

Fausto Viana e Carolina Bassi de Moura (org.)

Dos bastidores eu vejo o mundo:
cenografia, figurino, maquiagem
e mais

volume IV

DOI 10.116060/9786588640074

São Paulo
ECA - USP
2020


ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO


NÚCLEO DE PESQUISA
TRAJE DE CENA
INDUMENTÁRIA E TECNOLOGIA

É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria, proibindo qualquer uso para fins comerciais.

Universidade de São Paulo

Reitor: Prof. Dr. Vahan Agopyan

Vice-reitor: Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandez

Escola de Comunicações e Artes

Diretor: Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro

Vice-diretora: Profa. Dra. Brasilina Passarelli

Avenida Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443

Cidade Universitária

CEP-05508-020

Organização: Fausto Viana e Carolina Bassi de Moura

Direção de arte e diagramação: Maria Eduarda Borges

Imagem da capa: Vera Cristina Athayde
(ver Ensaio fotográfico dela nesta edição)

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

D722 Dos bastidores eu vejo o mundo [recurso eletrônico] : cenografia, figurino, maquiagem e mais : vol. IV / organização Fausto Viana, Carolina Bassi de Moura. – São Paulo: ECA-USP, 2020.
427 p. : il.

ISBN 978-65-88640-07-4
DOI 10.11606/9786588640074

1. Figurino. 2. Teatro. 3. Festas folclóricas. 4. Cenografia. 5. Maquiagem I. Viana, Fausto. II. Moura, Carolina Bassi de.

CDD 21. ed. – 792.026

Elaborado por: Lillian Viana CRB-8/8308



Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada

Capítulo 2

DIÁLOGOS POSSÍVEIS ENTRE O FIGURINO E A MÁSCARA – UM OLHAR A PARTIR DE FOLGUEDOS BRASILEIROS

*Possible dialogues between costume and mask – a point of view
based on Brazilian folk costumes*

Costa, Felisberto S. da; Livre-docente; Professor da
Universidade de São Paulo.

Resumo

Este artigo busca tecer relações entre máscara e figurino, lançando o olhar para o traje, como possibilidade de se operar como máscara. Para tanto, elegemos o cavalo-Marinho, o bumba-meu-boi e outros folguedos, como parceiros do diálogo.

Palavras-chave: Máscara, figurino, cavalo-marinho, bumba-meu-boi, folgado.

Abstract

This study aims to investigate mask and costume, in cavalo-marinho, bumba-meu-boi and others artistic manifestations of Brazilian popular culture, regarding costume on dancer's body as a mask.

Keywords: Mask, costume, cavalo-marinho, bumba-meu-boi, theater.

Introdução

Considerar um possível diálogo entre figurino e máscara, leva-nos a evocar a vestimenta primeira da palavra com a qual é iniciado este artigo. Tal como já sinalizado por poetas e pesquisadores, considerar se origina do latim e acopla ao prefixo “com”, que significa “junto”, o termo “sidus”, estrela. Os antigos romanos, ao avaliar uma situação a ser realizada, miravam o céu para verificar como se mostravam as estrelas, perscrutando o mapa celeste na busca de um destino possível. Ancorado nessa imagem, buscase traçar uma constelação, compondo trajetórias que interligam pontos comuns. Nesse mapa celeste, os trajetos ora podem ser nitidamente visíveis, ora se encontram difusos, na penumbra, onde não é possível afirmar, mas conjecturar. Outro dado a ressaltar, diz respeito ao(s) território(s) a ser(em) perscrutado(s): o(s) folguedo(s). Lanço mão de terminologias afeitas à academia, vinculadas à teatralidade, bem como aquelas oriundas dos próprios folguedos, numa perspectiva de aproximação conceitual, colocando em jogo dois mundos. A palavra folguedo é ponto de partida e não necessariamente moldura a enquadrar, de forma rígida, as manifestações. Antes, esses dois mundos são territórios circunscritos por fronteiras porosas. De onde se olha, o fenômeno pode vir a ser dança dramática, teatro, brincadeira, entre outros. Dessa forma, Cavalo-Marinho, Bumba-meu-boi, Folia de Reis e Teatro (no sentido clássico grego) são acontecimentos que podem conter aspectos miméticos realistas, performáticos ou performativos, e apresentam a máscara²⁰ e o figurino como elemento(s) que os atravessam.

I

Figura e Figurino

Nos jogos de palavras dessa proposta, observamos que **Figura**, nome comumente utilizado no Cavalo-Marinho para uma

²⁰ Kathakali, Noh, Kabuki, Topeng, Tchilholi comungam dessa mesma ideia.

composição cênica que designaria no teatro um personagem, invoca o termo **Figurino**, ou seja, “forma, aspecto”. Derivado de *figurare*, figura significa “dar forma”, remetendo-nos a veste, traje, disfarce. Nessa trilha, máscara e figurino são operadores de uma **Figura** no Cavalo-Marinho e em outros folguedos. Buscamos, com o termo figura, uma acepção simples, um dizer que nos envia a configuração, corporeidade imagética que poderíamos nominar máscara. Destarte, personagem, máscara, figurino e figura se aproximam. Ao atentarmos que personagem, em sua origem latina, vem de *persona*, figura engendra pessoa e máscara, corpo social e corpo-em-arte. Sob essa perspectiva, no Cavalo-Marinho, figura traz em si um duplo aspecto, dado que a pessoa, ao vestir a máscara, não necessariamente apaga o corpo-pessoa do corpo-máscara, há convivência. Há sempre um sujeito que veste a figura, dois textos que jogam possibilidades ao performar um corpo-máscara.

II

Vestir a máscara

Ao se tecer um corpo-máscara, gostaríamos de pontuar que o objeto-máscara perfaz um diálogo com o figurino, na constituição de um corpo-outro. Em sua análise, nominada “Perspectivismo e multiculturalismo na América indígena”, Eduardo Viveiros de Castro nos diz que “a noção de metamorfose está diretamente ligada à doutrina nas roupas animais” (2002, p. 393). O antropólogo nos diz que, na concepção ameríndia, a natureza humana é comum a todos os entes viventes, o humano subjaz a todos, os corpos dos animais se distinguem uns dos outros conforme a roupa-pele que cada qual veste. Afirma ainda o pesquisador que a contraposição entre “forma” e “aparência”, como se esta última fosse “inerte” e “falsa”, não participa do pensamento ameríndio. Ao se falar de corpos como roupas que se veste, Viveiros de Castro nos diz que

[t]rata-se menos de um corpo ser uma roupa, que de uma roupa ser um corpo. Não esqueçamos que nessas

sociedades inscrevem-se na pele significados eficazes, e se utilizam máscaras animais (ou pelo menos conhece-se seu princípio), dotados de poder de transformar metafisicamente a identidade de seus portadores, quando usados no contexto ritual apropriado. Vestir uma roupa-máscara é menos ocultar uma essência humana sob uma aparência animal que ativar os poderes de um corpo outro (2002, p. 393).

Considerando-se o objeto-máscara como dispositivo de ativação de um corpo-outro, a mesma operação, quando concernente ao figurino, pode ativar o corpo. A forma e o material atuam na pele (no corpo) como propulsores de uma ação transformadora, colocando a possibilidade de operá-lo como máscara. Originário da zona da mata norte pernambucana, o folguedo organiza geografias nas quais os ritos são atualizados. Viveiros observa que “as roupas animais que os xamãs utilizam, ao deslocar pelo cosmos, não são fantasias, mas instrumentos, elas se aparentam aos equipamentos de mergulho, ou aos trajes espaciais, não são máscaras de carnaval” (2002, p. 393-394). Sob essa perspectiva, o pesquisador exemplifica, fazendo um paralelo com “máscaras utilitárias”, afirmando que “o que se pretende ao vestir um escafandro é poder funcionar como um peixe, respirando sob a água e não se esconder sob uma forma estranha” (2002, p. 394). As roupas que, “nos animais, recobrem uma essência interna de tipo humano, não são meros disfarces, mas seu equipamento distintivo, dotado das afecções e capacidades que definem cada animal” (2002, p. 394). se há a possibilidade de trabalhar a máscara como disfarce, há também a perspectiva que a coloca como operadora, dispositivo ou instrumento de ativação, instrumento esse dotado das afecções e capacidades que definem cada máscara. A perspectiva aqui posta, tanto o objeto-máscara quanto o figurino ativam o corpo transformando-o, pois não se trata de ocultar o corpo do brincante, mas ativar “poderes de um corpo outro”. Os processos se transformam ao longo do tempo e trazem implicações diversas no trato com a máscara, uma delas é transformar, que envolve também o contexto ritual.

III

Corpo Plástico

Na concepção da figura, o atributo plástico associa-se ao objeto-máscara, ao traje, ao corpo, ao movimento e à gestualidade. A visualidade plasmada na forma máscara-figurino resulta um corpo poroso, aberto ao encontro com o outro, quer os pares no jogo, quer o público. A plasticidade não se restringe à visualidade, abrindo-se ao diálogo no (e do) corpo com a ambiência na qual a brincadeira ocorre, algo que não se encerra em si mesmo, um convite afável à incompletude. Para Nuno Ramos, sua “ideia de forma [poderíamos dizer máscara] é de uma goma sempre em potência e nunca completamente determinada” (2015, p. C10). A incompletude da máscara relaciona-se mais à não determinação, do que necessariamente a um vazio, uma ausência ou falta. Safatle nos diz que os trabalhos de Nuno Ramos “são produzidos no limite entre a potência e o ato, como se quisessem apreender este momento em que a forma não está completamente formada, no qual a potência não passa completamente ao ato” (2015, p. C10). O jogo com a máscara pode se dar no instante “entre a potência e o ato”, a inflexão entre um e outro convida o corpo cotidiano – tanto o do brincador quanto o do espectador – a entrar nessa “forma não completamente acabada” e construir algo junto. Pinçando ainda Ramos, ligeiramente modificado, diríamos que é um jogo figural híbrido de **morte e promessa**, em que a vida guarda o seu segredo.

O jogo plástico-corporal do folguedo dialoga com o jeito de corpo dos trabalhadores em sua faina diária. É possível tecermos relações, entre a gestualidade de figuras do Bumba-meu-boi ou do Cavalão-Marinho, com ofícios desempenhados pelos trabalhadores, na lida corporal com o gado ou a cana de açúcar. O corpo-máscara – no qual inclui-se o figurino – redimensiona a labuta cotidiana transformada em jogo. Lastreado em Plekhanov, Dario Fo observa que a

gestualidade de cada povo é determinada por sua relação com a sobrevivência:

Plekhanov descobriu, ao estudar a gestualidade de centenas de povos diferentes – que o ritmo, o tempo do gesto ao longo da realização de um trabalho ou em atos fundamentais à subsistência determinam a configuração geral do comportamento humano (FO,1998: 54).

A configuração da máscara ou do corpo-máscara nos mencionados folguedos requer um olhar arguto sobre o processo histórico no qual atuam os trabalhadores-brincantes. Pensá-la como forma desvinculada desse processo incorre no risco de gerar máscaras ou figurinos vazios, uma vez que a matéria plástica brota da conjunção poética mascareira que envolve vida e arte, realidade socioeconômica e imaginário. Trata-se antes de políticas de vida, não necessariamente partidárias, mas que também poderiam ser.

IV

Engenho e Arte

No transcorrer do século XX, grande parte da historiografia do teatro brasileiro não lança o olhar para as manifestações populares (folguedos) como possibilidades de teatro(s), privilegiava-se a dramaturgia, ainda na toada da literatura dramática e a atuação sob a normatividade europeia. Mesmo que a terminologia empregada por Mário de Andrade possa ser contestada, ao chamar o Bumba-meu-boi e outras manifestações de “danças dramáticas”, com esse ato o escritor confere outro estatuto a esses fenômenos artísticos. Para Andrade, o Bumba-meu-boi é a mais complexa de nossas danças dramáticas, com núcleo básico recheado de temas apostos, sem uma ligação direta com ele. (1982, p. 56).

No campo do teatro, podemos vislumbrar a presença da máscara nos textos do teatro jesuítico, operadores na catequização durante o século XVI. Na feição híbrida da composição de “O Auto de São Lourenço”, de José de Anchieta (2020), encontram-se passagens que são bastante

significativas para pensarmos a noção de corpo-máscara. O diabo Guaixará, em uma fala que parece dirigir-se diretamente ao público, nos diz que é bom dançar, adornar-se, tingir-se de vermelho, empenar o corpo, pintar as pernas, fazer-se negro, fumar, curandeirar (ANCHIETA, 2020, p. 6), dizeres que nos endereçam, conforme a perspectiva, ao figurino, à máscara ou a um corpo-máscara. Em outra passagem do mesmo texto, que parece corroborar essa observação, um diabo nominado Saravaia, declara: “Já de nego me pinteí, ó meu avô Jaguaruna, e o cauim preparei [...] *Vê o Anjo e espanta-se*. E este pássaro azulão, quem será que assim me encara? Algum parente de arara?” (ANCHIETA, 2020, p.32). Em todo o texto, há uma profusão de entes alegóricos e históricos, humanos e sobrenaturais - Arariboia, São Lourenço, São Sebastião, Diabos, Velha, Valeriano, Décio, Anjo, entre outros - que poderiam ser pensados como personagens, mas também, figuras, com a face limpa ou portando máscaras e pinturas corporais.

O empreendimento colonizador no território da América portuguesa, para alguns historiadores, vai além do caráter econômico e religioso, e caracteriza-se também como expansão cultural. Modos de ver o mundo, entre os quais poderíamos supor o do teatro europeu (português), integram o trânsito de pessoas, alimentos, objetos, roupas, quinquilharias, vírus, doenças e expropriação dos corpos. Fundado, inicialmente, na monocultura açucareira, o processo de colonização incorpora o gado, nessa fase, como suporte para a movimentação dos aparelhos dos engenhos. Cana-de-açúcar e boi moverão a economia, bem como, a engenhosidade de folguedos. Portugal já havia experimentado o sistema de produção de açúcar, a partir da mão de obra escrava, nas ilhas da costa africana, articulando uma cadeia produtiva que envolvia cultivo, fabrico, distribuição e comercialização. A ilha de São Tomé e Príncipe, colônia portuguesa desde 1470, por exemplo, torna-se uma espécie de laboratório com base na mão de obra escrava de origem africana, processo que será aplicado largamente no território brasileiro. A manufatura do açúcar, vinculada à

exploração do tráfico transatlântico, comercia corpos (tidos como “peças”) que movem a economia e também folgedos. A partir do final do século XIX, engenhos são substituídos pelas usinas, impulsionando a acumulação de riquezas, e novas sociabilidades emergem ao longo do século XX.

A produção do açúcar branco, iniciada desde o século XVI, demanda atividades para suporte ao mercado de exportação açucareira. Em seu estudo sobre engenhos e escravos na sociedade colonial, Stuart Schwartz assinala que a produção do açúcar se caracteriza como um processo industrial de tipo moderno, organizado numa série de etapas produtivas. Localizados em zonas próximas, engenho e canavial perfaziam um complexo projetado numa eficiente linha, envolvendo cultivo do terreno de forma alternada, limpeza, corte e amarração dos feixes de cana, transporte para o engenho, extração do melaço, fervura do caldo e acomodação em recipientes. Há, nesse processo, uma coreografia, como apontada por Dario Fo, em que cada etapa requer do escravo a inteligência do corpo, para lidar com ações extenuantes, tais como: capinar, cavar, cortar ou carregar. O complexo canavial-engenho demandava ainda outras funções e, conforme a ação exercida pela pessoa, resultava em diferenciação social. A produção do açúcar arregimentava mão de obra especializada, geralmente composta por não escravos, um vasto corpo formado por cirurgiões, capelães, capatazes, carpinteiros, entre outros. Há que observar ainda a distinção que havia entre os próprios escravos, catalogados como domésticos ou destinados ao ofício pesado, externo. A paisagem humana que compõe a economia do açúcar, como pontua Schwartz (1998), revela uma espécie de síntese da sociedade colonial. As formas sociais aqui relatadas no contexto açucareiro do período colonial, sofrem transformações, porém a assimetria senhor e escravo, e a supremacia masculina, perduram em outros arranjos econômicos para além desse período. A criação bovina e a exploração do ouro nas Minas Gerais, por exemplo, traz outros cenários nesse jogo entre arte e vida presente nos folgedos, evidenciando uma gestualidade corpórea na criação da figura.

O encontro de mundos gerados pela presença africana, portuguesa e ameríndia possibilitou o nascedouro de um “teatro” brasileiro que se distanciava do cânone reconhecido, mesmo daquele meio “desviante”, como o de José de Anchieta, que apresenta graus de proximidade com o modelo hegemônico europeu. Há que observar que esse encontro de mundos, fundado principalmente na oralidade e no texto corporal, invoca a pluralidade, dado que cada mundo não constituía um composto cultural homogêneo, mas híbrido, misturado, com moveres e falares diversos. Num possível exercício de dramaturgia, poder-se-ia imaginar um encontro de um(a) escravo(a) malê mulçumano(a), um(a) índio(a) tupinambá e um português cristão novo, integrante do contingente de “lançados” no Brasil, este último posto somente o masculino para lembrarmos que a conquista foi esmagadoramente empreendida por homens. No final do século XVII, a exploração de jazidas de ouro promove a interiorização da população e a fundação de importantes pólos urbanos, levando consigo possibilidades de emergência de outros teatros, outros folguedos. Surgidos numa perspectiva nômade, no contexto da exploração do território brasileiro, uma parcela dos nossos folguedos foi plasmada, dramaturgicamente, em percursos, andanças e algumas paragens. Os povos originários desse território brasileiro empreendiam caminhadas, os portugueses embrenhavam terra adentro em busca de riquezas, os escravos, após uma travessia atlântica forçada, buscavam rotas de fuga. No Cavalomarinho, há paradas e andanças, a relação entre o detentor do poder econômico e aqueles que para ele trabalha se coloca na figura do capitão, representante do poder local, o proprietário do terreiro e os negros - Mateus e Bastião ou Catirina (Catita) que representariam os trabalhadores (ARAÚJO, 1984). O jogo figurado envolve negociação entre senhores e escravos (brincantes), distintos graus hierárquicos, estratégias de corpo, desvios, rodopios, saltos, um traçado de pernas nas coreografias da sobrevivência e do brinquedo. Nesse sentido, brincar, representar, tocar, lutar são conjugados simultaneamente. O

apito pontua os acontecimentos, as entradas e saídas, o fazer-desfazer do jogo, composto por deslocamento e parada, coloração religiosa cristã, ameríndia e africana.

V

Corpos e Máscaras

Como observado, objeto-máscara e figurino atuam na constituição da figura, são ainda partícipes dessa configuração o processo socioeconômico, as relações pessoais cotidianas, perfazendo um intrincado em constante atualização. Sob essa perspectiva, a ideia de tradição traz em si um aspecto dialético: o jogo permanência e ruptura. A conjugação figurino-máscara é sempre renovada, e ao mesmo tempo, fixa. Para Dario Fo, “o corpo funciona como uma espécie de moldura à máscara, transformando sua fixidez”. São os “gestos com ritmo e dimensão variável, que modificam o significado e o valor da própria máscara. (1998, p.53). Modificar o significado e o valor da própria máscara, visando a transformação da sua fixidez, como apontado, implica um jogo corporal atravessado pelas afecções decorrentes dos processos aqui evidenciados. Tanto no Bumba-meu-boi quanto no Cavalo-Marinho, o encontro de mundos pelas máscaras, entrecruzando realidade e imaginação, é procedimento recorrente, propondo estruturas não encapsuladas. A paisagem dramática compõe-se de personagens humanos, animais e entes fantásticos em diálogos, danças e brincadeiras, trazendo no Cavalo-Marinho, uma galeria de figuras - Capitão, Mateus, Bastião, Catirina (Catita), Soldado, Galantes da Dança de São, Damas, Caboclo de Arubá, Cão de Fogo e Boi - para sambar num mesmo terreiro.

O nomadismo, a contaminação e a hibridização que se verificam nos folguedos estão sinalizados não apenas na configuração estrutural, mas também no trânsito das figuras, das máscaras e dos figurinos. Na composição estrutural do Cavalo-Marinho, há passagens que nos remetem ao Bumba-meu-boi, Reisado ou Maracatu Rural (BENJAMIN, 1999). Mateus pode ser uma figura de carne e osso no Cavalo-Marinho, como

apresentar-se na forma de um boneco no Mamulengo²¹. As máscaras surgem em estilos e materiais diversos, elaboradas em couro, fibra vegetal, tecido, papel machê ou industrializadas. Há figuras que se apresentam sem máscara, com meia máscara, máscara inteira ou maquiagem-máscara. No que concerne à indumentária, coabitam um mesmo espaço-tempo um personagem agalado, uma porta-estandarte que se veste à moda Luiz XV ou Catirinas com roupas atuais. O nomadismo é expresso na roupa do negro Mateus, que utiliza um artefato em seu figurino – o matulão – feito de folhas secas de bananeira, atado às costas, na altura da cintura, e que diz ser sua mobília, revelando não apenas a condição de homem vagante, que não se assenta num território, em estado de prontidão, como também a situação de penúria. Mateus e Bastião são homens e “personagens” pretos e, ao se caracterizarem com uma maquiagem-máscara de cor preta, trazem implicações quanto à sua utilização. Geralmente representados por homens afrodescendentes, podendo haver ainda a miscigenação ameríndia, são “palhaços de cara preta” do Bumba-meu-boi, Cavalão-Marinho e Folias de Reis, conforme nominados por André Bueno (2020), aos quais podemos agregar os brincantes do Nego Fugido, no Recôncavo Baiano, que se valem da estratégia de pintar o rosto de preto, cumprindo uma tradição.

O fato de serem mascarados ou pintados de preto ou outra cor adquire uma consistência própria no Brasil, como no continente americano, devido ao lugar social que se imputou aos “povos de cor”: um lugar de invisibilidade, negação de valor e não-reconhecimento, apesar da necessidade estrutural de sua força de trabalho para todo tipo de produção. (BUENO, 2020)

Ao pintar o rosto de preto, o brincante negro opera uma negação da negação, que pode ser entendida como negar uma situação, ao trazer ao jogo a invisibilidade por ele sofrida, ao não reconhecimento como sujeito, ao estranhamento que pode causar a ação, e negar no sentido afirmativo de

²¹ O trânsito envolvendo texto e personagem também pode ser encontrado em manifestações artísticas do Japão, tal como acontece no Kabuki, Bunraku e Noh.

empretecer, de mostrar-se duplamente negro: o sujeito e a figura. Podemos pensar ainda o componente de teatralidade advindo desse ato: ao pintar o rosto de preto, o brincante veste uma máscara na busca de um corpo-outro. É interessante ainda observar que esses palhaços de cara preta atuam como anti-heróis cômicos, sujeitos em cena que põem em jogo as relações assimétricas do seu cotidiano. Essa problemática traz outra questão, quanto ao Matuto-da-Goma, figura do Cavalo-Marinho que pinta o rosto com farinha branca, e atua em chave cômica. Para a dançarina e pesquisadora pernambucana Vera Athayde (2020), ao pintar a cara de preto trabalha-se a maquiagem como um rito, a transição para o corpo festivo e brincante. Athayde (2020) acrescenta que o processo “reforça a questão do negro”:

Seu Martelo, figureiro que bota²² o “Mateu”, é um homem preto, e o fato de pintar o rosto potencializa um outro lugar. A pintura de carvão passa pelo rito de mestres de 40, 50 anos ou mais, que atuam nessa longa tradição. A tradição da maquiagem preta é forte e afirma aquela figura, não se restringindo apenas ao rosto, sendo maquiadas também as mãos. A corporeidade da figura requer esse processo, procedimento que integra a sua poética, às vezes permanecendo até dez horas dentro da brincadeira.

Seguindo o percurso posto por Bueno (2020,) em seu trabalho sobre os palhaços da cara preta, Pai Francisco e Catirina, no Bumba-meu-boi maranhense, confere ao desejo, despertado pela gravidez da companheira um ato de devoração, matar o boi, simbolicamente, remete-nos ao próprio latifundiário, colocando em fricção as relações amo e escravo, patrão e empregado, homem e mulher. As “matanças” ou “comédias”, ainda presentes em alguns conjuntos de Boi maranhenses, compõe a parte “dramática” do folguedo, e não se restringe ao mote tradicional do auto, incorporando temas contemporâneos. As figuras de Pai Chico e Catirina podem surgir usando caretas (máscaras) de pano ou de malha, e também com a face pintada de preto. Na atualidade, os brincantes da zona da mata norte de Pernambuco, adentrando

²² Termo utilizado pelos brincantes do Cavalo-Marinho que poderíamos relacionar a atuar, representar, performar.

um pouco no sul da Paraíba, não mais vivem em torno das usinas canavieiras, transferindo-se para as cidades vizinhas - Condado, Aliança, Camutanga, entre outras - ou para a região metropolitana do Recife, em busca de melhores condições de vida, o que nem sempre acontece. No Cavalão-Marinho, Mateus e Bastião são palhaços de cara preta que alinhavam dramaturgicamente a brincadeira. “Botar” cada figura, com sua máscara e vestimenta, exige experiência longa e auxílio direto de um mestre, que vai controlando preparações na “'torda' - barraca de camarim - e as entradas” (BUENO, 2020). A dupla usa calças com remendos, camisa com mangas, paletó com estampas e um chapéu em formato de cone, ornado com fitas brilhantes, tendo à mão a indefectível bexiga. Já, nas Folias-de-Reis de Minas Gerais, Bastião lidera o trio de palhaços e, tal como os outros citados, dotado de uma agilidade cômico-corpórea. Esses palhaços de cara preta, embora possuam pontos de contato, apresentam singularidades. Ao observar-se o entrecho de cada brinquedo, verificamos que os processos constitutivos apresentam estratégias distintas quanto às relações com os detentores do poder. A religiosidade alegre, a comicidade, o improvisado e o jogo corporal perpassam as figuras, em graus distintos, bem como a relação de gênero.

A composição realizada para a Catita por José Carlos da Silva, falecido integrante do Cavalão-Marinho Estrela de Ouro, de Condado, remonta ao universo do clown (palhaço), quanto à busca em si próprio de processos para a constituição da figura. O corpo-máscara criado pelo brincante não intenta representar uma mulher, mas jogar com elementos atribuídos ao universo feminino em fricção com o masculino. A máscara facial risonha, lança um olhar malicioso, alimentando-se da relação estabelecida com o público. De compleição franzina, a figura “botada” por José Carlos - um(a) palhaço(a) de cara preta - entra no jogo trajando um vestido tubinho curto colado ao corpo, lenço amarrado na cabeça, as pernas e os pelos à mostra, joelhos flexionados, um caminhar com certa malemolência, pretensamente sensual, e ao mesmo tempo manipula uma peneira (caçurá) com uma pequena boneca nela. A

atuação contempla a gestualidade, o meneio do corpo, uma coreografia que emana um texto corporal, ao encontro dos espectadores.

Atuando como um coletivo de uma determinada comunidade, é possível verificar ações que conferem certa singularidade a artistas populares em seus desempenhos, tal como acontece com o Seu Martelo ao “botar” a figura do Mateus. Comum a todos os palhaços da cara preta, o corpo dançante, a sagacidade no jogo de forças, o encontro de mundos, o improvisado, o riso, o ritmo e o tempo. Como observa Leda Martins,

A cultura negra nas Américas é de dupla face, de dupla voz, e expressa, nos seus modos constitutivos fundacionais, a disjunção entre que o sistema social, pressupunham o que os sujeitos deviam dizer e fazer, e o que, por inúmeras práticas, realmente diziam e faziam. Nessa operação de equilíbrio assimétrico, o deslocamento, a metamorfose, e o recobrimento são alguns dos princípios e táticas básicos operadores da formação cultural afro-americana, que os estudos das práticas performáticas reiteram e revelam. (2002, p. 71)

A dupla voz sinalizada acima nos envia à máscara e contra-máscara, às possibilidades de instauração de dialéticas de um corpo-máscara, ao tecer estratégias lastreadas no deslocamento, na metamorfose ou no recobrimento, nas quais o figurino também pode ser vestido como máscara. Nesses jogos de corpo, a dimensão do tempo atua de múltiplas formas, passado, presente e futuro se conectam, operando seja através do corpo, seja do figurino ou da máscara. A estratégia de escravos em fuga, no Sergipe, ao utilizarem amplas saias rodadas brancas das senhoras, como disfarce, resulta na dança do Parafuso. Ao girar os corpos e as saias, o tempo ganha visibilidade, por intermédio do corpo que dança. Já, em “Flor de Cana”, espetáculo idealizado pelo ator/dançarino e brincador Aguinaldo Roberto, o tempo espiralar se manifesta pelo girar do corpo do brincante, com os braços estendidos, em seu próprio eixo. Se no primeiro, o tempo se inscreve na visualidade das saias, no segundo, inscreve-se no girar do próprio corpo. “A primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza

as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de uma perene transformação. (...) Nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta”. (MARTINS, 2002, p. 84). A máscara opera temporalidades nas quais a noção de justeza implica o logos e a intuição. Na percepção de um tempo justo, um certo olhar engendra os sentidos e a razão, e tem mais a ver com a duração do que com a medida do tempo. No Cavalo-Marinho, “a roda do mundo gira” (OLIVEIRA, 2006), mudança e permanência faz com que inovações sejam bem-vindas ao fluxo da tradição. O público não estranha a presença de uma figura portando um *smartphone* e um facão de cortar cana, pois é sabedor que tudo flui e permanece. Passado, presente e futuro são convenções de um mover incessante.

VI

Comunidade e Singularidade

É prática recorrente a comunidade se organizar em torno do folguedo, compondo uma ação coletiva em sua fatura. “São habilidades diferenciadas que se tocam e se organizam para fazer surgir o Boi do ano” (BUENO, 2020), o Cavalo-Marinho, o Maracatu Rural ou a Folia-de-Reis. Em seu estudo sobre as reconfigurações do artista na época moderna e contemporânea, a socióloga Nathalie Heinich elabora uma análise do estatuto do artista a partir da Idade Média, e afirma que do regime “artesanal”, característico do período medieval, o artista ingressa no regime “profissional” acadêmico, na época clássica renascentista, passando ao regime “vocacional”, durante o romantismo, até atingir o regime de “singularidade”, na época moderna, aprofundando-o na contemporaneidade. Ainda segundo a pesquisadora, o regime de comunidade “repousa sob um imperativo de equidade, privilegia o social, o geral, o coletivo, o impessoal, o público, e o regime de singularidade (...) repousa sobre um imperativo de autenticidade, privilegia o sujeito, o particular, o individual, o pessoal, o privado”. (2020,

p.145). Tomando esse estudo no âmbito do artista imerso na produção do folguedo da nominada cultura popular, poderíamos aventar a possibilidade de o estatuto desse artista tender ao regime de comunidade. Porém, poderia haver, nesse fazer comunitário, ações que de certa forma revelam singularidade.

A opção entre o “regime de singularidade” e “regime de comunidade” não designa categorias de ações ou de relações efetivas, mas sistemas de valores e de representações, trata-se de saber não o que os atores experimentam realmente (possivelmente uma mistura de experiências mais ou menos singulares e mais ou menos comuns), mas o que elas valorizam, o que elas privilegiam em suas representações e suas avaliações. (HEINICH, 2020, p. 146)

Mediante o olhar focado sobre o que os artistas de folguedo experimentam e não necessariamente o que valorizam, passamos a tecer considerações sobre a ação de alguns brincantes no exercício de trabalhos-solo, voltados ao teatro profissional, com ênfase na relação máscara e figurino.

VII

Folguedo e Teatro

“Flor de Cana” é um espetáculo-solo com atuação de Aguinaldo Roberto, filho do Mestre Biu Alexandre, morador da cidade de Condado (PE) e é referência no Cavalo-Marinho e Maracatu Rural. Com esse experimento, de caráter autobiográfico, Aguinaldo Roberto elabora um percurso que o leva de trabalhador na cana de açúcar a artista/dançarino. Na cena, a carteira de trabalho revela ser o documento que atesta esse transporte, como pacto de verdade. Realizado no contexto da pandemia do coronavírus, o universo do Cavalo-Marinho é posto em cena, não sob a perspectiva de brinquedo, mas de teatro. O tom confessional, a fala direta ao espectador, em determinados momentos se esvai, dada a posição aberta da câmera. Elaborada no influxo dos projetos artísticos apresentados *online*, a experiência defronta-se com o desafio de instaurar uma linguagem cênica no chamado “novo normal”. Assim, não estamos em contato com o brincante

que “bota” figura no espaço aberto, na rua, e tampouco frente a um espetáculo de teatro nos moldes convencionais. O espaço-tempo na esfera do tecnovivo nos convida a pensar outras relações com o espectador-em-tela, outros modos de convívio. A cena abre-se com uma série de objetos – lança de caboclo do Maracatu Rural, saia, máscara, banquinho – dispostos no palco, que formam um círculo, imagem que nos remete a um tempo circular e ao espaço do Cavalo-Marinho na rua. O atuante executa uma sequência de movimentos do folguedo, redimensionados quando posto em cena por apenas um brincante, e finaliza com uma flor colocada no centro do círculo. Movimentos como o corte da cana, o carregamento dos feixes para a usina, passos do Cavalo-Marinho, como, exemplo, o Mergulhão e trupés característicos do folguedo perfazem coreografias dotadas de afetos pelo corpo-dança. O figurino inicialmente utilizado, é composto por calça cor de tijolo-terra, camisa de manga comprida amarelo-clara com aplicações do mesmo tecido da calça na parte frontal, a partir dos ombros e nas costas. O figurino, que parece ser um traje cotidiano, é ao mesmo tempo cênico, dado que “trabalhar é bom, mas brincar é muito melhor”. Costurando passagens que envolvem arte e vida cotidiana, trabalhador da usina e brincador do cavalo-marinho e maracatu rural, o artista-dançarino rememora acontecimentos, como o embate com o patrão na usina, para participar de uma viagem a São Paulo com o Maracatu Piaba de Ouro. Ações do cotidiano que, no cavalo-marinho, são recriadas em toadas, loas e diálogos. A sequência das cenas se desenvolve a partir da troca de figurinos, um corpo-máscara se instaura a cada composição de uma figura resultante da transformação. Ao vestir um paletó azul florido, um chapéu e duas garrafas de bebida ligadas por um cordão²³, Aguinaldo Roberto compõe um

²³ O trânsito entre as artes populares possibilita trabalhar a relação máscara e atuação com objetos. Jacques Lecoq (2010) observa que quando o foco da ação se desloca do corpo para as mãos, adentramos o universo da marionete e da mímica. Em “Flor de Cana”, o ator cria uma figura – Babau – manipulando um pequeno banco, e em outro momento é simplesmente um utensílio. É importante ressaltar objetos que adquirem outros estatutos, como as bexigas utilizadas por Mateus e Bastião, que podem ser instrumentos de percussão ou de pancadaria.

“personagem”, utilizando uma meia máscara, única cena do espetáculo que não possui relação direta com sua biografia²⁴. Ao encarnar a Velha do Bambu, o corpo-voz do artista/dançarino, aos poucos, dá a ver a figura, ainda sem a sua caracterização visual. A figura ganha presença enquanto corpo-máscara antes mesmo de o ator vestir o figurino. A máscara pode atuar como instrumento de criação de personagens, visando uma atuação não mascarada, uma vez que atua como dispositivo que propicia a memória corporal do processo, que pode ser atualizado pelo corpo atoral. A transformação na velha se inicia com o manejo de uma ampla saia de retalhos coloridos, passando por outras peças de roupa, até finalmente vestir uma máscara expressiva, feita de papel machê, que cobre toda a sua face. A “Véia do Bambu” é uma figura falante, uma senhora ferosa que sai em busca do marido. A máscara é dotada de uma abertura na boca que possibilita a emissão da voz, necessária ao jogo com o espectador. Durante a procura pelo marido, a figura tenta seduzir os homens que porventura encontrar no caminho, se atira sobre eles, levanta a saia e se queixa do calor nas partes íntimas, entre outras ações.

Tanto a figura da “Véia do Bambu”, quanto a de Catirina são tradicionalmente “botadas” por homens. A participação da mulher veio redimensionando a tradição do Bumba-meu-boi e do Cavalo-Marinho, “posto que a diferença entre os sexos é uma construção, pode-se assim desconstruí-la, em todos os níveis (teorias e práticas, representações e fatos materiais, palavras e coisas)” (PERROT, 2020, p. 24). No jogo entre o brincador que veste a máscara (a figura da Véia) e o espectador, nas palavras de alguns homens, o espaço que se abre para a comicidade se restringiria, caso fosse

²⁴ Na *Tive* realizada após o espetáculo, Aguinaldo Roberto, que também é mascareiro, observa que ele não havia visto a figura Doutor da Bebedeira brincar no Cavalo-Marinho. Dessa forma, recorreu ao mestre Inácio Lucindo, do Cavalo-Marinho Estrela do Oriente, de Camutanga (PB), “para pegar os versos” da figura. O personagem, em “Flor de Cana”, é um composto que agrega ao Doutor da Bebedeira uma outra figura. Assim, da meia máscara, Aguinaldo Roberto anuncia a outra figura com o rosto descoberto para, em seguida, pintá-lo de branco.

uma mulher, pois há certa intimidade, “safadeza”, provocação no comportamento da figura. Constituída como brincadeira predominantemente masculina, a participação feminina se dava como espectadora, porém, a sua inserção na cena veio abrindo perspectivas, no que tange à supremacia masculina, ainda forte presença nessa tradição.

Finalizando o espetáculo “Flor de Cana”, Aguinaldo Roberto estende os figurinos de todos os personagens no tablado, e deita-se ao lado deles. Corpo e objetos são dispostos como natureza morta ou talvez uma paisagem figural. Viveiros de Castro, citando o pesquisador Peter Gow, nos diz que os povos “Piro concebem o ato de vestir uma roupa, como um *animar* a roupa, a ênfase seria menos, como entre nós, no fato de cobrir o corpo, que no gesto de encher a roupa, ativá-la”. (2002, p. 393). Ativar uma roupa poderia também ser pensado como um processo-máscara. A imagem composta pelos trajes esvaziados de corpo, envia-nos ao universo ameríndio, mas também à possibilidade de um **figurino**, ao ser ativado, configurar-se **máscara**.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANCHIETA, José de. **O Auto de São Lourenço**. In: www.virtualbooks.com.br. Acesso 22 ago. 2020.
- ANDRADE, Mário de. **Danças dramáticas do Brasil**, v 1. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1982
- ARAÚJO, Edval Marinho de. **O folguedo como veículo de comunicação rural: Estudo sobre um grupo de cavalo-marinho**. Recife: UFRPE dissertação de mestrado, 1984.
- ATHAYDE, Vera. Entrevista concedida ao autor do artigo. São Paulo 22 ago. 2020.
- BENJAMIN, Roberto. **Pequeno Dicionário do Natal**. Recife: Sociedade Pró-Cultura, 1999
- BUENO, André Paula. **Mateus Pernambucano, Pai Francisco Maranhense e Bastião Mineiro, Palhaços de Cara Preta, Parentes de Macunaíma**. (2015). In: <http://www.omenelick2ato.com/historia-e-memoria/mateus-pernambucano-pai-francisco-maranhense-e-bastiao-mineiro>. Acesso 22 ago. 2020
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. “Perspectivismo e multiculturalismo na América indígena”. In: **A Inconstância da Alma Selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 345-399.

FO, Dario. **Manual Mínimo do Ator**. FO, Dario & RAME, Franca. (Org.) São Paulo: Editora Senac, 1998, p. 15-96

LECOQ, Jacques. **O corpo poético**. Uma pedagogia da criação teatral. São Paulo; Edições Sesc, 2010.

HEINICH, Nathalie. **As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea**. Tradução Sonia Taborda. In: <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27910/16517>. Acesso 10 jul. 2020, p.137-147

MARTINS, Leda. "Performance do tempo espiralar". In: **Performance, exílio, fronteiras. Errâncias territoriais e textuais**. RAVETTI, Graziela & ARBER, Márcia (Org.). Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas/PPG em Letras: Estudos Literários/Faculdade de Letras/UFMG, 2002, p. 59-91

OLIVEIRA, Érico José Souza de. **A roda do mundo gira: um olhar sobre o Cavalo-Marinho Estrela de Ouro (Condado - PE)**. Recife: SESC, 2006.

PERROT, Michelle. "Escrever uma História das Mulheres". In: **Cadernos Pagu**. <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1733>. Acesso 29 ago. 2020.

ROBERTO, Aguinaldo. **Flor de Cana**. In: <https://www.youtube.com/watch?v=mN8E3zPhi7Q>. Acesso: 15-20 ago. 2020.

SAFATLE, Vladimir. "Nuno Ramos e suas buscas". In: **Folha de São Paulo (Ilustrada)**, 11 set. 2015, p. C10.

SCHWARTZ, Stuart B. **Segredos internos, engenhos e escravos na sociedade colonial**. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

Conhecendo o autor deste capítulo:



Felisberto Sabino da Costa: possui especialização em teatro e dança, mestrado em artes cênicas e doutorado pela Universidade de São Paulo. Em 2011, cumpriu um estágio de pós-doutorado na Universidade Sorbonne Nouvelle - Paris 3. É dramaturgo e professor na Universidade de São Paulo, coordenador de "O Círculo - Grupo de Estudos Híbridos das Artes da Cena", um grupo de pesquisa com sede no Departamento de Artes Cênicas. Coordenador do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas e ministra atualmente na graduação disciplinas de Dramaturgia, Máscara e Atuação com Objetos.

felisberto@usp.br