

Brincando de Caretas pelas velas e terreiros brasileiros

Rogério Lopes da Silva Paulino (Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG)¹

RESUMO

O objetivo desta comunicação é fazer alguns apontamentos sobre as diferentes maneiras de perceber as caretas presentes nas manifestações performáticas afro-brasileiras como as Folias de Reis, que em muitos aspectos se diferenciam da maneira como as máscaras e os princípios do mascaramento são abordados na tradição teatral de origem europeia. Espera-se que a abordagem desses mascarados, que costumam percorrer as velas e terreiros das casas de diferentes localidades rurais e urbanas brasileiras, possa trazer contribuições para ampliar o entendimento dessas manifestações a partir dos códigos e elementos que lhes são próprios, além de contribuir para o devido reconhecimento das influências africanas.

PALAVRAS-CHAVE

Mascarados, Máscaras, Caretas, Folia de Reis, Cultura Popular, Manifestações Afro-Brasileiras.

RÉSUMÉ

Le but de cette communication est de faire quelques remarques sur les différentes manières de percevoir les masques présentes dans les manifestations de performance afro-brésiliennes telles que Folias de Reis, qui diffèrent à bien des égards de la manière dont les masques et les principes du masquage sont abordés dans la tradition théâtrale d'origine européenne. On s'attend à ce que l'approche de ces personnes masquées, qui parcourent généralement les ruelles et les cours des maisons dans différentes zones rurales et urbaines du Brésil, puisse apporter des contributions pour élargir la compréhension de ces manifestations en fonction de leurs propres codes et éléments, en plus contribuer à une juste reconnaissance des influences africaines.

MOTS-CLÉS: Mascarades, Masques, Folia de Reis, Culture Populaires, Manifestations Afro-Brésiliennes.

¹ Professor do Teatro Universitário e do Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da UFMG.

O título deste artigo foi pensado no sentido de marcar o quão diferentes podem ser as maneiras de brincar de caretas presentes nas mais diversas manifestações performáticas afro-brasileiras da forma como o jogo da máscara teatral aparece no teatro ocidental. A ideia não é reificar a diferença em si, mas contribuir para destacar principalmente a influência de elementos da cultura africana e como eles podem ampliar as perspectivas sobre o fazer e o pensar a máscara e o mascaramento nas artes da cena, bem como a inclusão desses conhecimentos dentro dos currículos escolares, uma vez que as diferenças começam justamente na maneira como esse conhecimento de origem afro-brasileira é abordado no nosso sistema de ensino.

Recentemente, o professor senegalês El Hadji Abdoulaye Sall², numa conferência ministrada sobre o ensino de teatro no Senegal, disse que as formas tradicionais do teatro daquele país estão na base do teatro ensinado desde os primeiros anos escolares e que seguem sendo abordadas no restante da formação, mesmo em níveis universitários. Sua fala me fez pensar o quanto, no Brasil, apesar de termos formas cênicas que poderíamos chamar de formas tradicionais do teatro brasileiro, elas ainda não se encontram devidamente abordadas no ensino de teatro praticado nos diferentes níveis escolares do país. Numa disciplina que ministrei no Programa de Pós-Graduação em Artes da UFMG, em 2020, tive um aluno de doutorado que, apesar de nascido na zona da Mata de Pernambuco, foi conhecer o Cavalo-Marinheiro apenas na graduação em Teatro cursada na UFAM embora essa manifestação seja originária da região onde ele nasceu e foi criado. Se, por um lado, ele relata como na escola básica ele não teve acesso a essa que é uma das mais ricas e instigantes formas cênicas mascaradas brasileiras, por outro, foi num curso de Teatro que ele pode acessar esse conhecimento.

De fato, cada vez mais os currículos das escolas de Teatro e Dança brasileiras têm abarcado esse saber, ainda que em alguns casos de maneira tímida, estando longe, porém, de ocupar o protagonismo que percebi haver no caso do exemplo do país Africano citado acima. Também não foi no decorrer da minha trajetória escolar que tive contato com as máscaras da Folia de Reis que, posteriormente, se tornariam tema do meu doutorado, “O ator e o folião no jogo das máscaras da Folia de Reis” (PAULINO,

² Conferência proferida na Université du Québec à Montréal (UQAM), no dia 10 de junho de 2021: “L’enseignement du théâtre au Sénégal : contextes universitaires et scolaires”.

2011). O meu primeiro contato com as Folias se deu por meio da convivência no interior do Norte de Minas, na casa dos meus tios na cidade de Gouvêia, Minas Gerais. Apesar do Teatro Universitário da UFMG, escola em que fiz o curso Técnico de Formação de Atores e na qual hoje sou professor, ser conhecido pela valorização de elementos da cultura popular, principalmente por meio do Teatro de Rua, foram os referenciais europeus que pautaram minha formação teatral no campo do mascaramento, assim como acontece em boa parte das escolas de Teatro brasileiras.

Bumba Meu Boi e Fofão no Maranhão, Cavalhadas de Pirenópolis, Cavalo-Marinho e Maracatu rural de Pernambuco, Papangus do Rio Grande do Norte, Bate-Bola do Rio de Janeiro, Zambiapungas e Caretas do Mingau na Bahia, Reisados de Caretas e Folia de Reis de diversos estados brasileiros. Estes são alguns dos inúmeros exemplos de tradições performáticas afro-brasileiras espalhadas pelo país, fora as inúmeras tradições mascaradas dos povos indígenas. Quando observamos, contudo, o estudo da máscara teatral realizado nos cursos de formação de atores no Brasil, é possível observar que ele está fortemente pautado pela *commedia dell'arte* italiana e pela metodologia francesa de Jacques Lecoq, estando fora de nossos currículos inúmeros saberes afro-brasileiros e indígenas sobre o mascaramento.



Curucucu – (Cavalhadas de Pirenópolis – GO)³

³ Fonte: acervo pessoal.

Talvez isso tenha a ver com o fato de que, mesmo quando esse conhecimento das formas cênicas tradicionais afro-brasileiras é abordado dentro das universidades, ele aparece de maneira diluída, atrelado ao que costumamos denominar de cultura popular. E aqui está um dos aspectos que me parecem delicados, pois o fato dessas formas cênicas estarem classificadas dentro desta categoria que se constitui num campo de disputa e que é de difícil apreensão, como nos alerta Hall (2003), faz com que haja, sob o meu ponto de vista, uma espécie de planificação da variedade e riqueza dos elementos constituintes de cada uma destas manifestações, afinal, como observa Canclini,

[...] o popular é nessa história o excluído: aqueles que não têm patrimônio ou não conseguem que ele seja reconhecido e conservado; os artesãos que não chegam a ser artistas, a individualizar-se, nem a participar dos mercados de bens simbólicos “legítimos”. (CANCLINI, 2003, p. 205).

Por mais que a cultura popular seja reconhecida e até cultuada em alguns contextos, como no meio das artes da cena, a maneira como isso é feito nem sempre estabelece uma relação equilibrada entre os pares envolvidos, mantendo uma perspectiva exploratória, como denuncia mestre Salustiano:

Hoje eu tou achando a cultura popular servindo de arma de estudo, de aula de estudo como os médicos estudam o cadáver. Eu tou achando sim. Porque a gente vê muito universitário, menino de colégio, tudo empolgado pra aprender Maracatu, pra aprender a origem do Cavalão-Marinho, aprender o Mamulengo, a Ciranda, tudo ele tá empolgado, mas para o próprio estudo dele, mas não vejo chegar aqui, não vejo ter uma diversão aqui pra vir todo mundo pra assistir um espetáculo (...) Eu acho que eles têm mais interesse no estudo de si próprio, em vez de participar, querer aprender pra dançar, tá certo? Na minha visão vejo isso. Não é fácil. (NASCIMENTO, 2005, p. 175.)

Para além disso, essa terminologia genérica de *cultura popular* para abarcar produções muito diversas, tanto na forma como no conteúdo, promove uma supervalorização das heranças portuguesas, enquanto as heranças indígenas nem mesmo são mencionadas, assim como há um apagamento ou uma secundarização das influências africanas, contribuindo para a não observância de que boa parte dessas formas cênicas são mantidas por comunidades formadas por pessoas negras. Neste processo, podemos perceber os reflexos da maneira como os folcloristas historicamente abordaram esse tema, tendendo a focar mais nos bens culturais - objetos, lendas, músicas – do que nos agentes que os produzem e os consomem. Segundo Canclini (2003, p. 211), “o descaso com os processos e agentes sociais que os geram, pelos usos

que os modificam, leva a valorizar nos objetos mais sua repetição que sua transformação”. Este pode ser um dos motivos para que o termo folclore seja cada vez menos utilizado na literatura científica⁴.

O curioso é que a tendência a pensar as manifestações artísticas tradicionais afro-brasileiras ligadas à cultura popular como rígidas difere da perspectiva que adotamos quando estamos estudando arte em contexto artístico, já que sempre é levada em conta a sua evolução na linha do tempo. Segundo Strother (1998), autora que estuda o mascaramento entre povos africanos, tendemos a estudar as manifestações tradicionais priorizando uma abordagem sincrônica ao invés de diacrônica, como se essas manifestações não mudassem com o tempo. Como bem aponta Eduardo Oliveira (2009):

As culturas africanas e afro-brasileiras foram relegadas ao campo do folclore com o propósito de confiná-las ao gueto fossilizado da memória. Folclorizar, nesse caso, é reduzir uma cultura a um conjunto de representações estereotipadas, via de regra, alheias ao contexto que produziu essa cultura. Uma estratégia de dominação efetiva é alienar do sujeito cultural sua possibilidade de produzir os significados sobre seus próprios signos idiossincráticos. Uma vez alienado, desvia-se a produção de significados sobre sua cultura para os sujeitos que não vivenciam, e, pelo contrário, aproveita-se da cultura agora explorada semiótica e economicamente (OLIVEIRA, 2009, p. 1).

Imaginemos uma criança de Fidalgo, comunidade da região metropolitana de Belo Horizonte com forte presença da cultura negra, que desde muito nova está acostumada a brincar de “bater folia” e a acompanhar os mascarados “que fazem a representação daqueles Três Reis Magos do Oriente” levando a bandeira dos Santos Reis pelas casas da vizinhança onde mora aos sons vibrantes dos tambores que são predominantes nesta Folia em especial, ou os colegas desta criança que, mesmo não pertencendo a um grupo de Folia, costumam ver esses grupos pelas ruas do seu bairro. Crianças como essas, acostumadas a vivenciar a Folia de Reis no seu dia a dia, dificilmente vão se identificar com a definição de folclore apresentada nas escolas que, de maneira equivocada, tende a exotizar essas práticas, tratando-as apenas como motivos para criar alegorias comemorativas esvaziadas de sentido. O que é ensinado como folclore faz parte da visão de mundo dessas crianças, elas sabem que cada careta, passo de dança ou música tem um significado, um porquê de existir.

⁴ De acordo com Belas (2004), o termo folclore não tem sido bem aceito pelos órgãos internacionais que cuidam da preservação dos saberes tradicionais, como a OMPI (Organização Mundial de Propriedade Intelectual), por julgarem a expressão pejorativa. “Por conta de tal situação, a UNESCO vem abandonando a expressão em favor do termo patrimônio cultural imaterial.” (BELAS, 2004, p. 195).

Uma iniciativa que tem contribuído para a devida valorização desse conhecimento tradicional não acadêmico presentes nestas manifestações tradicionais afro-brasileiras é o Programa de Formação Transversal em Saberes Tradicionais, criado na UFMG em 2014, inspirado na proposta do Encontro de Saberes do Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia (INCTI) de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa da Universidade de Brasília (UnB). O programa permite o acolhimento no ambiente universitário de Mestres das culturas afrodescendentes, indígenas e populares para realizarem atividades de ensino e pesquisa pluriépistêmicas disponibilizadas para alunas e alunos de todas as graduações da UFMG. Outra iniciativa da UFMG, pioneira neste sentido, foi a regulamentação do Notório Saber, uma titulação acadêmica em nível de doutorado que poderá ser concedida a mestres e mestradas das tradições indígenas, afro-brasileiras, quilombolas e outras oriundas das culturas populares.

Iniciativas como essas contribuem para a compensação de um processo histórico de exclusão destas epistemologias afro-brasileiras nos mais diferentes campos de conhecimento. Rosana Paulino (2019) argumenta que, no Brasil, a produção dos artistas chamados de “populares” não foi aceita dentro da produção modernista, ao contrário do contexto europeu e principalmente nos Estados Unidos no qual esses artistas, muitos deles negros, figuram dentro da produção moderna e suas obras encontram-se inseridas nos museus. Ela cita que no Brasil foi feita uma espécie de recorte de classe na qual essa produção foi entendida como “arte naïf”, ou seja, simples, ingênua, espontânea e sem técnica, figurando como algo separado do modernismo. Ainda segundo a autora, essa teria sido uma maneira de deixar boa parte da produção negra de fora dos museus já que o que, no Brasil, nos acostumamos a chamar de arte popular é costumeiramente produzida por pessoas negras. Até que ponto podemos pensar que o mesmo aconteceu nas artes performáticas ou artes da cena? Até que ponto é mais fácil olharmos para as máscaras das Folias de Reis e dizer que são “uma autêntica” produção de “artistas do povo brasileiro”, de “pessoas simples”, do que assumi-las como produções criativas que também se transformam e têm seu valor estético e artístico?

Como explicar que o carnaval, terreno por excelência do mascaramento, em que a africanidade se manifesta de maneira intensa, sendo uma das maiores e mais importantes manifestações cênicas afro-brasileiras, possui tão poucos estudos no campo das artes da cena? Essa foi uma das constatações de Anderson Nascimento (2021) em

seu mestrado defendido nas Linhas de Artes da Cena no PPG-Artes da UFMG, o qual teve como foco um dos desfiles da Escola de Samba Paraíso do Tuiuti. Além de ter encontrado pouca bibliografia produzida na área sobre o tema, o autor ressalta como é espantoso que somente em 2020 um carnavalesco de uma escola de samba brasileira tenha sido indicado ao prêmio PIPA de Arte Contemporânea, neste caso o carnavalesco Leandro Vieira que assina os desfiles da Estação Primeira de Mangueira desde 2016. Segundo o autor, “o racismo e o preconceito contra as manifestações populares (e) afro-brasileiras caminham na contramão dos cortejos carnavalescos por pensar que não se produzem saberes, sobretudo artísticos, em contextos festivos e rituais” (NASCIMENTO, 2021, p.86).

De fato, não foram poucas vezes que ouvi o argumento de que uma parte da produção criativa afro-brasileira esteja ligada a preceitos religiosos ser utilizado para desqualificá-la enquanto manifestação artística, como uma maneira de mantê-la fora dos circuitos oficiais de arte ou mesmo dos currículos escolares. Diferente do que acontece, por exemplo, com a arte sacra escultórica de origem cristã, fartamente presente nos museus e na história da arte ocidental. É inegável que em boa parte das manifestações performáticas afro-brasileiras a arte, a religiosidade, a vida social e o meio ambiente se imbricam de uma maneira tal que dificilmente encontramos algo similar nas formas de teatro as quais estamos acostumados a assistir, fazer ou ensinar nas escolas. Afinal, que ator ficaria uma noite inteira e uma madrugada adentro em cena, como fazem os integrantes das Folias de Reis, com jornadas com duração de mais de 24 horas de duração? O que os foliões denominam de processo de *viração*.

É importante também relativizar o fato de que a única motivação daqueles que se expressam por meio de manifestações como as Folias de Reis seja somente religiosa. É verdade que a motivação central da criação de uma Folias de Reis costuma ser atribuída à fé nos Santos Reis, no entanto, uma resposta muito comum que os foliões me deram quando perguntei se estavam cansados após horas a fio “batendo Folia” foi: *cansa, mas dá prazer*. Ou seja, aparece aqui uma dimensão que normalmente é pouco valorizada na experiência da fé: o prazer. Por isso, justificar o esforço dos foliões para cumprir cada *jornada* apenas através da devoção está, no mínimo, incompleto. Se associarmos a essa reflexão ainda a afirmação de outro folião, de que *a Folia é alegria de levar alegria à casa das pessoas*, podemos pensar na devoção como uma mola propulsora que faz iniciar uma série de ações espetacularmente organizadas, envolvendo elementos de

jogo, cena, musicalidades e visualidades diversas. Nesse contexto, “a máscara é o incentivo do poeta”, como me disse o palhaço Saré em um encontro de Folia no Espírito Santo.

Não se trata, contudo, de estabelecer hierarquias valorativas entres as diferentes expressões artísticas, mas chamar a atenção para a necessidade de ampliarmos e deixarmos mais porosa as maneiras de pensar e de fazer arte, que superem os pressupostos preconizados pela arte ocidental e possam abarcar outras formas de expressividade. Por isso, como o campo de estudos da máscara nas artes da cena é marcadamente eurocentrado, para ministrar o conteúdo da disciplina Máscaras Brasileiras, no PPG-Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, recorro frequentemente aos estudos de outras áreas do conhecimento, principalmente das Ciências Sociais, como Antropologia, Sociologia e História, e às pesquisas que vêm sendo desenvolvidas em universidade baianas, com ótimos estudos sobre as formas mascaradas que abundam neste estado brasileiro.

Destas pesquisas, eu destacaria a de Jamile Sena (2017), “Zambiapunga e a máscara ancestral: nos caminhos da identidade étnica”, do Mestrado em Relações Étnicas Universidade do Sudoeste da Bahia/UESB, a de Joice do Sacramento (2016), “Memórias e narrativas de resistência num recôncavo da Bahia: as caretas de Acupe - Santo Amaro”, do Instituto de Humanidades e Letras, Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, e o trabalho de Vanessa Almeida (2017), “A guerra tem rosto de mulher: as Caretas do Mingau! Narrativas da Independência da Bahia em Saubara”, do Mestrado em História da África, da Diáspora e dos Povos Indígenas da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia/UFRB. Nos títulos dos dois últimos trabalhos, chamo a atenção para o uso da expressão careta, maneira pela qual a máscara é denominada em muitas manifestações performáticas afro-brasileiras, como no Bumba Meu Boi do Maranhão, com a careta do Cazumba e as inúmeras caretas dos diferentes Reisados de Caretas presentes em alguns estados do nordeste e do norte do país. Para marcar essa diferença, Almeida (2017) argumenta que precisou mudar os rumos da sua pesquisa para evitar que a produção acadêmica sirva, segundo ela, para realçar a “autoridade colonial”. Assim, a autora percebe que “não poderia focar no estudo da utilização das máscaras, pois as mulheres das Caretas do Mingau, em nenhum momento se reconheceram como mascaradas” (ALMEIDA, 2017, p.22).

O que poderia ser apenas uma questão de nomenclatura nos ajuda a revelar elementos presentes nessas tradições e suas peculiaridades. Um deles é o fato de uma das ações centrais de muitas figuras encaretadas das tradições performáticas afro-brasileiras é assustar, sendo muito comum ver estas caretas correndo atrás principalmente de crianças, mas não só. Monilson Pinto (2014) relata assim seu primeiro contato como os mascarados na infância, em Acupe:

[...] aparições de mascarados que corriam às ruas tentando chicotear pessoas, gritos e gemidos de mulheres enroladas em lençóis, figuras de cabeças grandes e pernas curtas que invadiam as ruas da comunidade para fazer algazarra. Precisava decidir se me trancava no quarto ou se enfrentava o medo e continuava nas ruas para presenciar aqueles fenômenos (PINTO, 2014, p 1).

É importante destacar que esse universo festivo e encantado que se expressa no espaço público das diversas vielas e terreiros de Acupe, no mês de julho, foi abordado nos estudos que destaquei acima, sob a perspectiva de pesquisadores e pesquisadoras negras, que também são integrantes dos grupos que mantêm as formas expressivas que se dedicam a estudar. Não é à toa que os títulos dessas pesquisas destaquem elementos como ancestralidade, memória, narrativa e resistência, tão caros ao nosso povo preto. Para além de se tornarem sujeitos e não objetos das pesquisas acadêmicas, esses pesquisadores e essas pesquisadoras negras, ao partilharem com suas comunidades sentimentos de pertencimento e identidade, complexificam a percepção dessas manifestações de maneira a reduzir uma série de equívocos ou simplificações a que elas estão sujeitas ao serem abordadas de maneira descontextualizada.

Monilson Pinto (2014) relata, por exemplo, que o costume de pintar o rosto de preto, que é uma das características marcante do Nego Fugido e que aparece em figuras de outras formas mascaradas brasileiras como o Cavalo-Marinho e alguns Reisados, já foi, por vezes, confundido com uma estratégia racista similar ao “blackface”. De acordo com esse autor:

Creio que o uso da maquiagem está longe de ser associada à exploração de uma imagem estereotipada do negro nas sociedades atuais, ridicularizando-o, enquadrando-o como pessoa ou classe inferior. O ritual de pintar o rosto de preto é um estreitamento temporal (passado e presente se tornam um) e parece incorporar nos participantes do Nego Fugido os fantasmas de seus ancestrais que lutaram pela não aceitação de suas condições de escravos. A pintura do Nego Fugido é uma máscara que, ao invés de esconder, escancara as diferenças como processo de luta de classes, luta por direitos aos bens sociais, um teatro da luta diária, como o teatro proletário buscado por Brecht (PINTO, 2014, p, 128).

Esse estudo de Monilson Pinto (2014) é um dos ótimos exemplos de pesquisas realizadas sobre uma forma mascarada no campo das artes da cena que não ignora as questões raciais implicadas nesses universos. Situação muito diferente de boa parte dos estudos realizados na área sobre o Cavalo-Marinho com os quais tive contato. Apesar de haver sempre a referência de que os mestres apontam a origem africana do brinquedo, encontrei apenas na tese da historiadora Bia Brusantin (2011) um estudo mais cuidadoso sobre esta questão. Ela não só lastreou possíveis conexões dessa brincadeira com elementos presentes na região de cultura boeira entre os povos da África Centro-Ocidental e Oriental, e Zona Atlântica, locais de onde vieram boa parte das pessoas escravizadas que foram levadas para Pernambuco, mas também as relações raciais presentes no seio do Cavalo-Marinho.

Brusantin (2011), entre outras questões, problematiza uma máxima muito comum nos estudos sobre cultura popular que é a utilização da obra de Bakhtin como referência, principalmente no que diz respeito a dizer que nas formas populares há uma ideia de renascimento que surge a partir da inversão das leis, da eliminação de hierarquias, da vivência plena da festividade. Segundo a autora:

Vale dizer que na grande maioria dos casos o Mestre do brinquedo, não necessariamente, o mesmo indivíduo que representa a figura do Capitão, além de ser o dono dos brinquedos também ocupou (ou ocupa) funções no mundo do trabalho dos engenhos e usinas como cabos, empreiteiros ou feitores. Assim, não vislumbro a inversão das hierarquias na realização do Cavalo Marinho, e sim, uma reafirmação de outras hierarquias existentes no universo social e econômico, no qual, os brincantes, mestres e público vivem. (BRUSANTIN, 2011, p 375).

O exemplo acima mostra como pode ser problemática a prevalência de referenciais europeus para analisar as manifestações performáticas afro-brasileiras. Se, por um lado, pode haver o apagamento de dimensões sociais e históricas relevantes implicadas nestes contextos, por outro, pode também potencializar perspectivas preconceituosas e racistas. É o que acontece, por exemplo, com a maneira como o pesquisador inglês David Wiles (2007) aborda a influência africana na montagem da trilogia Orestéia, tragédia dirigida por Jean-Louis Barrault na década de 50, na França. Ele nos informa que Barrault esteve no Brasil para pesquisar as matrizes de religião africanas pois queria recuperar a potencialidade do coro e um certo sentido de ritual que ele acreditava que o teatro europeu havia perdido. Wiles (2007), no entanto, diz que aqui o diretor francês esteve em contato com “as diabólicas macumbas das florestas

tropicais”. Assim, Wiles (2007) nos permite saber da influência da cultura afro-brasileira nesta montagem de Barrault, que pode ser percebida nas máscaras confeccionadas por Amleto Sartori (2005) para a peça, mas ele o faz a partir de um ponto de vista bastante preconceituoso ao adjetivá-las de diabólicas. Reparem que por se tratar de uma obra escrita em 2007, portanto relativamente recente, era de se esperar que esse tipo de concepção já estivesse superada.

Desvencilhar-se do olhar do colonizador não é tarefa tão fácil uma vez que estes códigos e referências europeus estão entranhados em nossa maneira de ver o mundo e ainda oferecem base de sustentação a boa parte de nosso sistema educacional. Confesso que eu mesmo quando comecei a pesquisar as máscaras das Folias de Reis e vi a verruga na máscara do Bastião, um dos Reis Magos negros de Fidalgo, imediatamente correlacionei-a ao galo da máscara do Arlequim da *commedia dell'art*, assim como associei o grande nariz do Guarda-Mor, o Rei Mago mais velho de Fidalgo, com o nariz do Pantaleão.



Bastião e Guarda-mor, respectivamente o rei negro e o rei velho de Fidalgo- Pedro Leopoldo (MG)⁵.

⁵ Acervo pessoal.

Logo comecei a me questionar: até que ponto esse tipo de postura não vinha de uma necessidade de fazer referência a algo que vem do exterior, do estrangeiro, para validar um conhecimento que é local, próximo, brasileiro? Mais do que utilizar a *commedia dell'arte* como uma “referência”, o que eu acabava fazendo era uma espécie de “reverência”, à medida que sempre tentava dar “um jeitinho” de traduzir as máscaras brasileiras em máscaras italianas, mesmo que elas pertencessem a contextos históricos e culturais muito distintos.

À medida que fui me aprofundando no universo das folias através do trabalho de campo, percebi que as correlações que estava fazendo, além de serem praticamente impossíveis de serem comprovadas, não traziam contribuições verdadeiras para a percepção do mascaramento na folia. Confesso que nesses momentos me via um pouco como os antropólogos da escola difusionista que, no início do século XX, imaginavam que sempre havia um local de origem único das invenções humanas, que se espalhavam a partir daquele ponto para o restante da terra. Uma concepção evolucionista há muito tempo superada.

Não é de todo estranho que eu tenha feito esse tipo de correlação, já que, no teatro ocidental, a importância histórica atribuída à *commedia dell'arte* faz com que dificilmente ela não seja utilizada como referência para pensar o mascaramento, principalmente em contextos como os das manifestações performáticas afro-brasileiras. Lewinsohn relata que, ao assistir pela primeira vez o Cavalo-Marinho, pensou: “Meu Deus!!! Isso aqui é uma *commedia dell'arte* brasileira!!!” (Lewinsohn, 2009, p. 33), reação que não se diferenciava muito da minha ao ver uma Folia de Reis, no início da pesquisa.

O uso do referencial da *commedia dell'arte* para compreender máscaras presentes em diferentes contextos tradicionais não se restringe ao Brasil. Segundo Taviani, este é um fenômeno que pode ser observado tanto na Europa como na América Latina ou na América do Norte. Em relação ao contexto africano, temos o exemplo de Strother (1998), que também constatou como as máscaras presentes entre os povos pende (grupo étnico concentrado na atual República Democrática do Congo) frequentemente eram analisadas pelo viés da *commedia dell'arte*, normalmente encaradas como *village types*. No entanto, ela argumenta que essa analogia é

profundamente enganosa, porque implicaria na centralidade da representação mimética no projeto de mascaramento entre os Pende, o que, de acordo com ela, não é verdade.

O problema é que se, no Brasil, nem as máscaras brasileiras foram devidamente estudadas pelo campo das Artes Cênicas, as máscaras e o teatro africano como um todo foram menos ainda. Dificilmente encontrei livros em português sobre o tema nas prateleiras de bibliotecas e de livrarias brasileiras. Assim, para além de sua importância histórica, se a *commedia dell'arte* é o que primeiro nos vem à cabeça quando pensamos em máscaras, talvez seja porque essa é a referência mais próxima de mascaramento que nos resta na memória. Curiosamente, uma memória de algo que, como argumenta Taviani (1989), nunca existiu da forma como “mitologicamente” foi concebida pelo teatro moderno.

Ao recorrer aos estudos africanos sobre máscaras que pude ter acesso, verifiquei que há inúmeros exemplos de manifestações tradicionais nesse continente, como as estudadas por Ukaegbu (2007) e Arnoldi (2004), que teriam uma natureza mais próxima das Folias de Reis e, portanto, poderiam ser mais eficazes em fornecer referências para a sua compreensão do que a *commedia dell'arte*. No entanto, poucas vezes isso foi feito.



Palhaço do Encontro de Folia de Reis de Muqui (2008)⁶

Dos poucos exemplos que encontrei, nas artes da cena, gostaria de destacar o trabalho de Monteiro (2005), que realizou um estudo sobre a performance dos palhaços da Folia de Reis. A autora argumenta que esses mascarados guardariam mais semelhanças com os elementos presentes em expressões culturais provenientes do Congo-Angola, dos Yorubás da Nigéria e dos Ejaghams da República dos Camarões. Há outras aproximações que poderíamos fazer com elementos africanos se olharmos para a maneira como a máscara é tratada em algumas manifestações tradicionais.

Há, por exemplo, uma variação de máscaras e dos respectivos figurinos que encontramos entre diferentes grupos de Folias de Reis para caracterizar um mesmo personagem que aponta para uma rica liberdade criativa. Em outras manifestações mascaradas no Brasil, como as Cavalcadas de Pirenópolis, as máscaras são feitas para durarem apenas o período de uma festa e depois são simplesmente descartadas, sendo confeccionadas outras para o ano seguinte, assim como as fantasias de carnaval. Ao contrário da tradição teatral europeia, na qual tocar na máscara enquanto o ator está

⁶ Arquivo pessoal

performando seria um interdito, nestas manifestações isso não é uma questão, assim como após a apresentação de um grupo de Folia é possível encontrar as crianças da casa brincando com as máscaras enquanto os foliões descansam. Em todos esses exemplos não há uma reificação da máscara enquanto objeto. De acordo com Strother (1998), são as artes ocidentais que, ao terem o colecionismo como referência, acabam por fetichizar os objetos. Os povos do Pende Central, estudados pela autora, como historicamente não mantêm coleções, estão livres da preocupação excessiva com a preservação de seus artefatos e, ao mesmo tempo, estão mais livres para criar diversos outros já que não estão sob o que ela considera uma ditadura da cópia.

Como procurei destacar acima, as máscaras, ou melhor, as caretas no contexto das manifestações performáticas afro-brasileiras, mais do que como um objeto em si, parecem ser valorizadas pela sua capacidade de agência, por possibilitar a manifestação de seres encantados ou divindades que promovem o encantamento do espaço e a mediação entre este e outros mundos, entre mascarados e não mascarados ou, simplesmente, a possibilidade do jogo, da brincadeira de ser outro. Afinal, como aponta Mestre Jovil de Fidalgo, “não tem graça nenhuma aparecer diante do dono da casa com a cara limpa”.

Apesar da riqueza de possibilidades de mascaramentos que podemos observar pelas vielas e terreiros brasileiros, quando em aula eu costumo mostrar a máscara do Rei Negro da Folia mineira de Fidalgo e a máscara do Arlequim da *commedia dell'arte*, mesmo a primeira sendo bastante comum nas Foliás de Reis da região metropolitana de Belo Horizonte, geralmente os alunos dizem conhecer o Arlequim. Por isso, no decorrer deste artigo procurei evidenciar a necessidade de ampliarmos as referências sobre o mascaramento para descolonizarmos o olhar sobre nossas manifestações em busca de reduzir a discrepância em termos dos nossos referenciais.

Procurei destacar, ainda, a dificuldade em encontrar estudos sobre mascaramento no campo do Teatro nos quais as influências africanas e as questões raciais estejam melhor abordadas, ainda que em outras áreas esses estudos sejam mais frequentes como aponte para o caso das universidades baianas. Desse modo, a criação de uma rede de divulgação desse material para que ele possa estar cada vez mais acessível é importante, uma vez que muitas dessas pesquisas ainda sejam recentes, e entendo que o GT “O Afro nas Artes Cênicas” possa cumprir este papel. Só assim acredito que conseguiremos contribuir para reduzir a exotização com a qual essas formas mascaradas e as outras

expressões artísticas com influências africanas são estudadas em nosso país e que as inúmeras contribuições da população negra sejam devidamente reconhecidas.

REFERÊNCIAS CITADAS

ALMEIDA, Vanessa Pereira de. **A guerra tem rosto de mulher: as Caretas do Mingau!** Narrativas da Independência da Bahia em Saubara. Dissertação (Mestrado em História da África, da Diáspora e dos Povos Indígenas). Universidade Federal do Recôncavo da Bahia/UFRB, 2017.

ALVES, Joice Lorena do Sacramento. **Memórias e narrativas de resistência num recôncavo da Bahia: as caretas de Acupe - Santo Amaro.** Monografia (graduação) - Instituto de Humanidades e Letras, Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, 2016.

ARNOLDI, Mary Jo. **Criação, imaginação e conhecimento nas máscaras e marionetes do Mali.** Lisboa: Instituto Português de Museus, 2004. Catálogo da exposição Sogobò: máscaras e marionetes do Mali.

BELAS, Carla Arouca. A propriedade intelectual no âmbito dos direitos difusos. In: TEIXEIRA, João Gabriel L. C. et al. (Org.). **Patrimônio Imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização.** Brasília: ICS-UNB, 2004. p. 190-203.

BRUSANTIN, Beatriz de Miranda. **Capitães e Mateus: relações sociais e as culturas festivas e de luta dos trabalhadores dos engenhos da mata norte de Pernambuco (comarca de Nazareth - 1870-1888).** Tese Doutorado. Unicamp, IFCH, Campinas, SP, 2011.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.** São Paulo: Edusp, 2003.

HALL, Stuart. **Da Diáspora.** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

LEWINSOHN, Ana Caldas. **O Ator Brincante: no Contexto do Teatro de Rua e do Cavalo Marinho.** Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2009.

MONTEIRO, Ausônia Bernardes. **O palhaço da Folia de Reis: dança e performance afro-brasileira.** Tese (Doutorado em Teatro) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro 2005.

NASCIMENTO, Anderson F. do. **Corpos e performatividades afro-brasileiras em movimento: Um diálogo entre o carnaval da *Paraíso do Tuiuti* e o teatro da *Cia. Espaço Preto*.** Dissertação (Mestrado em Artes). Escola de Belas Artes da UFMG, 2021.

NASCIMENTO, Mariana Cunha M. **João, Manoel, Maciel Salustiano**: três gerações de artistas populares recriando os folguedos de Pernambuco. Recife: Ed. Assoc. Reviva, 2005.

OLIVEIRA, Eduardo David. Epistemologia da ancestralidade. **Entrelugares**: revista de sociopoética e abordagem afins. v. 1, n. 2, mar.-ago.-2009.

PAULINO, Rogério Lopes da S. **O ator e o folião no Jogo das máscaras da Folia de Reis**. Tese (Doutorado em Artes) - UNICAMP, IA, Campinas, 2011.

PAULINO, Rosana. Palestra conferida durante o **Curso Arte, ação e pensamento anticoloniais**. Museu de Arte do Rio, RJ, out. 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=sww6jN3_yyg. Acessado em 11/08/2021 às 14:00.

PINTO, Monilson dos Santos. **Nego Fugido**: O teatro das Aparições. (Dissertação de Mestrado). São Paulo, 2014.

SANTOS, Inaicyra Falcão dos. **Corpo e ancestralidade**: Uma proposta pluricultural de dança-arte-educação. Salvador: Ed. UFBA, 2002.

SARTORI, A. (Ed.). **L'arte magica di Amleto e Donato Sartori**. Abano Terme: Centro Maschere e Stratture Gestuali, 2005

SENA, Jamile S. **Zambiapunga e a máscara ancestral**: nos caminhos da identidade étnica. Dissertação (Mestrado em Relações Étnicas). Universidade do Sudoeste da Bahia/UESB, Jequié, BA, 2017.

STROTHER, Z. S. **Inventing Masks**. Agency and History in the Art of the Central Pende. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.

TAVIANI, Ferdinando. Positions du Masque dans la commedia dell'arte. In: ASLAN, Odette (Org.). **Le Masque – Du rite au Théâtre**. Paris: CRNS, 1989. p. 119-136.

UKAEGBU, Victor. **The use of masks in Igbo theatre in Nigeria**. The aesthetic flexibility of performance traditions. New York: The Edwin Mellen Press, 2007.

WILES, David. **Mask and performance in greek tragedy**: From ancient festival to modern experimentation. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.