resumo: O artigo analisa a performance *Aparição Vomitada*, realizada em Itaituba (PA), como rito contra colonial que funde corpo, indumentária viva e território em uma mesma entidade animada. Propõe o conceito de *corpo-máscara amazônica*, compreendido como escultura viva e dispositivo crítico capaz de converter o teatro de animação em gesto de purgação, denúncia e celebração insurgente. A pesquisa-criação evidencia a Amazônia como campo epistemológico e comunitário de resistência poética e política.

Palavras-chave: Amazônia. Comunidade. Corpo-máscara. Ritual. Teatro de Animação.

Amazonian cask-body: rituals of animation and celebration in the nugget city

Abstract: This article examines the performance *Aparição Vomitada*, held in Itaituba, Pará, as a counter-colonial rite that merges body, living costume, and territory into a single animated entity. It introduces the concept of the *Amazonian mask-body* as a living sculpture and critical device that turns animation theatre into a gesture of purification, denunciation, and insurgent celebration. The practice-based research positions the Amazon as an epistemological and communal field of poetic and political resistance.

Keywords: Amazon. Community. Mask-body. Puppetry. Ritual.

² Data de submissão do artigo: 12/10/2025 | Data de aprovação do artigo: 06/01/2026.

³ Artista-pesquisador da cena, com formação em Teatro (UFMA, UFU e doutorando na UFBA/UNIRIO). Professor na UNIFAP desde 2015. Com mais de 40 trabalhos cênicos dirigidos, é fundador do Núcleo Rascunho e do Grupo Frêmito. Conselheiro da Residência Artística Amazônica TECNO BARCA. Foca em interpretação, poéticas do corpo, processos amazônicas, contra colonialidade e cosmologias afro-indígenas. E-mail: raphaelbrito@unifap.br / ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1648-2943>.

⁴ Artista e educadora amapaense, mãe, pernalta e capoeirista. Licenciada em Teatro (UNIFAP, 2022) e especialista (UFRB). Integrou o grupo Trecos In Mundos e a Escola de Palhaças de SP. Foi premiada como atriz e selecionada no Itaú Cultural (A Ponte 2025) com seu trabalho sobre *Poéticas Amazônicas*. Seus interesses de pesquisa: Artivismo, Palhaçaria, Performance e Práticas Amazônicas nas Artes Cênicas. Email: karinamateus020@gmail.com / ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-2090-868X>.

Entre o ouro e a floresta

A Amazônia contemporânea não se apresenta apenas como território geográfico, mas como uma cena em constante disputa. No município de Itaituba, no estado do Pará, às margens do rio Tapajós, emerge o emblema dessa tensão: a chamada “cidade-pepita”. O termo, amplamente utilizado por seus habitantes, nasce do orgulho garimpeiro que forja a identidade local — Itaituba é reconhecida como um dos principais polos de mineração de ouro da Amazônia brasileira. A “pepita”, símbolo do metal precioso encontrado nos leitos dos rios, converteu-se em signo de prosperidade e pertencimento, ao mesmo tempo em que oculta as feridas abertas pela exploração. Sob o brilho do ouro, persistem a devastação ambiental, o envenenamento das águas e as desigualdades que atravessam a vida comunitária.

Foi nesse espaço ambíguo, entre o fascínio e a ruína, que emergiu a performance *Aparição Vomitada* — ação que percorreu a orla da cidade ao amanhecer, marcada por gestos rituais de purgação, o caminhar em perna-de-pau e a presença de uma indumentária tecida com fibras de bananeira e sementes sonoras. Situada nesse contexto, a experiência não se reduz a uma intervenção urbana ou ato político: constitui um *teatro de animação expandido*, em que corpo, matéria e território se fundem numa única entidade animada.

A expressão “cidade-pepita”, portanto, não é mero apelido local, mas metáfora de um imaginário que celebra o garimpo como motor de progresso, ao custo da floresta e da vida. Nas ruas de Itaituba, faixas e adesivos proclamam “garimpeiro não é bandido, é trabalhador”, enquanto rios são contaminados por mercúrio e terras indígenas ameaçadas. É diante desse cenário saturado que o gesto performativo se insurge. O vômito que nomeia a obra não é literal, mas um ato de recusa e denúncia: expelir a indignação acumulada, purgar o excesso de discursos que glorificam o ouro e sufocam a floresta. Vomitar, aqui, é insurgir-se poeticamente contra a idolatria da pepita e afirmar o direito à vida comum.

O presente artigo propõe, portanto, o conceito de *corpo-máscara amazônica*, integrando a fusão entre performer, perna-de-pau, figurino vegetal e rito do vômito. Diferentemente da máscara tradicional, este *corpo-máscara* não

oculta para revelar uma outra face: ele se torna meio de amplificação, dilatação e deslocamento, animando a matéria vegetal e a própria cidade. O figurino de bananeira, tecido em tramas e adornado com sementes que produzem sonoridades, funciona como objeto-animado, escultura viva que gera gesto, ritmo, peso, cheiro e som. A presença em perna-de-pau, por sua vez, aciona o gigantismo ritual, alterando escalas de percepção e instaurando um corpo monumental que opera a relação com o espaço urbano. O vômito, gesto central, atua como rito de purgação e denúncia, trazendo à tona tanto indignação quanto possibilidade de ritual de purificação simbólica.

Ao nomear a experiência como *teatro de animação expandido*, inscrevemos o trabalho em uma linhagem que conecta bonecos, máscaras, objetos e sombras, mas que também reconhece a potência do corpo enquanto suporte animado. Esse diálogo com sombras móveis e narrativas transitivas é reforçado por autores contemporâneos que investigam teatro de sombras em contextos migratórios e interculturais (FÁVERO; SANTOS, 2025).

Pesquisadores como Ana Maria (2000) e Valmor Beltrame (2009) já apontaram que a gênese do teatro de formas animadas está na capacidade de gerar presença através da matéria. Aqui, a matéria não é externa ao corpo, mas se funde a ele: a fibra vegetal não é objeto inerte, mas companheira de cena, agência vibrátil que ressoa com a cidade e com a comunidade. Essa concepção também ancora ressonância nas reflexões de Donatella Barbieri (2017) sobre o figurino como “escultura viva”, assim como nas ideias de Tim Ingold (2013) sobre aprender com os fluxos da matéria e de Jane Bennett (2010) sobre a vitalidade dos objetos.

Entretanto, o gesto não se esgota na dimensão estética. *Aparição Vomitada* inscreve-se no campo do ritual, evocando as categorias de liminaridade e *communitas*, apontadas por Victor Turner (2015), e se aproxima das práticas de performance enquanto evento liminar, corroboradas por Richard Schechner (2013).

Escolhemos o amanhecer para realizar *Aparição Vomitada*, em um intervalo conhecido na Amazônia como “hora da visagem” — expressão popular que designa o tempo liminar das aparições ou visagens, quando o visível e o

invisível se entrelaçam e forças encantadas atravessam o cotidiano. É o instante em que a floresta desperta e os corpos se tornam mais porosos às presenças sutis que habitam o mundo — o que os povos da região chamam de *encantarias*, manifestações de seres da mata, das águas e dos ventos.

Na trajetória da ação, ao percorrer a orla em silêncio, mobilizamos camadas simbólicas que remetem tanto a práticas festivas populares — cortejos com bonecos gigantes, pernas-de-pau e máscaras — quanto a rituais de purificação. O gesto do vômito, nesse sentido, é simultaneamente abjeção e denúncia: recusa política às narrativas do garimpo e purgação coletiva que envolve todos os presentes. A comunidade, longe de espectadora passiva, torna-se parte da cena — entre acolhimento, medo, ameaça e curiosidade, configurando-se como coautora da experiência.

A Amazônia, aqui, não é cenário, mas método e matéria. O figurino feito de bananeira carrega as memórias de quintais, florestas e resistências cotidianas; as sementes soam como pequenas vozes da mata; o vômito corporifica a saturação de rios contaminados e cidades precarizadas. Essa dimensão situada dialoga com as noções de oralitura de Leda Maria Martins (2003), que nos sugere o lugar do corpo como arquivo e transmissor de memória, e com cosmopolíticas amazônicas enunciadas por Davi Kopenawa (2015), que insiste na necessidade de ouvir os espíritos e defender a floresta contra a devastação. Ao mesmo tempo, aproxima-se do perspectivismo ameríndio apresentado por Eduardo Viveiros de Castro (1996), ao apresentar um corpo que se transforma em outro — corpo-objeto, corpo-árvore, corpo-ritual — sem abandonar a condição humana, mas expandindo-a.

A autoria deste artigo é partilhada entre Karina Mateus, performer que animou a indumentária e assumiu no corpo o risco da aparição, e Raphael Brito, artista-pesquisador que atuou como provocador artístico do processo, instigando atravessamentos e tensionando as escolhas. Com isso, a investigação deste artigo sugere uma reflexão sobre o teatro de animação, em suas formas expandidas, localizando-o como enfrentamento poético-político na Amazônia urbana, preservando suas culturas e saberes e celebrando suas potências.

Pesquisa-criação como travessia da episteme metodológica

A pesquisa que deu origem à performance *Aparição Vomitada* se constitui no campo da pesquisa-criação, constituindo a prática do pensar e fazer como movimentos indissociáveis e em permanente retroalimentação. Como afirma Josette Féral, “a pesquisa-criação se estabelece no entrelaçamento do fazer e do pensar, onde o ato artístico é simultaneamente prática e teoria” (FÉRAL, 2009, p. 8). Nesse horizonte, o gesto artístico não é apenas resultado, mas o próprio método de investigação. No caso em estudo, cada etapa — da coleta de fibras de bananeira ao primeiro ensaio em perna-de-pau, do gesto do vômito ao amanhecer na orla — foi vivida como dispositivo de pensamento, lugar de interrogação crítica do corpo e do território. Não partimos de uma neutralidade, mas de um corpo saturado de fumaça, de quintais, de garimpo, de medo e de desejo de purgação.

Essa escolha metodológica implicou assumir uma perspectiva autoetnográfica, na qual recorremos às próprias memórias e experiências como fonte de criação e análise. A evocação da infância em quintais amazônicas, das árvores frutíferas, como manga, acerola, seriguela e jaca, e da convivência com a fumaça da lixeira comunitária reaparece na confecção do figurino de fibras, nos sons das sementes, no gesto de vomitar. A performance é, nesse sentido, arquivo vivo: um corpo que carrega quintais inteiros e os devolve em aparição. Esse procedimento dialoga com a noção de oralitura de Leda Maria Martins, para quem “a oralitura é o corpo em performance como lugar de memória, inscrição e transmissão” (MARTINS, 2003, p. 45). Tal reflexão permite observar a performance não apenas como gesto estético, mas como atualização de memórias ancestrais em território urbano amazônida.

A construção do figurino e dos adereços também integrou o método. Coletamos folhas de bananeira secas, deixamos repousar ao sol, tramamos fibras, amarramos com fios rústicos, inserimos sementes que, ao balançar, produziam som, e adaptamos um chapéu-batéia que remetia à lida do garimpo. Esse inventário de materialidades é categorizado como arquivo metodológico: cada fibra e cada semente são parceiros animados que co-dramatizaram a cena.

Essa documentação — composta por diários, fotografias de processo e reflexões escritas — constitui fonte de análise tão importante quanto o ato performático em si. O figurino se apresenta, portanto, como método de pesquisa que, ao ser tecido, ele também tecia perguntas e questionamentos.



Figura 1 – Tecendo e costurando saia do corpo-máscara amazônica.
Foto: Acervo pessoal de Karina Mateus.

Outro aspecto fundamental foi a construção de protocolos de risco e de ética comunitária. A performance emergiu em um território atravessado por tensões políticas em torno do garimpo. Em determinadas etapas do processo, cogitamos cancelar a ação diante de ameaças de que poderiam atear fogo no corpo mascarado. O medo, no entanto, foi contrabalançado pelo apoio de vizinhos e familiares que ajudaram a preparar as pernas de pau e acompanharam até a orla. Esse jogo de risco e acolhimento evidencia que a pesquisa não foi um ato solitário, mas implicou uma rede comunitária de coautoria, que se envolveu tanto na confecção da indumentária quanto no acompanhamento da aparição. Ao assumir essa dimensão, o trabalho insere-se na tradição de um teatro do comum, em que a cena é inseparável das pessoas que a tornam possível.

Essa partilha coletiva metodológica reflete um princípio maior: pensar a performance não como produto individual, mas como trama de relações entre corpos, materiais e comunidades. Trata-se, portanto, de uma metodologia viva,

situada e coletiva, que enraíza a pesquisa na própria Amazônia, como campo epistemológico e político.

Tecelagens vegetais como tecnologia de animação amazônica

A indumentária concebida para *Aparição Vomitada* constitui-se como núcleo da investigação e, ao mesmo tempo, como dispositivo dramatúrgico. Trata-se de um objeto animado que pulsa junto ao corpo, gerando fricções entre o humano e o vegetal, entre o sujeito e o território. O processo de criação, envolveu a coleta de folhas de bananeira já secas, a secagem ao sol, o trançado artesanal, a amarração com fios rústicos, a inserção de sementes que, ao balançar, produziam sonoridades, e a adaptação de um chapéu-batéia que remetia ao trabalho do garimpo – inventário de materialidades que evidenciam os gestos de memória, inscrição e resistência. Como apontam os estudos sobre figurino, há uma dimensão de agência que ultrapassa a função utilitária ou estética. Donatella Barbieri argumenta:

O figurino em performance não pode ser entendido apenas como suporte da ação, mas como presença material que atua no tempo e no espaço, transformando e sendo transformado pelo corpo que o veste. Ele carrega consigo memórias culturais, marcas sociais, potências simbólicas que emergem no contato com o público. (BARBIERI, 2017, p. 33).

Essa afirmação ilumina a experiência amazônica: a fibra da bananeira não “veste” o corpo, mas o altera, impondo peso, ritmo, cheiro e som, animando o performer e sendo animada por ele. A opção pelo uso da bananeira não foi arbitrária. A planta, abundante nos quintais amazônicos, carrega consigo memórias de infância, práticas comunitárias e o ciclo constante de nascimento, queda e renascimento de suas folhas. Desta forma, mais uma vez, é possível ecoar a proposição de Tim Ingold sobre a aprendizagem com a matéria, em que diz: “Não é o artesão que impõe forma à matéria inerte, mas a matéria que guia o gesto do artesão, que ensina o ritmo de sua transformação. O fazer é uma correspondência, não uma imposição” (INGOLD, 2013, p. 92).

Ao traçar a bananeira, não se buscava impor uma forma fixa, mas deixar-se conduzir pela textura, pela resistência e pelo som que a matéria oferecia. O figurino nasceu, assim, como escultura viva, em constante diálogo com a mão que o moldava e com o corpo que viria a animá-lo. Essa perspectiva ressoa diálogo com as reflexões de Jane Bennett, quando afirma:

A vitalidade da matéria está na sua capacidade de afetar e ser afetada, na sua potência de gerar ação. Reconhecer essa vitalidade é reconhecer que os objetos não são passivos, mas participantes ativos do mundo (BENNETT, 2010, p. 13).

O figurino de *Aparição Vomitada* atuou como parceiro animado da cena: seus sons ecoavam no espaço urbano, suas fibras se moviam ao vento da orla, seu peso transformava o caminhar em perna-de-pau. O corpo não apenas habitava a indumentária; era habitado por ela. Salientamos ainda que a concepção do *chapéu-batéia* como elemento central da indumentária reconfigurou simbolicamente a presença do garimpo na performance. A *batéia* é um grande recipiente em forma de concha ou gamela, tradicionalmente feito de madeira ou metal, utilizado pelos garimpeiros para lavar o cascalho dos rios e separar as pepitas de ouro. Trata-se, portanto, de um objeto diretamente associado ao trabalho minerador e às narrativas de riqueza que sustentam a identidade da chamada “cidade-pepita”.



Figura 2 – Teste de chapéu-batéia sobre a cabeça.
Foto: Acervo pessoal de Karina Mateus.

Ao ser transformada em chapéu e integrada ao *corpo-máscara*, a batéia foi deslocada de sua função pragmática para se tornar *máscara ritual*, instrumento de denúncia e reapropriação crítica. Nesse gesto, atualiza-se o que Henryk Jurkowski descreve em relação às transformações do teatro de animação: “Os objetos, arrancados de seu uso cotidiano, adquirem uma nova vida no palco, transformando-se em signos de outra ordem, instaurando realidades paralelas que dialogam com o espectador” (JURKOWSKI, 2014, p. 57). O chapéu-batéia, ao ser elevado à condição de indumentária, deixou de ser utensílio de extração para se tornar signo de resistência: coroa ritual de denúncia que inscreve no *corpo-máscara* a recusa às lógicas predatórias do garimpo.

Assim, o figurino instaurou uma dramaturgia própria. Sua sonoridade, seu peso e seu cheiro produziram uma partitura rítmica que marcou o andamento da aparição; sua visualidade, marcada pela textura áspera da bananeira e pela rusticidade das amarrações, construiu uma estética de precariedade e organicidade; sua simbologia, entre quintais e garimpo, encarnou a ambivalência da Amazônia urbana contemporânea. Em outras palavras, o figurino foi a própria tecnologia de animação vegetal que permitiu à performance transitar entre o ritual e a intervenção comunitária, entre a celebração e a denúncia.

Corpo-máscara amazônica

O uso da perna-de-pau em *Aparição Vomitada* instaurou um *corpo-máscara*, uma figuração ampliada que excede a presença individual e se converte em signo coletivo. Essa construção resulta da fusão entre corpo, figurino vegetal e gesto ritual, construindo uma entidade híbrida: humano e vegetal, sujeito e objeto, indivíduo e comunidade. Trata-se de um *corpo-máscara amazônica*, forjado no entrelaçamento entre quintais, memórias de infância, ritos de purgação e tecnologias populares de animação. Sobre isso, Ana Maria Amaral nos aponta que:

A máscara não é somente objeto que cobre o rosto ou que esconde a identidade. Ela é, antes, um ser que anima e é animado, instaurando uma outra realidade. Ao vestir uma máscara, não se trata de representar, mas de tornar-se outro, de instaurar um estado de presença que ultrapassa a individualidade do ator. Nesse sentido, a

máscara é mediadora entre mundos, lugar de passagem e de transformação (AMARAL, 2000, p. 47).

A experiência amazônica amplia essa noção: o *corpo-máscara* não se limita a uma peça sobre o rosto, mas se expande pelo corpo inteiro, animando e sendo animado por fibras de bananeira, sementes soantes e pela monumentalidade da perna-de-pau. Esse corpo expandido se converte em máscara ambulante, mediando mundos simbólicos e territórios concretos: floresta, cidade, garimpo, comunidade.



Figura 3 – Teste de figurino com saia de folha de bananeira.
Foto: Acervo pessoal de Karina Mateus.

O gigantismo, produzido pela altura das pernas-de-pau, amplificou essa condição. Tornou o corpo visível de longe, impondo presença e reconfigurando a escala da rua. A figura não era mais apenas uma performer, mas uma aparição. Nesse sentido, podemos pensar o *corpo-máscara amazônica* como atualização

de práticas festivas afroindígenas, nas quais o corpo se torna veículo de forças outras. Leda Maria Martins afirma:

O corpo, lugar de memória, é também lugar de inscrição e de trânsito. Nas performances da oralitura, o corpo encarna ancestralidades, desloca tempos, reescreve histórias silenciadas. Ele não apenas representa, mas reatualiza práticas e saberes que se projetam no presente como força política. (MARTINS, 2003, p. 87).

O *corpo-máscara de Aparição Vomitada* inscreve-se nessa linhagem: ele não oculta, mas revela, inscreve e reatualiza. Carrega consigo memórias de quintais e da floresta, mas também a urgência de um presente atravessado pela violência do garimpo. É, portanto, corpo-ritual que denuncia e celebra, que se expõe como ferida e, ao mesmo tempo, como potência comunitária. Davi Kopenawa, ao narrar a cosmologia yanomami, observa que:

Os xapiri descem para dançar e brincar em nossos corpos. Eles são imagens-espíritos que dão força e vida, que nos protegem e ensinam. Quando dançam, nossos corpos não são apenas nossos: eles se tornam lugares de passagem, onde outros seres podem viver e falar. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 213).

Essa descrição ressoa com a experiência amazônica aqui analisada. O corpo em perna-de-pau, vestido de bananeira e atravessado pelo rito do vômito, tornava-se corpo de passagem, habitado por vozes da mata, por indignações coletivas, por memórias ancestrais. A aparição não era apenas protesto político: era também dança de espíritos, gesto de defesa da floresta, rito de reativação do desejo coletivo.

Além disso, a perna-de-pau como tecnologia de gigantismo coloca a experiência em diálogo com tradições populares de rua, como os bonecos gigantes de Olinda, os cortejos carnavalescos e as festas de São João. Como afirma Zeminian, “o corpo gigante atua como metáfora da própria comunidade que ele encarna” (ZEMINIAN, 2022, p. 142). Nesse caso, a metáfora não era apenas coletiva, mas também territorial: o corpo gigante encarnava a própria Amazônia em luta, ora ferida, ora exuberante, ora indignada.

Assim, o *corpo-máscara amazônica* pode ser observado como categoria de análise e como prática artística. Como categoria, ele amplia o campo do teatro de animação ao deslocar o foco do objeto externo – como os bonecos e as

máscaras – para o corpo-objeto híbrido que emerge da fusão entre matéria viva e gesto ritual. Como prática, ele se inscreve na tradição de resistência das comunidades amazônicas, animando fibras, sementes e espaços urbanos em gesto de celebração e denúncia.



Figura 4 – Corpo-máscara amazônica *Aparição Vomitada* em Itaituba-PA.
Foto: Acervo pessoal de Karina Mateus.

O gigantismo ritual operado pelas pernas-de-pau constituiu-se como núcleo da dramaturgia, tornando visível e audível aquilo que, em escala ordinária, permaneceria silenciado. O *corpo-máscara amazônica*, resultado desse processo, é uma presença animada que condensa rito, denúncia e celebração. É, ao mesmo tempo, máscara ambulante e aparição política, corpo de memória e corpo de futuro.

Vomitar o mundo em rito de purgação

O gesto do vômito em *Aparição Vomitada* não se realizou como ato fisiológico literal, mas como ato ritual do *corpo-máscara amazônica*. Ao assumir a perna-de-pau e vestir a indumentária de bananeira, o corpo expandido já não era apenas corpo humano, mas máscara ambulante, entidade animada que transitava entre mundos e escalas. Nesse estado, o vômito não partiu de um sujeito individual, mas da própria máscara: foi a máscara que recusou, que expeliu, que purgou simbolicamente os excessos da “cidade-pepita”. O gesto, portanto, precisa ser compreendido como dramaturgia animada — uma linguagem em que a máscara não oculta, mas denuncia. Ana Maria Amaral observa que:

A máscara não se limita a encobrir uma face. Ela é, por si mesma, um ser que instaura outra realidade, mediando o humano e o sobre-humano. Ao animar a máscara, o performer não representa: ele se torna passagem para outras forças, habitado por uma alteridade que se manifesta em cena. (AMARAL, 2000, p. 47).

Essa reflexão esclarece a metáfora do vômito sobre o *corpo-máscara*, abordado neste artigo, em sua potência de atravessamento. A máscara animada pela indumentária vegetal e pelo gigantismo da perna-de-pau operou como canal para traduzir o que parte da “cidade-pepita” contém e reprime: indignação, saturação, violência, veneno. O vômito foi, assim, gesto de máscara, presença animada, encantada e ritualística. Nesse horizonte, o rito de purgação instaurou também uma condição liminar. Victor Turner define que:

Os ritos de passagem instauram uma situação liminar em que a ordem cotidiana é suspensa e os participantes entram em estado de indefinição. Nesse momento, as normas são invertidas, os corpos atravessam experiências de abjeção ou sacralização, e a comunidade inteira se vê implicada na transformação. O rito, ao mesmo tempo que expõe a crise, oferece mecanismos de regeneração simbólica. (TURNER, 2015, p. 104).

O *corpo-máscara amazônica*, ao vomitar indignação, instaurou exatamente esse estado liminar. A comunidade, convocada pela aparição, oscilou entre ameaça e acolhimento, medo e curiosidade. O gesto de purgação foi experiência de *communitas*, ocasião em que o corpo gigante e mascarado se tornou catalisador de uma indignação coletiva. A dimensão performática desse

risco também se articula com Schechner, que ressalta o caráter limítrofe da performance:

A performance não é apenas representação, mas comportamento restaurado, repetição transformada de ações que carregam memória e potência. Ao incluir gestos que beiram o intolerável — dor, exposição, risco —, a performance reinscreve no corpo a experiência social da violência, convertendo-a em linguagem partilhada. (SCHECHNER, 2013, p. 54).

Em Itaituba, esse risco foi real: a performer ouviu ameaças e precisou contar com a rede de apoio de familiares e vizinhos para acompanhar a ação. O manejo do medo e do cuidado integrou a própria metodologia. A máscara gigante, ao vomitar indignação, também expôs vulnerabilidade: era corpo animado que poderia ser atacado, queimado, destruído.

E, no entanto, foi sustentado pela communitas que se formou em torno da trajetória do gesto no amanhecer da cidade. Ao expelir metaforicamente a violência da “cidade-pepita”, o corpo mascarado assumiu papel xamânico-político, atualizando práticas de purificação e resistência. Como nos remete Davi Kopenawa:

Quando os xapiri descem, entram em nossos corpos e, por meio de seus cantos, fazem vomitar aquilo que está envenenado. Esse vômito não é apenas do corpo, mas do mundo, é o modo de expelir a morte que os brancos espalham com suas mercadorias. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 219).

O corpo-máscara *amazônica*, nesse sentido, vomitou pelo território. Ele purgou, em metáfora visceral, o excesso tóxico da “cidade-pepita”. Ao transformar indignação em rito animado, produziu pedagogia da recusa, instaurando no espaço urbano uma máscara ritual que denunciava e, ao mesmo tempo, celebrava a possibilidade de viver em comum.

A máscara e a comunidade em estado de guerra/festa

O corpo-máscara *amazônica* só se completou no instante em que foi percebido pela comunidade. A aparição em Itaituba não se deu em espaço protegido, mas na orla da cidade, em contato direto com moradores, comerciantes, trabalhadores e curiosos no amanhecer do dia. A indumentária de

bananeira, as pernas-de-pau, as sementes soantes e o gesto de purgação não tinham destinatário pré-definido: foram lançados à rua, onde encontraram acolhimento, rejeição, medo e ameaça. A cena aberta no espaço público, em que o *corpo-máscara* animou em risco sua trajetória foi, por sua vez, animado pelas respostas comunitárias. Essa relação se aproxima do que Augusto Boal corroborava como dimensão política do teatro:

O teatro não é apenas um evento estético: é um ensaio da realidade. No instante em que o espectador deixa de ser passivo e passa a reagir, a interferir ou a ser afetado, ele já participa do acontecimento. O teatro do oprimido mostra que não há separação rígida entre palco e plateia, mas um contínuo em que todos são sujeitos da ação. (BOAL, 1996, p. 15).

Na experiência amazônica, não se tratou de aplicar técnicas de Boal, mas de distinguir que o *corpo-máscara* provocou reações que dissolveram fronteiras: vizinhos colaboraram na preparação das pernas-de-pau, familiares acompanharam a travessia até a orla, transeuntes ameaçaram com fogo, crianças riram, curiosos fotografaram. O campo de recepção foi também campo de criação. Essa dimensão comunitária é inseparável da lógica da festa. Rubim observa que:

A festa não é apenas entretenimento ou consumo, mas momento em que a comunidade se reconhece e se reinventa. Ela articula dimensões estéticas, sociais e políticas, produzindo sentidos de pertencimento. Em contextos de conflito, a festa pode ser também espaço de denúncia e de resistência, convertendo-se em arena de disputas simbólicas. (RUBIM, 2012, p. 63).

Se a festa urbana de Itaituba se organiza em torno do ouro e do garimpo, a aparição mascarada se inscreveu como contrafesta: não celebração da pepita, mas recusa dela. O *corpo-máscara* transformou a orla em palco de celebração insurgente, em que a própria comunidade se viu implicada. Uns se reconheceram, outros se ofenderam, mas todos foram interpelados. Essa função da recepção é central também no campo do teatro de formas animadas. Valmor Beltrame ressalta:

No teatro de animação, a presença do objeto ou da máscara não é autossuficiente. Ela exige a partilha do olhar. É no instante em que o público reconhece vida naquele objeto que ele se torna plenamente animado. O espectador não é apenas receptor, mas coautor da

animação, pois é sua crença que completa a cena. (BELTRAME, 2009, p. 71).

Na performance em Itaituba, foi justamente a recepção que completou a cena: a máscara vegetal só existiu plenamente quando a comunidade a reconheceu, seja como ameaça, seja como visagem, seja como denúncia. A reação do outro não foi periférica, mas constitutiva. A máscara caminhava animada pela performer, mas também pelo olhar, pelo riso, pelo medo e pela ameaça dos que a viam.

Essa dimensão de risco e cuidado é, portanto, inseparável da obra. O corpo mascarado só podia existir porque havia uma rede que sustentava sua vulnerabilidade. Familiares e vizinhos, ao acompanhar a ação, tornaram-se escudo simbólico; a própria cidade, ao reagir de modos múltiplos, tornou-se dramaturgia. A máscara não foi apenas objeto animado pelo performer, mas foi também corpo animado pela ação coletiva comunitária.

O *corpo-máscara amazônica*, nesse encontro, revelou sua função maior: ser espelho ritual em que a comunidade se vê, se questiona e se transforma. A recepção, longe de ser resposta posterior, foi parte integrante do rito, atualizando a dimensão comunitária do teatro de animação, em que o corpo caminhou em rede, em risco e em celebração insurgente.

Território amazônica no teatro de animação

A performance *Aparição Vomitada* delineia contribuições específicas para o campo do teatro de animação ao propor o conceito de *corpo-máscara amazônica* como dispositivo crítico, estético e metodológico. Ao fundir figurino, território e rito, a experiência demonstra que a animação não se limita a objetos manipulados, mas pode envolver a matéria viva, o espaço urbano e as redes comunitárias.

O figurino de fibras de bananeira foi concebido como escultura viva que instaura dramaturgia própria. As fibras secas, ao ranger sob o movimento, produzem sonoridades que integraram a partitura cênica; o peso e a aspereza alteraram a cadência do caminhar; o cheiro vegetal impregnava o espaço, expandindo a percepção dos presentes. Donatella Barbieri nos provoca que:

O figurino não deve ser compreendido como vestimenta ilustrativa, mas como corpo expandido que age sobre a cena. Ele é escultura viva, capaz de gerar dramaturgia própria: cria resistências, altera movimentos, produz atmosferas. Sua materialidade é agente, não acessório. O performer não ‘usa’ o figurino; ele entra em simbiose com ele, sendo continuamente transformado por sua presença (BARBIERI, 2017, p. 29).

Nesse sentido, o figurino de bananeira não apenas compôs a máscara amazônica: ele foi a máscara. Ao cobrir, alterar e animar o corpo, tornou-se indumentária-ritual que instaurava outra realidade, ampliando o conceito de máscara no teatro de animação para além do adereço facial, configurando um corpo inteiro mascarado pela matéria vegetal.

Essa contribuição não se restringe ao figurino. O território amazônica também se fez cena animada. Realizada na orla de Itaituba, a performance converteu a “cidade-pepita” em máscara coletiva, convocando tanto o rio Tapajós, o sol do amanhecer e o vento, quanto às reações da comunidade — que oscilaram entre acolhimento, ameaça e curiosidade. Nesse sentido, o espaço urbano funcionou como coautor da dramaturgia.

Essa conversão do espaço urbano em coautor encontra ressonância em práticas de teatro de sombras migrantes que exploram o trânsito entre culturas e territórios como modo de criação partilhada, promovendo experiências de deslocamento sensível e diálogo intercultural (FÁVERO; SANTOS, 2025). Essas experiências evidenciam como o gesto animador pode emergir da própria relação entre corpo, deslocamento e comunidade, e não apenas da manipulação de objetos cênicos. Nessa perspectiva ampliada, a perspectiva de Tim Ingold oferece uma base conceitual para compreender o ambiente como agente ativo das ações humanas:

O ambiente não é um pano de fundo neutro para a ação humana. Ele é tecido de linhas, fluxos e forças que guiam e transformam aqueles que o habitam. Fazer é corresponder a esses fluxos, aprender com eles, deixar-se atravessar por sua vitalidade (INGOLD, 2013, p. 97).

Ao integrar território e corpo-máscara, *Aparição Vomitada* revelou que a animação pode estender-se para além da manipulação de objetos, ativando ecologias, atmosferas e contradições coletivas. A experiência, por fim, delineou

um protocolo metodológico que pode inspirar outros contextos: a criação de corpos-máscara enraizados no território, o uso de materiais locais como indumentárias animadas e a instauração de rituais de recusa que interpolem comunidades. Como afirma Ana Maria Amaral:

O teatro de formas animadas não se restringe a bonecos, máscaras ou objetos tradicionais. Ele se define pela capacidade de instaurar alteridade, de animar a matéria para que ela se torne presença. Nesse sentido, qualquer corpo, figurino ou espaço pode ser animado, desde que seja capaz de gerar outra realidade e instaurar a experiência do outro (AMARAL, 2000, p. 52).

Essa compreensão ressoa na performance, onde o *corpo-máscara amazônica* animou fibras, sementes, pernas-de-pau, território e comunidade, instaurando realidades paralelas. O rito do vômito metafórico pode ser entendido como um protocolo de recusa: recusar o envenenamento dos rios, recusar a celebração da pepita, recusar a lógica extrativista. Não se trata de gesto individual, mas de ação compartilhada, envolvendo redes de cuidado e risco assumido coletivamente.

Assim, as contribuições amazônicas ao teatro de animação se manifestam em três frentes interdependentes: o figurino como dramaturgia viva, o território como cena animada e a recusa como protocolo metodológico. Ao condensar essas dimensões, o *corpo-máscara amazônica* se apresenta como categoria conceitual e prática replicável, capaz de ampliar o repertório do teatro de animação contemporâneo e tensionar suas fronteiras ao inscrevê-lo no chão da Amazônia.

Amazônia como máscara do mundo

A análise de *Aparição Vomitada* permite compreender que o *corpo-máscara amazônica* não é apenas figuração estética, mas categoria conceitual que amplia o horizonte do teatro de animação. O encontro entre figurino vegetal, gigantismo da perna-de-pau e rito de purgação constituiu um dispositivo crítico enraizado no território e animado pela comunidade. A Amazônia não foi cenário,

mas método; não foi contexto, mas cena; não foi paisagem, mas máscara. Ana Maria Amaral reitera que:

O teatro de formas animadas revela a potência da alteridade. Bonecos, máscaras, objetos e sombras instauram presenças que deslocam o olhar e reorganizam o real. A força da animação não está na imitação da vida, mas em fazer surgir outra vida, instaurando mundos paralelos. Nesse sentido, o teatro de animação não é apenas técnica, mas ontologia: a criação de outras realidades pela via da animação. (AMARAL, 2000, p. 58).

O *corpo-máscara amazônica* confirma e expande essa ontologia: ele não apenas representou indignação, mas a tornou presença animada. O vômito metafórico, a máscara vegetal e o gigantismo ritual instauraram uma realidade paralela na “cidade-pepita”, convertendo a rua em espaço de purgação e denúncia. Ao mesmo tempo, a experiência revela que o teatro de animação precisa ser pensado em diálogo com territórios específicos, tal qual Henryk Jurkowski nas seguintes considerações:

O teatro de formas animadas se transforma continuamente, apropriando-se de tradições e contextos. Ele não é patrimônio fixo, mas prática em movimento, que se atualiza na relação com culturas, festas, ritos e comunidades. Sua vitalidade reside nessa capacidade de metamorfose, de assumir novos corpos e novas funções sociais. (JURKOWSKI, 2014, p. 61).

Nesse horizonte, a contribuição amazônica não é periférica, mas central. O *corpo-máscara* em *Aparição Vomitada* mostra que o teatro de animação pode nascer do encontro entre quintais, florestas, cidades e comunidades, produzindo máscaras que são, ao mesmo tempo, denúncia e celebração. Ele revela que a animação não está restrita a bonecos de palco, mas pode emergir do próprio corpo transformado em indumentária viva, em máscara ambulante, em ritual comunitário.

O *corpo-máscara amazônica*, ao purgar indignação e mobilizar a communitas, revela o teatro de animação como gesto ritual de resistência e partilha. Sua aparição na “cidade-pepita” faz do espaço urbano um território em disputa simbólica, onde a celebração e o conflito se misturam, instaurando um rito de purificação coletiva.

A Amazônia emerge, assim, não como margem, mas como centro de pensamento e invenção cênica. *Aparição Vomitada* convoca o teatro de animação a escutar o rumor da floresta e a vibrar com a matéria viva: corpo, máscara e território entrelaçados em celebração insurgente. Nesse entrelaçamento, o *corpo-máscara amazônica* se afirma como conceito e prática, categoria que pensa e age, capaz de reencantar o mundo pela arte.

Referências

- AMARAL, Ana Maria. **Teatro de Formas Animadas**. São Paulo: EDUSP, 2000.
- BARBIERI, Donatella. **Costume in Performance**: Materiality, Culture, and the Body. London; New York: Bloomsbury, 2017.
- BELTRAME, Valmor Nini. Princípios técnicos do trabalho do ator-animador. In: BELTRAME, Valmor Nini (org.). **Teatro de Animação**: princípios e poéticas. Florianópolis: UDESC, 2009, p. 63-79.
- BENNETT, Jane. **Vibrant Matter**: A Political Ecology of Things. Durham; London: Duke University Press, 2010.
- BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- FÁVERO, Alexandre Gindri; SANTOS, Jovani Antonio dos. Migrantes: teatro de sombras como ferramenta de reflexão, inclusão e diálogo intercultural. **Revista Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Florianópolis, v. 1, n. 31, jun. 2025, p. 115-128. DOI: 10.5965/2595034701312025115.
- FÉRAL, Josette. La recherche-création: définition, spécificités et enjeux. **L'Annuaire Théâtral**, [s. l.], n. 44, 2009, p. 5-22.
- INGOLD, Tim. **Making**: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture. London; New York: Routledge, 2013.
- JURKOWSKI, Henryk. **Aspects of Puppet Theatre**. London; New York: Bloomsbury, 2014.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: palavras de um xamã Yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**: o reinado do Rosário no Jatobá. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2003.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Estudos da festa: política e cultura. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 19, n. 2, maio/ago. 2012, p. 59-67.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies**: An Introduction. 3. ed. London; New York: Routledge, 2013.

TURNER, Victor W. **O processo ritual**: estrutura e antiestrutura. Petrópolis: Vozes, 2015.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, 1996, p. 115-144.

ZEMINIAN, Paulo de Tarso. **Performance de rua**: ativismo com bonecos gigantes. 2022. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. DOI: 10.11606/T.93.202.