

**MÁSCARAS, MASCARADOS E OPRIMIDOS:
do Boi de Máscaras de São Caetano de Odivelas ao Teatro
de Rua do bairro da Terra Firme em Belém / Pará**

Paulo de Tarso Nunes dos Santos Junior

**Mestrado em Artes
Instituto de Ciências da Arte
Universidade Federal do Pará**

**MÁSCARAS, MASCARADOS E OPRIMIDOS: do Boi de
Máscaras de São Caetano de Odivelas ao Teatro de Rua do
bairro da Terra Firme – Belém / Pará**

Paulo de Tarso Nunes dos Santos Junior

**Mestrado em Artes
Instituto de Ciências da Arte
Universidade Federal do Pará**

**Belém
2012**

Banca Examinadora

Profª Drª Giselle Guilhon Antunes Camargo
(Orientadora, presidente)

Prof. Dr. Luizan Pinheiro
(Membro titular)

Profª Drª Mariana lima Muniz
(Membro titular)

Prof. Dr. Benedita Martins
(Membro suplente)

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a orientação da Profª Drª Giselle Guilhon Antunes Camargo

Autorizo exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas nesta dissertação, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com a expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura_____

Local e Data_____

RESUMO

Esta pesquisa investiga o Teatro Popular e analisa esta manifestação a partir dos elementos visuais e cênicos que articulam o seu conjunto estético. Refletindo sobre a importância das máscaras teatrais como elemento simbólico e técnico na preparação do atuante para o Teatro de Rua. Apresenta o trabalho desenvolvido na criação de personagens, a partir da resignificação do objeto (máscara) do Teatro Popular para o Teatro de Rua, no Bairro da Terra Firme, Belém-Pará. O trabalho aborda a criação coletiva de uma dramaturgia, que expressa, em suas cenas, o cotidiano de seus atores. Um Teatro de Rua que busca uma transcendência, através da solidariedade voltada para o coletivo, da conscientização do cidadão para os problemas comunitários e da luta contra a injustiça e todas as formas de violência.

Palavras-chaves: Teatro de Rua, Máscara Neutra, Boi de Máscaras, Teatro Fórum.

ABSTRACT

This research investigates and analyzes the Teatro Popular this event from the scenic and visual elements that articulate the whole aesthetic. Reflecting on the importance of theatrical masks as a symbolic element in the preparation of technical and acting for the Street Theatre. Presents the work in creating characters from the signification of the object (mask) Popular Theatre for Theatre Street, in the neighborhood of Upland, Belém-Pará. The paper addresses the creation of a collective dramaturgy, which express in their scenes, their daily working. A street theater that seeks transcendence, through solidarity toward the collective awareness of the citizen to community problems and the fight against injustice and all forms of violence.

Keywords: Street Theatre, Neutral Mask, Mask Boi, Forum Theatre.

AGRADECIMENTOS

À minha família pelo apoio constante e incondicional;

A meu Pai Paulo de Tarso Nunes dos Santos que muito me incentivou e deu forças para continuar nesse caminho árduo da pesquisa e da produção intelectual;

À minha mãe Firmina Bogéa dos Santos (Em *Memória*) que traçou as bases da minha formação ética;

À Professora Giselle Guilhon pela orientação e sugestões;

Ao professor Luizan Pinheiro pelo apoio profissional;

À Professora Mariana Muniz pelas sugestões;

Ao Professor Walter Gomes pela pelo apoio profissional e por sua participação no Projeto Ao alcance da mão;

A Monica Matos pelo suporte técnico e gráfico deste trabalho.

A todos que disponibilizaram seus corpos nas experimentações desta pesquisa e pelo prazer de fazer Teatro.

*“O objetivo principal, hoje, não é descobrirmos o que somos,
mas nos recusarmos a ser o que somos”.*

(Paul - Michel Foucault)

Para Sonia

LISTA DE ILUSTRAÇÕES E FOTOGRAFIAS

Figura: 1: Máscaras primitivas	21
Figura: 2: Máscara de dança	22
Figura: 3: Máscaras com forma de animais	24
Figura: 4: <i>Duk-duk</i>	24
Figura: 5: Máscara ritualística	25
Figura: 6: Máscara de dança	26
Figura: 7: Máscara de dança	27
Figura: 8: Máscara ornamental	28
Figura: 9: Dragão de Bali	29
Figura: 10: Dança javanesa do <i>Kuda-Képang</i>	30
Figura: 11: Máscara-Teatro Oriental	30
Figura: 12: Máscara ritualística	31
Figura: 13: Teatro Nô	32
Figura: 14: Teatro Nô	33
Figura: 15: Maquiagem – Katakali	33
Figura: 16: Ópera de Pequim	33
Figura: 17: Kabuki	33
Figura: 18: Máscara trágica	34
Figura: 19: Máscara cômica	35
Figura: 20: Máscara romana	37
Figura 21: Personagens da <i>Commédia dell'arte</i>	38
Figura 22: Os enamorados	39
Figura 23: O velho	40
Figura 24: Personagens mascarados da <i>commédia dell'arte</i>	42
Fotografia: 25: Palhaços/Perros	44
Fotografia: 26: O cortejo	45
Fotografia: 27: Mascarados no cortejo	49
Fotografia: 28: Cabeçudos	49
Fotografia: 29: Cabeçudos	51
Fotografia 30: Encontro de cabeçudos1	52
Fotografia 31: Encontro de cabeçudos 2	53

Fotografia: 32: Boi Tinga e mascarados	54
Fotografia: 33: Buchudos	55
Fotografia: 34: Palhaço/Perro	56
Fotografia: 35: Clovis	56
Fotografia: 36: Bate-Bola	57
Fotografia: 37: Capacetes dos Palhaços/Perros	58
Fotografia: 38: Máscara do Palhaço/Perro	60
Fotografia: 39: Palhaços/Perros	60
Fotografia: 40: Máscaras Palhaço/Perro	62
Fotografia: 41: Intervenção com máscaras neutras1	64
Fotografia: 42: Intervenção com máscaras neutras 2	68
Fotografia: 43: Laboratório de Máscaras neutras	69
Fotografia: 44: Intervenção com máscaras neutras	73
Fotografia: 45: Palhaços/Narigudos	74
Fotografia: 47: Mascarados - Palhaços/Narigudos	85
Fotografia: 48: Cena teatral- Praça Olavo Bilac.	88
Fotografia: 49: Cena teatral- Praça Olavo Bilac.	88
Fotografia: 50: Cena teatral- Praça Olavo Bilac.	90
Fotografia: 51: Cena teatral- Praça Olavo Bilac	90

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1 - DAS SOCIEDADES RITUALÍSTICAS A COMMÉDIA DELL'ARTE: FRAGMENTOS DE UMA HISTÓRIA DAS MÁSCARAS	19
1.1 As Sociedades Ritualísticas e as Máscaras	19
1.2 A tradição africana	25
1.3 A tradição asiática	28
1.4 A tradição Grega e Romana	33
1.5 Da Commédia dell'arte	37
CAPÍTULO 2 - AS MÁSCARAS NO TEATRO POPULAR: O BOI DE MÁSCARAS DE SÃO CAETANO DE ODIVELAS	42
2.3 O PALHAÇO / PERRO	54
CAPÍTULO 3 - O PROJETO “AO ALCANCE DA MÃO” - CAMINHOS DE UMA ATUAÇÃO LIBERTÁRIA	62
3.1 Laboratório de máscaras neutras	64
3.2 Relatos da intervenção urbana com máscaras neutras - Praça Olavo Bilac / Terra Firme	69
3.2.1 Estrutura da apresentação	69
3.3 Laboratório de Teatro de Rua no Bairro da Terra Firme – Belém / Pará	77
3.4 Relatos dos atos apresentados: “por quem os sinos dobram”	88
3.4.1 A estrutura da apresentação	89
3.4.2 O espaço de apresentação	89
3.4.3 Relato do enredo	89
CONCLUSÕES	96
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	98
ANEXOS	

INTRODUÇÃO

A importância deste trabalho para a sociedade ou para Academia é colocada em xeque por proposições científicas e pedagógicas, acarretando inúmeras questões e devaneios que suscitam a geração de novos olhares para a pesquisa.

Nada mais metafórico e subjetivo do que “ver além da máscara”. Que objeto é esse que está presente, ao mesmo tempo, em culturas diversas, revelando desejos e desvelando personagens? Que objeto é esse que esconde ou revela um todo repressivo [ou festivo] da comunidade? Estas questões não são uma ilha de diagnóstico definidos por critérios; formais, sua definição é uma variável do olhar que ultrapassa o perfil do objeto.

Vivemos num sistema visual muito instável em que a mínima flutuação da nossa percepção visual provoca rupturas na simetria do que vemos. Assim, olhando a mesma figura, ora vemos um vaso grego branco recortado sobre um fundo preto, ora vemos dois rostos gregos de perfil, frente a frente, recortados sobre um fundo branco. Qual das imagens é verdadeira? Ambas e nenhuma. (BOAVENTURA, 2003, p. 1)

Os múltiplos olhares resultantes da forma de perceber o mundo visível são responsáveis por possibilitar diferentes interpretações das coisas que nos rodeiam revelando a fragilidade com que identificamos/nomeamos o simples que fragmenta e consome o pensar. A pesquisa em Arte, pela especificidade de seus métodos e abordagens, passa a vivenciar descobertas que tornam sua observação mais densa, nas relações entre os objetos e os contextos circundantes – social, cultural e estético.

As ideias, ora materializadas, descobrem matizes reflexivas de um “cristal multifacetado” (da cultura, do conhecimento, entre outros.) que determinam as relações do objeto simbólico com a sociedade. Destarte, devemos criar condições para o despertar empírico da pesquisa, estimulando saberes e criando situações planejadas para que o objeto de estudo mostre sua potência. A somatória dos fatores que influenciam a forma e o conteúdo do objeto gera vigor necessário para a descoberta acadêmica.

Ao analisarmos as máscaras estamos nos defrontando com a possibilidade da construção de conceitos, que ora desmitifica seu conteúdo, ora o afirma. A

observação de sua potencialidade, em seus variados contextos, possibilita a ressignificação de seu valor estético, artístico e cultural como coisa real por fora – a visualidade de seus contornos presente na matéria e solidificada em uma realidade aceitável e fragmentada por dentro: o imaginário restaurado do objeto durante seu ato recriado no outro. A aproximação não se dá de forma fixada; seus movimentos se dão pelos contrários e nas suas combinações. Essas combinações podem gerar um produto entrelaçado de conceitos, qualidades e singularidades que devem ser apurados. É no exercício da imaginação poética das formas simbolizadas, que a descoberta de outros olhares recria significados para o objeto:

A máscara e a cerimônia onde é utilizada adapta o indivíduo à comunidade e garante a sua saúde psíquica e social. Na sociedade, a máscara e as manifestações nas quais é utilizada servem de memória histórica, ensinamento de princípios básicos da moral comunitária e, de uma maneira sutil, garantem a possibilidade do exercício da fantasia para o indivíduo habitualmente limitado a uma função produtiva. (KLINTOWISTZ, 1986, p. 23)

São nessas manifestações que o indivíduo, independentemente de seu *status* social e da função que exerce, tem a possibilidade de criar objetos, de encarnar personalidades imaginárias ou idealizadas e de se despir de sua genuína personalidade social. O sujeito subverte, dessa forma, as condições necessárias para a transformação, uma vez que ele, sem o *status* social de artista, confecciona vestimentas, máscaras e objetos escultóricos. Sem uma real ascensão social, econômica e intelectual, o indivíduo se transforma em nobre, em mestre de danças, em guerreiro, em herói, entre outros. Assim, a máscara faz com que o ato do mascaramento expresse, tanto para quem a veste quanto para quem a vê, um veículo de compreensão das estruturas de uma sociedade ou grupo.

Nosso trabalho investiga Teatro Popular e analisa esta manifestação a partir dos elementos visuais e cênicos que articulam o seu conjunto estético. Refletindo sobre a importância das máscaras como elemento simbólico para o atuante e para o Teatro de Rua. O teatro popular coexiste com o elemento cênico mais significativo de sua dramaturgia – a máscara – apoio para o trabalho do atuante. Seu significado simbólico é recriado em diferentes continentes e manifestações culturais. Neste sentido, observamos a máscara, participando de processos criativos no Teatro de Rua: *“a máscara é usada no teatro em função de várias considerações,*

principalmente para observar os outros estando o próprio observado ao abrigo dos olhares". (PAVIS, 2003, p. 234) A máscara como elemento cenográfico é constituída de significados próprios, sua importância está na subjetividade de sua estrutura simbólica. Uma "janela da alma" que observar seu público e o revela. Dessa forma, a máscara possui um potencial simbólico, que deve ser explorado na preparação do ator para a cena e na composição de personagens para o universo teatral.

Nosso objetivo é analisar o processo de experimentação teatral com máscaras neutras e expressivas para o Teatro de Rua. Para que isso aconteça, estudamos a presença do [objeto] máscara entre distintos estados simbólicos e estéticos; recriando, supostas identidades, veladas ou reveladas, nas práticas culturais.

A primeira parte de nosso estudo traça um painel das máscaras nas sociedades ritualísticas. Assim, organizamos os fragmentos da presença das máscaras nas culturas do Ocidente e do Oriente. Abordamos a função ritual das máscaras, na criação de arquétipos e do seu significante mítico.

Na tradição ritualística africana, observamos a máscara com diversas funções no grupo social, porém seu papel de controle social é o mais importante. Na tradição asiática a máscara assume formas mitológicas, que carregada de simbolismo recria novas expressões culturais. Na cultura Grega e Romana as máscaras destacam-se por sua elaboração cênica e passam a significar o próprio teatro, através das máscaras célebres da Tragédia e da Comédia.

Encontramos as máscaras na *Commédia dell'arte*, com suas meias-máscaras histriônicas da tradição Ocidental. Um exemplo do/e Teatro Popular, marcado por sua dramaturgia; suas máscaras e a rua como o palco de seus personagens. Assim, fechamos esse capítulo no momento em que fica clara a existência da longa tradição do Teatro Popular.

Na segunda parte, investigamos o Boi de Máscaras de São Caetano de Odivelas no estado do Pará, cortejo dramático composto por um Boi mimetizado, por uma pequena orquestra de músicos, por personagens mascarados (Palhaço/Perro, Cabeçudo, Buchudo e vaqueiro) e pelos demais brincantes.

Entre seus personagens mascarados, um chama atenção de nosso estudo: o Palhaço/Perro. Esse personagem torna-se o elemento de ligação entre a antiga farsa burlesca e a experimentação teatral desenvolvida no Laboratório de Teatro de

Rua e Máscaras Neutras. O personagem do Palhaço/Perro é deslocado de seu significativo dramático – o Boi de Máscaras – para outro momento lúdico – o Teatro de Rua do Bairro da Terra Firme em Belém/Pará. Assim, a abordagem metodológica da pesquisa foi à etnográfica. *“A etnografia constitui um método da maiêutica social que permite ao informante ter o conhecimento de si mesmo, a possibilidade de conhecer o seu grupo social e sua cultura”*. (MUCCHIELI, 1996, P. 63) na pesquisa de campo coletamos informações sobre o tema através de entrevistas, depoimentos, registros fotográficos e materiais bibliográficos específicos. Para sentir as sensações do personagem o pesquisador participou, como brincante, atuando de Palhaço/Perro.

Nos dias de apresentação pública, o Boi de Máscaras sai acompanhado pelos músicos e por um pequeno grupo de brincantes e de observadores. O número de participantes cresce ao longo do cortejo até que, paulatinamente, se transforma em uma festa pública. Os organizadores e os brincantes do cortejo foram os informantes entrevistados nos dias de saída do Boi de Máscaras; e contou com o registro fotográfico em câmera digital.

Na Terceira parte abordamos o desenvolvimento prático de nossa pesquisa no Teatro de Rua. O processo artístico e pedagógico das experimentações da oficina de Teatro de Rua e o laboratório de máscaras neutras desenvolvidas no Projeto de extensão *Ao Alcance da Mão: Teatro de Rua e Cultura Visual*, no bairro da Terra Firme, em Belém/Pará, com o apoio da UFPA e parceria com o Polo Sócio Cultural São Pedro. A metodologia de pesquisa aplicada foi a pesquisa-ação, método que prevê a realização de um estudo junto a grupos sociais.

A pesquisa-ação é um tipo de pesquisa social com base empírica que é concebida e realizada em estreita associação com uma ação ou com a resolução de um problema coletivo, e no qual os pesquisadores e os participantes representativos da situação ou do problema estão envolvidos de modo cooperativo ou participativo. (THIOLLENT, 1988, p. 15)

Em nosso caso, o grupo social trabalhado são jovens e adultos em situação de risco pessoal e social, pertencentes à comunidade da Terra Firme, na periferia de Belém. Em nossa prática teatral utilizamos as técnicas do Teatro do Oprimido e do Teatro Fórum durante o processo artístico/educacional.

O Teatro do Oprimido criou condições para o entendimento das relações de opressão do cotidiano, permitindo que esses momentos de conflito social e pessoal fossem encenados e analisados em grupo durante os Fóruns teatrais. As relações de opressão foram abordadas nos laboratórios de Teatro de Rua e fotografia artesanal. Entre os temas abordados estão: violência doméstica, discriminação racial, cota nas universidades, tráfico de drogas, dependência química, gravidez na adolescência, entre outras. Assim, todos participavam ativamente dessas discussões em grupo, exercitando o papel de cidadão e propondo ações participativas na construção de uma sociedade melhor.

A máscara opera na identidade cultural do atuante. Sua potência está na ressignificação de sua carga simbólica transportada em sua forma. Uma segunda pele criada a partir da subjetividade do brincante. O Palhaço/Perro do Boi de Máscaras é um personagem que vem sofrendo modificações pelos brincantes, que alteram suas cores e desenhos, porém sua forma continua original.

O mascarado Palhaço/Perro foi referência para a criação de outro personagem mascarado, o Palhaço/Narigudo. Importante esclarecer que a ressignificação deste personagem e de sua máscara aconteceu a partir de um processo criativo estabelecido pelos atuantes, em nossas experimentações teatrais, distante da ideia de uma recriação plástica da máscara original. Assim, a máscara do Palhaço de São Caetano de Odivelas é evidenciada por seu valor simbólico, permitindo outros olhares para o objeto.

Nesse sentido, relataremos o processo de ressignificação do personagem Palhaço/Perro e suas influências cênicas para o novo personagem mascarado da cena urbana – o Palhaço/Narigudo.

O personagem do *Pierrô* da *Comédia dell'arte*, possui um “parente” brasileiro com o mesmo nome, o Palhaço/Perro da manifestação cultural do Boi de Máscaras de São Caetano de Odivelas, porém com características culturais e papéis dramáticos diferentes. Essa semelhança curiosa ilustra a abrangência cultural do personagem. O pierrô é também conhecido pelos brincantes do Boi de Máscaras como Palhaço, tendo seu nome europeu regionalizado, através do linguajar típico da cidade – “Perro”. Distintos em suas formas e em suas atitudes cênicas, esses personagens são deslocados para outro lugar geográfico e analisados no laboratório de Teatro de Rua e máscaras neutras no Bairro da Terra Firme, periferia de Belém-

Pará. Não se considera o tema esgotado, mas acredita-se que esta pesquisa contribui para outras formas de abordagens sobre as máscaras e suas ressignificações no Teatro de Rua, possibilitando a investigação de novos olhares a partir desse estudo inicial, aqui apresentado.

CAPÍTULO 1 - DAS SOCIEDADES RITUALÍSTICAS À COMMÉDIA DELL'ARTE: FRAGMENTOS DE UMA HISTÓRIA DAS MÁSCARAS

1.1 As Sociedades Ritualísticas e as Máscaras

O tempo flui, regendo a criação de novos objetos. Ao subverter a ordem das coisas, esses objetos ou corpos simbólicos passam a existir dentro de uma estrutura repleta de significados e formas rituais. O objeto “máscara” pode ser metafórico, opaco e, ao mesmo tempo, múltiplo, em uma determinada estrutura mítica. Falar da potência das máscaras e de sua relevância para as Artes Cênicas é falar de um ato significativo para a humanidade – o mascaramento – quer nas manifestações populares, nos ritos de passagem, no Teatro ou em outras formas cênicas contemporâneas.

A máscara reveste. A máscara despe. O homem perde a sua personalidade social, o seu escudo protetor, a sua representação diante do social. A máscara veste o indivíduo de uma personalidade arquetípica, de um padrão ancestral, de uma nova potencialidade. (KLINTOWITZ, 1986, p. 26)

Arquétipo é uma forma universal de pensamento que contém um forte componente de emoção. Essa representação cria imagens que possuem significados presentes nos desejos, sejam estes individuais ou coletivos. Caçadores pré-históricos camuflavam-se como animais no intuito de garantir o sucesso em suas caçadas. Revelavam, assim, por meio da camuflagem – proto-máscara¹ – um valor mágico para a transmutação de forças sobrenaturais, presentes no corpo do sujeito.

O teatro dos povos primitivos assenta-se no amplo alicerce dos impulsos vitais primários, retirando deles seus misteriosos poderes de magia, conjuração, metamorfose – dos encantamentos de caça e dos nômades da Idade da Pedra, das danças de fertilidade e colheita dos primeiros lavradores dos campos, dos ritos de iniciação, totemismo e xamanismo e dos vários cultos divinos. (BERTHOLD, 2008, p. 02)

¹ Conceito de máscara primitiva com a finalidade de camuflagem sem a função de atuação cênica. Para o Teatro de Rua, uma forma elementar de máscara com poucos atributos cênicos. (Nota do autor)

Ao entender de que maneira essa metamorfose se vincula aos saberes e às práticas coletivas, o homem cria condições para a estrutura de suas manifestações mágico-religiosas. Ao transformar a matéria orgânica em “significante mítico”, o objeto ganha novo sentido para o coletivo. Assim, o praticante do ritual convoca as forças internas de seu corpo para a expansão de sua vida imaginativa em grupo. Segundo Barthes (1989, p. 145), o “significante mítico” pode ser definido como um valor, uma vez que não tem a verdade como sansão:

[...] nada o impede de ser um perpétuo álbi: basta que o seu significante tenha duas faces para dispor sempre de um “outro lado”: o sentido existe sempre para *apresentar* a forma; a forma existe sempre para *distanciar* o sentido. E nunca há contradição, conflito, explosão entre o sentido e a forma, visto que nunca estão no mesmo ponto. [grifos meus]

Barthes (op. cit.) observa também que o mito é uma fala definida pela sua intenção, muito mais do que pela sua literalidade, ainda que a intenção esteja de algum modo ausente pela literalidade. Essa ambiguidade constitutiva da fala mítica faz com que a significação se apresente como uma notificação e como uma constatação, concomitantemente. A significação do mito é constituída pela alternância do sentido do significante (linguagem-objeto) e da forma (metalinguagem representativa). Essa alternância é, de certo modo, condensada pelo conceito que se serve dela como de um significante ambíguo, ao mesmo tempo intelectual e imaginário, arbitrário e natural.

Os rituais e seus elementos constitutivos (máscara, totem, música, dança etc.) são marcados por atos especiais que os simbolizam. Falar desses atos especiais nas “sociedades ritualísticas” implica em mencionar as alterações ocorridas ao longo do tempo nesses mesmos atos. As formas ritualísticas de expressão refletem o universo mágico-religioso que os controla. Os ritos – positivos, negativos, de passagem, simpáticos, de contágio, diretos ou indiretos – consistem na busca de um significante mágico, presente na cultura de um povo. A magia está presente no próprio cotidiano da comunidade que se auto reflete em rituais planejados, nos quais a sociedade identifica e reconhece seus personagens. As cerimônias ritualísticas, em sua maioria, são montadas em uma mesma estrutura simbólica. O que as torna peculiar são os detalhes existentes em suas práticas, diferenciando-as. O rito se comporta como uma espécie de “mecanismo gatilho”,

uma vez que tem a função de conduzir e transformar o cotidiano ordinário da estrutura social em eventos simbólicos extraordinários, reconhecíveis pela comunidade.

Os ritos refletem as características de uma sociedade ou grupo étnico. As estruturas sociais dão forma e força às manifestações, sejam estas ritualísticas ou performáticas ou, ainda, “rituais-performáticos”. O homem revestido da máscara incorpora as forças da natureza e suas entidades sobrenaturais, transforma os símbolos míticos em significantes culturais, harmonizando a vida social do grupo. O uso da máscara na sociedade ritualística realiza, permanentemente, a interação entre cultura e mito, entre sociedade e rito.



Figura: 1; Máscaras primitivas

Fonte: salvadornavarretesanchez.blogspot.com

A pluralidade do uso das máscaras, em diferentes épocas e em distintas sociedades remete de acordo com Teixeira ao caráter transformador que elas evocam:

[...] enquanto componentes poderosos de ritualização enfática no discurso e na estética do outro, serve como emblema e também estigma dos caracteres do homem e do universo, do ser e de seu entorno. Enquanto que, às vezes juntos ou separados, formam um grau de entendimento para aquele que assiste uma representação, um mascaramento. (TEIXEIRA, 1992, p. 193)

Segundo Monti, a máscara, independentemente de sua localização geográfica aparece na história da humanidade desde as épocas mais remotas:

Ao que tudo indica, seu primeiro elemento motivador é uma exigência mágico-religiosa, ligada às necessidades da vida cotidiana. [...] É presumível que o homem [...] recorresse a uma representação mágica – a dança com a máscara – para influir sobre o êxito da caça [...]. (MONTI, 1992, pág.154 *apud* TEIXIERA, 1992, p. 7-8)

Para o autor, a qualidade mágica desse rito demonstra a importância da máscara como elemento catalisador de forças misteriosas que o homem pode captar e utilizar com finalidades práticas. Em certas tribos, os feiticeiros e os dançarinos dos cultos religiosos não ousavam exercer suas práticas com o rosto nu. Nas homenagens às divindades era apenas um grupo de privilegiados que tinha o direito de usar a máscara. Para essas tribos, a máscara tinha desígnios ocultos, sentido sobrenatural, encanto e propriedades divinas.

Os chefes de tribos, os feiticeiros e seus eleitos usavam máscaras para invocar os espíritos que trouxessem chuva, nas épocas de seca; que curassem doenças quando houvesse alguma epidemia; que assegurassem vitória, nas vésperas de combate; ou que disciplinassem seus súditos para restringir excessos. Os arquetípicos protegem o ser humano das transformações impostas por novos predadores sociais presentes nos paralelos simbólicos de uma estrutura social.



Figura: 2: Máscara de dança
Fonte: As máscaras africanas

A imaginação do homem sempre encontrou na máscara um meio de realizar sua transformação em seres sobrenaturais, quer em um contexto ritual, quer em divertimentos cotidianos. Essa transformação cristaliza-se em figura mítica, emissora de fórmulas mágicas diversas, como ocorria e ainda ocorre em certas tribos – ou nas encenações da tragédia grega.

Jansen (1952) mostra que, em face de sua variedade, os estudiosos procuraram classificar as máscaras. O autor se reporta a R. Andrée que as classifica em: (i) máscara de culto, (ii) máscara de guerra, (iii) máscaras mortuárias, (iv) máscaras de justiça e (v) máscaras de teatro e de baile.

Entre as máscaras antigas de culto, guardadas em museus, procedentes do México e do Peru, algumas são de grande valor material, com suas belas incrustações de turquesa, de madeiras finas, de conchas coloridas, de ouro e de prata. Os astecas, os toltecas e os maias, do México, faziam algumas máscaras com lâminas de ouro ou de prata, assim como os nativos do Peru, que com elas enfeitavam suas múmias.

Os egípcios e os cartagineses colocavam máscaras de ouro nos seus mortos. Segundo acreditavam, estas facilitavam aos mortos a viagem para o outro mundo, afugentando os demônios e servindo para enganar os guardiões da eternidade. A máscara mortuária servia também para proteger a fisionomia contra larvas e contra demônios que quisessem devorá-la.

Jansen (1952) se reporta, ainda, a Guido Bargellini que as classifica em: (i) máscara de ritual, (ii) máscara de guerra e (iii) máscara de espetáculo. Esse autor cita o trabalho de William Healey Dall, para quem a máscara de guerra seria um recurso de defesa, de proteção ao rosto. Bargellini contesta a premissa de Dall, explicando que essa máscara era usada para amedrontar o inimigo, haja vista seu terrível aspecto e sua fragilidade material. Além disso, a máscara de guerra deriva do hábito de pintar o rosto e o corpo para as práticas mágicas, costume que se pode constatar, ainda hoje, entre os índios Canelas do Pará.

Moura (1997) se reporta também a Debret², para quem o uso de máscaras, em forma de cabeça de animais, pelo homem, reproduz, fisicamente, a aparência de uma monstruosidade mais pavorosa e, por isso, digna de toda admiração dos

² Jean-Baptiste Debret foi um importante artista plástico (pintor e desenhista) francês. Nasceu em 18 de abril de 1768, em Paris, e faleceu na mesma cidade em 28 de junho de 1848. Debret integrou a Missão Artística Francesa que chegou ao Brasil em 26 de março de 1816. Suas obras formam um importante acervo para o estudo da história e cultura brasileira da primeira metade do século XIX.- <http://www.suapesquisa.com>.

espectadores nos dias festivos. Essas máscaras se identificam com as usadas pelos índios Ticuna, uma vez que a onça, o tapir, o tatu, o peixe e o macaco são alguns dos animais imitados por elas.

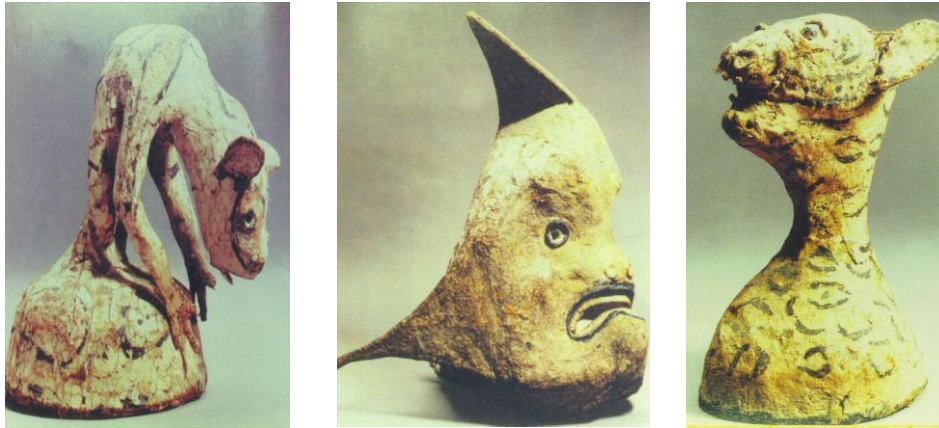


Figura: 3; Máscaras de animais
Fonte: O Tetro que o povo cria.

No que diz respeito ao meio físico, é interessante registrar os materiais usados para a confecção de máscaras, pois estas parecem ser a causa principal das semelhanças constatadas em povos distantes e sem contato, verificando-se ângulos da cultura, condicionados pelas possibilidades do meio.

Entre as máscaras de justiça, encontramos, no Congo e na República dos Camarões, o *Duk-duk*, ritual em que os homens, organizados numa sociedade secreta, utilizam assombrosas máscaras, com as quais exercem suas práticas rituais, intimidando os membros da tribo, quando estas emergiam da floresta. O *Duk-duk* mantinha o mais estrito sigilo sob suas máscaras e quem as usava: ninguém sabia quem eram os mascarados, nem desejavam sabê-lo; e se alguém revelasse, acidentalmente, sua identidade, teria a vida em perigo.

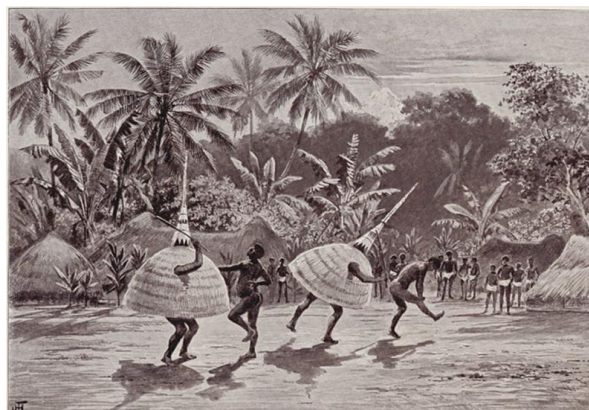


Figura: 4; *Duk-duk*
Fonte: wordpress.com

Jansen (1952) ressalta, ainda, que os Papuas, da Nova Guiné, e os habitantes da Nova Bretanha, da Nova Irlanda, das Novas Hébridas e da Nova Caledônia, confeccionam variadas máscaras de justiça, sob estranhas e fantásticas aparências, realizadas em madeira, fibras tecidas e ornadas com penas, alcançando alturas que chegam a 345 cm.

1.2 A tradição africana

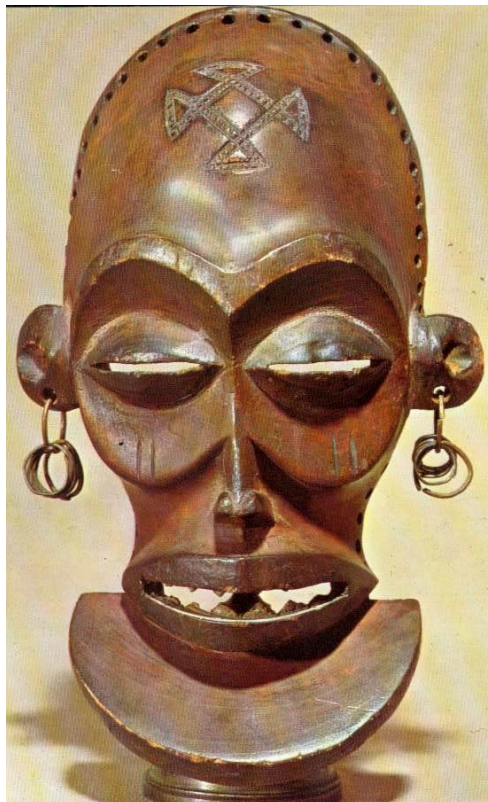


Figura: 5; Máscara de dança
Fonte: wordpress.com

A confecção das máscaras, em algumas sociedades africanas, está ao encargo de um feiticeiro denominado Chefe das máscaras, a quem é atribuído o papel de organizar o ato ritual e de estabelecer regras para a fabricação de certos objetos ritualísticos. Entre as ordens dadas pelo Chefe das máscaras ao artesão, citamos: o isolamento do artesão durante a construção do objeto ritualístico, a escolha do material (madeira, pigmento, sangue) para a confecção do objeto e o modo que se deve esculpir modelar e pintar o artefato mágico.

No momento da construção da máscara, a força metafísica consome o material orgânico, modelando o imaginário de seu grupo. Assim, o Artesão das máscaras torna-se, igualmente, importante para a sociedade africana, quanto o feiticeiro e outros participantes – dançarinos, músicos e plateia – do culto ritual. Monti (1992) ressalta a importância das máscaras como um simbolismo ligado a uma complexa mitologia cosmogônica:

[...] parte integrante da vida cotidiana tanto do indivíduo como da comunidade [...] à concretização dos símbolos através de formas exemplificadoras – as máscaras – de fácil leitura para aqueles que participam desse mundo ritual. (MONTI, 1992, p. 25)

Entre os diferentes grupos tribais africanos, o uso das máscaras acompanha regras de controle rigoroso que, em alguns casos, resulta na destruição da máscara após a cerimônia, o que propicia a manutenção de sua tradição cultural, uma vez que no ato de destruição está contida a ideia de reconstrução da máscara, enquanto símbolo ritualístico.

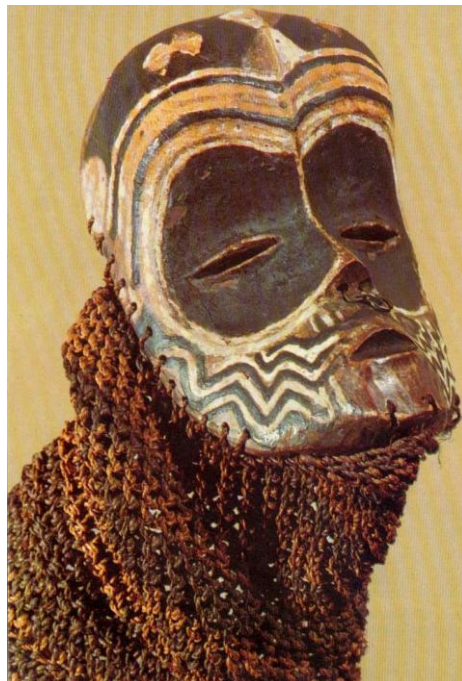


Figura:6; máscara de dança
Fonte: wordpress.com

Não são apenas as questões metafísicas que são destinadas às máscaras. Elas também são utilizadas com outras funções:

[...] fazer observar certas leis políticas, sociais ou higiênicas, educar os jovens, superar discórdias, presidir os julgamentos, os funerais, as cerimônias agrícolas, manter a ordem ou simplesmente divertir os habitantes da aldeia. (MONTI, op. cit. p.12) [...] Um exemplo típico é o da máscara “que corre”, assim chamada porque é usada pelo jovem mais veloz da aldeia – ele deve vigiar a aldeia quando os habitantes estão nos campos e estar pronto para levar um rápido alarme em caso de perigo. (MONTI, 1993, p. 24)

Com relação à importância dada às máscaras nos diversos grupos africanos, levam-se em consideração seus tipos, sua finalidade e a importância mítica dada a elas pelo seu grupo. As máscaras não se limitam aos objetos esculpidos em madeira, modelados em couro ou em outros materiais e estão diretamente ligadas ao cotidiano da comunidade. Assim, as máscaras, nas sociedades africanas, tornam-se, em virtude do seu significado ritualístico, uma referência simbólica para o seu povo, afirmando e produzindo saberes.

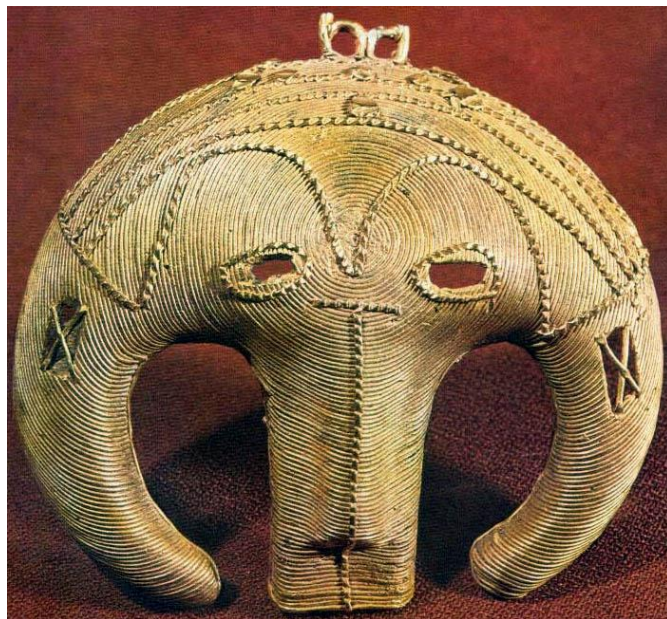


Figura: 7; Máscara ornamental
Fonte: wordpress.com

1.3 A tradição asiática



Figura: 8; Dragão de Bali
Fonte: wordpress.com

As máscaras e os totens são objetos simbólicos presentes na cultura dos povos da Ásia Central, Setentrional e em algumas nações da Indonésia, da Micronésia e da Polinésia. O uso das máscaras está, também, presente entre os Lamas do Tibete, apresentando formas e significados variados, com função de identificar seus arquétipos – deuses ou demônios – constitutivos de seu imaginário mitológico.

Outro exemplo de transfiguração mágica atribuída ao uso da máscara é a dança javanesa do *Kuda-Képang*: seus dançarinos, usando máscaras expressivas, reinterpretam uma cavalgada mística, acompanhados de cavalos alegóricos, no ritmo compassado de sua música.

A máscara é a simulação da intenção de um corpo oculto pelo objeto, o que garante o ato de personificação, relevante para o ato ritual. Desse modo, as máscaras, a dança, a música e o ato de representar criam o clima necessário para a possessão ritual.



Figura: 9; dança javanesa do *Kuda-Képang*
Fonte: wordpress.com

Entre as danças Balinesas, o *Barong*, caracteriza-se por personificar suas mitologias em suas apresentações. Entre suas inúmeras máscaras, a mais popular é o famoso ***Dragão de Bali*** – máscara antropomórfica – um exemplo do estilo próprio e tradicional da cultura balinesa. Esculpidas em madeira e detalhadamente decoradas, as máscaras balinesas representam as divindades mitológicas, de sua tradição antepassadas, presente na tradição de seu povo e perpetuada através de seus rituais.

Os elementos do espetáculo, presentes em sua estrutura cênica, realçam o potencial simbólico de suas máscaras, presentes na cultura Balinesa. A música, a indumentária e suas coreografias são componentes alegóricos e ritualísticos do ato subjetivo de uma representação coletiva. O teatro de Bali é marcado pelo ritmo hipnótico de sua música, associada à ação dramática de sua dança, atos que completam os elementos que compõem sua performance ritual.

As máscaras no Teatro Oriental possuem formas e significados característicos de sua cultura ao revelar a tradição e a magia do ato de mascarar-se. O *Gigacu* (música arteira) e o *Bugaku* (dança e música) antecedem o Teatro Nô. A dança *Gigaku* foi Introduzida no Japão, no Séc. VI por artistas imigrantes da Coreia. Exibe em suas apresentações máscaras de seres mitológicos. Suas danças fazem parte do roteiro das festividades religiosas dedicadas a Buda



Figura: 10; mascara-teatro oriental
Fonte: zurkmasks.blogspot.com

O *Bugaku* – dança ritualística de purificação – utiliza máscaras como elemento do espetáculo, com a função de catalisar seus atos mitológicos. Possui uma coreografia predefinida, de maneira que seus dançarinos formam dois grupos: de um lado, dançam ritmos imponentes; de outro, movimentam-se em ritmos “vivos” do seu cotidiano. Ainda hoje, a dança *Bugaku* se mantém viva nas cerimônias da corte japonesa.



Figura: 11; mascara ritualística
Fonte: sunrisemusics.com

O Teatro Nô tem suas origens nas danças cerimoniais do *Dengaku*, que, por sua vez originou-se das danças campesinas do período da colheita do arroz - no século XIV. A combinação de elementos cênicos e ritualísticos das danças populares do *Sarugaku* e do *Dengaku*, resultou na arte conhecida como *Dengaku-no-no*. O novo estilo denominou-se Nô.

O Teatro Nô possui cinco categorias de peças: i) Os deuses; ii) As batalhas; iii) As peças de perucas; vi) O destino de uma mulher de coração partido e v) As lendas. Em quaisquer dessas categorias, as máscaras são componentes indissociáveis da sua dramaturgia.



Figura: 12; Teatro Nô
Fonte: sunrisemusics.com

As máscaras do Teatro Nô representam o estilo tradicional e poético da criação cênica oriental. Os gestos dos atores do Teatro Nô, em cena, não podem conflitar com a essência – teor cênico – de suas máscaras. As características estilísticas de suas máscaras possibilitam olhares diferenciados de observações de sua cena – janela simbólica do olhar - possibilitando enquadramentos do olhar do atuante durante seu ato de composição corporal.

A máscara confere ao ator uma forma de vida mais elevada e quintessencial. As máscaras entalhadas dos atores Nô são, por si próprias, obras de arte de qualidade, simbolizam a personagem em sua forma mais pura, limpa de qualquer imperfeição. (BERTHOULD, 2008, p. 72)

As emoções são geradas nas relações entre a máscara e corpo do atuante. De um lado o corpo é tomado por sua máscara numa espécie de transe ritualístico, materializando através do mascaramento de suas tradições.



Figura: 13; Teatro Nô
Fonte <http://www.lugaresdomundo.com>:

Tecnicamente, a máscara integra o ator ao seu personagem, mediando a subjetividade da cena teatral em relação ao seu público. As máscaras Nô codificam valores estéticos e sociais, transformam seus intérpretes em representantes da sua tradição cultural.

Outro exemplo a ser lembrado, do domínio da criação dramática no Japão é uma espécie de farsa cômica com máscaras – o *Kyogen*, representada nos interlúdios das peças Nô. (Um exemplo de máscara expressiva desta sátira cômica é a máscara do macaquinho da peça *Utsubzaru*).

O oriente apresenta outras máscaras em sua diversidade cultural. São máscaras criadas através de maquiagens para a Ópera de Pequim e as transformações fisionômicas da elaborada pintura corporal da dança Katakali e a estilização dramática criada pela maquiagem do teatro Kabuki. A máscara no oriente é um exemplo do duelo entre a tradição milenar e os novos significados sociais e artísticos de sua cultura.



Figura: 14; maquiagem - Katakali
Fonte: [http:// www.coloremotion.com](http://www.coloremotion.com)



Figura: 15; Ópera de Pequim
Fonte: <http://portuguese.cri.cn>



Figura: 16; Maquiagem Kabuki
Fonte: <http://www.ryuugo.com>

1.4 A tradição Grega e Romana



Figura: 17; Máscara trágica
Fonte: portaldoprofessor.mec.gov.br

As máscaras com finalidades cênicas são, de acordo com Jansen (1952, p; 3-20), originárias da Grécia. Inicialmente, sob forma tosca e rudimentar, elas eram feitas de folhas, fibras naturais, madeira ou argila. Posteriormente é que passaram a ser feitas de couro ou com tela endurecida por camadas espessas de cera de abelha.

No teatro grego, o uso da máscara é parte integrante do espetáculo teatral. Ela define o caráter do personagem, aumenta a estatura do intérprete e amplia a voz do ator. Essas adaptações do rosto do ator para a cena ocorria em outras partes do corpo, tais como ventre e musculatura. Era utilizada uma espécie de “maillot” que unificava todo o corpo. O uso das máscaras tornou-se indispensável à interpretação e familiar ao seu público que reconhecia o tipo de personagem pela expressão fixada em suas máscaras.

Para Amaral (1961, p; 160) a relevância das máscaras para o teatro Grego “[...] *está também ligada à origem do teatro, pois, para muitos historiadores, o teatro grego teria começado nos rituais a Dionísio, conhecido também como Deus Máscara.*”. O ato de mascarar-se permite que o corpo seja recriado em seu duplo simbólico. Sua forma está na objetividade e relevância de seus gestos.

As máscaras gregas podem ser classificadas em duas grandes categorias – Trágicas e Cômicas. Essas categorias eternizaram-se como símbolo universal do teatro. As máscaras trágicas dispunham de cerca de vinte e oito máscaras: seis para representar anciões; oito, para jovens; onze, para mulheres; e três, para escravos.

Quanto às máscaras cômicas, se dispunha de quarenta e três máscaras: nove para representar anciões; dez, para jovens; três, para mulheres de idade; catorze, para mulheres jovens; e sete, para escravos. Esses personagens estão, às vezes, separados conforme critérios sociais, morais e estéticos, em bons e maus, belos e feios.

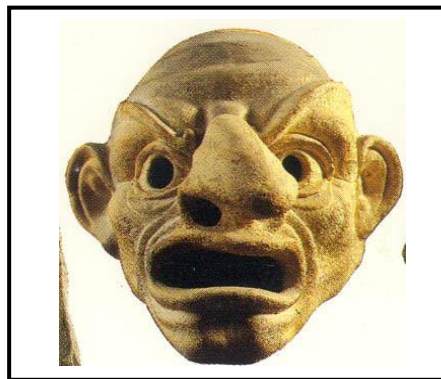


Figura: 18; Máscara cômica
Fonte: portaldoprofessor.mec.gov.br

A ação dos personagens desenvolve-se, consoante Pereira (1973) nos seguintes episódios: i) Peditório; ii) O nascimento; iii) A luta entre bons e maus; iv) A morte: os bons são derrotados, temporariamente, pelos maus; vi) A ressurreição: o protagonista recobra o vigor físico por intermédio de uma ação maravilhosa; vii) O casamento: o protagonista casa. Na estrutura dramatúrgica do teatro grego, existia a possibilidade de um mesmo ator utilizar várias máscaras durante a peça e com isso representar diversos personagens.

Jansen (1992) diz que em Roma, a máscara era denominada de “larva” ou “persona” que significavam tanto a máscara em si como suas utilidades relativas à estatura, à voz e à expressão. Era confeccionada por habilíssimos artífices e produzia a ilusão de aumentar a voz e a estatura, de definir, em traços fortes, o caráter segundo as feições do rosto. Essa ilusão tornou-se mais forte quando os intérpretes passaram a mudar de máscara, no decurso do espetáculo, de acordo com o assunto.

Em Roma no período do império (27 a.C. - 14 d. C), o teatro torna-se parte integrante da organização política do estado. Um acontecimento social importante para o povo romano - “*panem et circenses*”³ (pão e circo) – com este lema o governo torna o espaço de espetáculo, lugar comum para os cidadãos romanos.



Figura: 19; Máscara romane
Fonte: <http://www.historiaclasica.com>

³ Consistia em oferecer ao povo romano alimentação e diversão. Quase todos os dias ocorriam lutas de gladiadores nos estádios (o mais famoso foi o Coliseu de Roma), onde eram distribuídos alimentos. Desta forma, a população carente acabava esquecendo os problemas da vida, diminuindo as chances de revolta.

A máscara apoia o ator em seu desempenho artístico e reforça o caráter psicológico de seu personagem.. O ato interpretativo esta no disfarce, na busca de um olhar outro, os lugares não são trocados, porem a cena transforma o expectador em atuante na subjetividade da criação artística. Assim, as descobertas cenográficas e estéticas do teatro romano marcaram importantes transformações na sua estrutura dramatúrgica de sua época.

Originário da cidade de Constantinopla, o *Gothikon* era uma apresentação teatral de cunho religioso, interpretado por atores-soldados, que atuavam com máscaras imitativas de animais selvagens e simulavam batalhas sangrentas. Afrescos Romanos datados de 406 D.C registram cenas de atores com indumentárias trágicas e máscaras antropomórficas, contracenando com animais selvagens. O ato de utilizar máscaras de animais em rituais é comum em vários povos do mundo, porém neste caso, seu uso pertencer ao momento lúdico de uma encenação teatral para.

As máscaras encontram-se ainda na Fábula Atelena – espécie de farsa rústica do século II – seus atores usam máscaras grotescas e irreverentes nas suas apresentações improvisadas, seus atores conhecidos por *Atelenos*, foram a resistiram contra a perseguição da igreja cristã da época. As leis eclesiásticas, conhecidas como epístolas papais, atribuíam as máscaras e a seus personagens mascarados, sendo a própria representação do mal entre os homens. Apesar de toda perseguição cristã, a Fábula Atelena conservou a tradição do teatro popular e consequentemente abriu caminhos para o surgimento da Commedia dell'arte.

O valor simbólico presente no ato do mascaramento expressar a transgressão de desvelar ou revelar lutas políticas entre grupos humanos. Nos cultos pagãos o bem e o mal caminham juntos e compartilham características semelhantes em sua estrutura simbólica. O desejo é o objeto principal na formação desse organismo cósmico – máscara - revelar seus demônios é representar-se no seu cotidiano mítico.

1.5 Da Commedia dell'arte



Figura 20; Personagens da Commedia dell'arte
Fonte: máscaradlit.blogspot.com.br

A Commedia dell'arte é um gênero Teatral surgido na Itália, do século XVI e manteve-se popular até o século XVIII. Seus personagens são interligados por tramas representativas, reverberando transgressões em uma dramaturgia propensa a resultados inesperados. Com relação à importância de sua dramaturgia, Berthold esclarece que a Commedia Dell'arte foi “[...] o fermento da massa azeda do teatro. Ela se oferece como forma intemporal de representação sempre e quando o teatro necessita de uma nova forma de vida e ameaça paralisar-se nos caminhos batidos da convenção.” (BERTHOLD, 2008, p. 367).

Tendo a rua, a improvisação e as máscaras como elementos marcantes de sua dramaturgia a Commedia Dell'arte influenciou atores, diretores e dramaturgos de todo o mundo: Shakespeare, Molière, Meyerhold, Dario Fo, Jacques Lecoq, entre outros. As máscaras da Commedia dell'arte possibilitam um admirável exercício cênico, relacionando o corpo do ator, sua máscara e o público, expressa em seus personagens, a significação cênica das trocas simbólicas entre – ator e público: os corpos dos atores sintetizados em máscaras revelam o poder expressivo da cena teatral burlesca.

“A meia máscara da Commedia dell'arte representa bem esse período de transição, pois possui um duplo significado: a parte superior – a máscara, propriamente – representa a tradição o passado; a parte baixa do rosto – com a boca exposta – representa a sensualidade e a racionalidade, a ousadia contestatória do homem renascentista”. (AMARAL, 2002, p. 63)

A meia máscara histriônica é o resultado das transformações ocorridas no objeto ritualístico [máscara] e do teatro primitivo [força do ato]. O sujeito, esta presente na meia máscara [forma e desejo] e não mais oculto nela [camuflagem mítica]. As relações simbólicas torna a máscara um elemento que possibilita neste momento da historia do teatro, uma nova relação com o cosmos mitológico e o ator que a usa. O sujeito não esta possuído por completo pela máscara, ele administra seu uso e transfere significados no resultado entre seu corpo e sua meia-máscara.



Figura 21: Os enamorados
Fonte: máscaradlt.blogspot.com.br

A analogia – espaço – máscara – sujeito – restaura os significados subjetivos do momento cênico. O sujeito contém a máscara que está contida no espaço interpretativo da ação dramática. Assim, o ato cênico, recria um conjunto cíclico e harmônico de variações interpretativas. A máscara articulada com a força interpretativa, geram a ação necessária para a ação teatral. O poder metafórico da máscara recria o personagem e gera emoções durante a cena. A relação corpo e máscara é definida pela somatória de sua estrutura plástica e sua ação dramatúrgica. Dessa forma, o ator amplia seus gestos e ao decodificar imagens em seu corpo, torna-se o próprio ato da cena teatral.



Figura 22. O velho
Fonte: máscaradlt.blogspot.com.br

A Commedia dell'arte possui personagens definidos por características próprias, que, adicionadas ao uso de suas máscaras revelam a carga simbólica de seus arquétipos.

[...] todo mundo é ingênuo e esperto; a fome, o amor, o dinheiro animam os personagens. O tema de base é *preparar uma armadilha*, por qualquer motivo: para ter uma garota, dinheiro, ou comida. Rapidamente, os personagens, levados por suas bobagens, encontram-se presos em suas próprias intrigas. O fenômeno, levado ao extremo, caracteriza a comédia humana e evidencia o fundo trágico que traz dentro de si. (LECOQ, 2010. P.168)

Na Commedia dell'arte o estilo de interpretação é levado ao máximo, seus gestos e suas emoções canalizadas nas ações teatrais, que somadas à força simbólica de suas máscaras caracteriza qualidade interpretativa. Os estratagemas criados por seus personagens é o motor gerador de suas ações. Um formidável jogo de emoções presente na cena teatral. O jogo dramático na *Commedia dell'arte* ganha potência com o uso das meias-máscaras. A máscara é o suporte da interpretação de um corpo em movimento, possuído por seu simbolismo, a máscara registra em seu personagem as características do jogo teatral. Seus personagens são classificados em oito tipos fixos, sendo quatro cômicos (dois velhos e dois

zanni⁴) e quatro de papéis sérios (dois namorados, um capitão, um mago). Entre os cômicos temos: i) **Pantalone** - O Magnífico - um velho mesquinho e libertino, representante da média burguesia italiana. Sua máscara representa a avareza e a lascívia. Como característica marcante sua máscara lembra uma ave de rapina. ii) **Dottore** - personagem-tipo dos intelectuais do Renascimento, sua máscara apresenta traços do bonachão aliado do poder e o formato de sua máscara assemelha-se a um porco ou um boi. iii) **Arlecchino** - o personagem-tipo do servo desastrado e bem intencionado, que acaba por provocar a ira de seu mestre. iv) **Pantalone**, as características de sua máscara lembra a de um gato ou macaco. v) **Briguella**, esperto e astuto, que com suas intrigas mobiliza as ações do roteiro, sua máscara possui características típicas de uma raposa, normalmente arma um plano para resolver o problema dos Enamorados.

Entre os personagens sérios temos: vi) **O Capitão**, que possui vários nomes: *Capitan Matamorros*, *Capitan Spaventa*, e *Capitan Spezzaferre*, caracterizado por seu jeito fanfarrão e covarde. Um sonhador disfarçado na pele de herói, conta suas façanhas para todos que acreditarem em mentira



Figura 23. Personagens mascarados da commédia dell'arte
Fonte: máscaradlt.blogspot.com.br

Os casais pertencentes à trama teatral são denominados de Enamorados: Flávio e Hortência, Horácio e Isabella. Na dramaturgia histriônica os enamorados

⁴ Zanni (do italiano Giovanni apelido para dialectais) pode referir-se quer ao comediante agente da Commedia dell'arte ou à vários personagens estereotipados servos do mesmo género.

desejam a todo custo se casar e são impedidos por seus pais. Os Enamorados são a linha central da narrativa teatral, seus conflitos geram outros conflitos nas histórias da Commedia dell'arte.

Os papéis desencadeiam os mecanismos dinâmicos da comédia, transformando a aparente rigidez do papel fixo em função, e fazendo com que, de 'pontos' ideais e abstratos, o esboço da ação cênica se pareça com uma densa rede de linhas (BARNI, 2008, p. 43).

O ato de composição corpo e máscara, presente na Commedia dell'arte torna-se o "foco" de pesquisadores, atores e diretores teatrais, que adaptam em seus processos criativos, a rua e as relações espectador e obra de arte. Uma trama cênica, que une os pontos de sua ação teatral: seus movimentos estereotipados, o espaço público utilizado como cenário e os diversos significados simbólicos de suas máscaras. Assim, a magia da cena teatral de rua consegue se manter viva e eternizar seu jogo dramático em inúmeras experimentações teatrais contemporâneas. Suas representações fortalecem-se e envolvem o espectador da teia mágica de um teatro que constrói um saber popular em sua dramaturgia.

A máscara está presente em um corpo que se comunica através da caricatura de seus gestos, arde em "febre performática" e que compõe alterações de novas perspectivas artísticas. Sua força simbólica continua gerando transfigurações ligadas à prática de seu uso e ao ato de seus rituais. O ator em máscara resinifica o valor simbólico do ato teatral. As trocas simbólicas revelam possibilidades infinitas de interpretações e improvisações para a cena histriônica. Uma assimilação individual do "sujeito ator" está na descoberta de uma nova identidade cênica, de seu personagem, que cria uma relação social de transgressão da realidade ordinária e do controle social de seu ritual.

O Teatro Popular renascentista, representado pela Commedia dell'arte, é por seus elementos estéticos, cenográficos e dramáticos, serão reeditados no Teatro Popular, nascido da sujeição do homem Amazônico. A mediação desta transição está presente entre três pontos de nosso estudo; o Teatro Popular renascentista e suas máscaras histriônicas, o ato ritualístico dos personagens mascarados na brincadeira popular do Boi de Máscaras de São Caetano de Odivelas e as experimentações cênicas do Laboratório de Teatro de Rua e máscaras neutras no bairro da Terra Firme, Belém-Pará.

CAPÍTULO 2 - AS MÁSCARAS E OS PERSONAGENS DO BOI DE MÁSCARAS DE SÃO CAETANO DE ODIVELAS

As máscaras tem uma participação significativa nas manifestações culturais do povo brasileiro. Elas estão na relação de vivência dos mitos e da vitalidade dos símbolos, participando da vida social e ritualística da comunidade. Teixeira (2005; p.191) postula que os modos do corpo, sua vestimenta e sua importância figurativa, a maneira dos gestos, a coreografia, a estrutura dos sons, a musicalidade e o compasso dos ritmos formam a validade da ação que manipula os mitos numa sociedade, estabelecendo formas e possibilidades discursivas. O baile de máscaras, que acontece em muitas sociedades, pode ser visto como uma tentativa, de encenação desses mitos, que constrói identidades performáticas e sua apresentação ao mundo real.



Fotografia: 24. Palhaços/Perros.
Fonte: Santos-Junior

O corpo associado à arte de metaforizar-se em diferentes personagens e assume múltiplas identidades sociais, criando diferentes mundos e aparências que se cristalizam nos eventos culturais. Entretanto, a identidade social está consoante Teixeira (op. cit., p. 202), repleta de uma cotidianidade comprometida com o coletivo, combinando e contrastando elementos simbólicos para uma harmonia de significados polissêmicos. Ou seja, os modos do rosto e o fato de querer escondê-lo com a utilização de máscaras, atesta também esta tentativa de estabelecer e afirmar

a diferença pela textualização do corpo e do jogo do mascarar-se, representando universos paralelos que negociam com a credulidade do espectador.

O uso das máscaras proporciona uma espécie de negociação entre o mascarado e o público, que ao participar da ação ritual atribui sentido ao objeto performático. Essa ritualização do ato de mascarar-se (energia do corpo) e de compor um personagem (encenação) significa a compreensão de um vínculo – entre cultura, pessoa e identidade – relacionado aos papéis que aproximam que se mesclam e que se distanciam, em algumas culturas amazônicas.

A respeito do uso da máscara, Klintowitz mostra que no Teatro Popular, nas danças, nas manifestações folclóricas.

[...] o uso da máscara é essencial, determinando o caráter dos personagens, lembrando a história da comunidade, as ações corretas e incorretas, o bem e o mal. O nosso folclore, movimentado e plástico, utiliza a fantasia e a máscara, conjunto magnífico de persona, capaz de comover a comunidade da qual nasce e com a qual convive ciclicamente, anualmente, numa ação e comportamento vinculados a uma longa tradição. (1986, p. 17)

De acordo com Klintowitz (op. cit.), é nas festas populares que a imaginação alcança um nível de criatividade e de liberdade não encontrado, talvez, em qualquer outro momento. O critério é o imaginário, os mitos, os desejos, os ideais de vida, a crítica social, o humor sarcástico e a ironia com as dificuldades da vida contemporânea.

Teixeira (2005) fala do uso das máscaras e do mascaramento para refletir sobre uma “identidade escondida”, considerando que elas esboçam “índices da personalidade” ao construírem universos simbólicos nos quais o sujeito pode compreender e transformar parâmetros culturais, redimensionar os conceitos conhecidos na construção de um saber implícito nos objetos, na coreografia e na música que possibilitam construir uma co-realidade dotada de sentido.

O corpo associado à arte de metaforizar-se cria diferentes mundos, que se cristalizam nas manifestações culturais. Todavia, a identidade social está repleta de um cotidiano comprometido com o coletivo, combinando e contrastando elementos místicos para uma harmonia de significados polissêmicos. Ou seja:

Os modos do rosto e o fato de querer esconde-lo com a utilização de máscaras, atesta também esta tentativa de estabelecer e afirmar a diferença pela textualização do corpo e do jogo do mascarar-se, representando enigmas de universos paralelos que negociam com a credulidade do espectador (do outro). (TEIXEIRA; 2005, p. 202).

A máscara possibilita uma espécie de mediação entre - ator e público - o que atribui sentido ao ato personificado. A ritualização do ato de mascarar-se (energia do corpo) e de compor um personagem (encenação) possibilita a compreensão de um vínculo entre cultura, sujeito e identidade.



Fotografia: 25. O cortejo
Fonte: Santos-Junior

O negociar de um ou outro aspecto da personalidade está relacionado, segundo Teixeira (2005), ao sentido que aproxima e distância, concomitantemente, o mascarado (a identidade) e o personagem (a subjetividade).

Nesse sentido Barthes (1989, p.184) observa o mito como um sistema particular que se constrói a partir de uma cadeia semiológica que existe antes dele. O que é signo no primeiro sistema (os personagens do Boi de Máscaras), transforma-se em significante no segundo (a identidade do brincante). A origem do conflito está na corporeidade, demonstrando que o espaço de percepção material, assim como a ideia de pessoa, está na compreensão do corpo enquanto experiência vivida, como demonstra o depoimento de Lucival Zeferino:

Tudo que brinca debaixo do boi, no caso nós que brincamos, a gente não sabe nem explicar o motivo de tá brincando ali, porque todo mundo quer brincar de baixo, todo rapaz, todo jovem, o pensamento é brincar debaixo do Boi, quer experimentar debaixo do Boi, pode perguntar a qualquer um, tem caboclo que brinca até hoje [...] (Anexo 1)

Os diferentes papéis que expressam esse corpo em meio aos gestos, aos mascaramentos e aos espaços simbólicos fazem da corporeidade um espelho cultural que reflete a legitimação do diálogo com o outro.



Fotografia: 26. Mascarados no cortejo
Fonte: Santos-Junior

Dessa forma, os adornos, as máscaras, os vestuários, os atos ordinários, a paródia e a dramaticidade das cerimônias estão agrupados numa ambivalência própria que torna o homem pertencente a um grupo – e o mito uma imagem do ritual. Para Teixeira(2005), colocar uma máscara.

Assim como pintar o corpo, assim como confeccionar adornos e artefatos cerimoniais, significa revestir a impessoalidade de maneira que ela recobre algum sentido declaradamente exposto, prestes a todo instante a possibilidade de gerar discursos e reconhecimentos que venham a ser uma referência e um compromisso com aquilo que se está recitando. (op. cit., p. 208-9)

De acordo com o autor, o corpo está vazio e, por isso, deve ser modelado por meio de vestimentas, adornos e simbolismos que dialogam com os modos desse corpo, suas experiências em diferentes situações e com os códigos que relatam modalidades de ação.

A cidade de São Caetano de Odivelas, município do Estado do Pará, localizado na Região do Salgado é o berço de uma manifestação de cultura popular conhecida por - Boi de Máscaras – espécie de cortejo dramático, que tem como figura principal um Boi mimético, escoltado por personagens mascarados,

embalados por uma orquestra de sopros, violões, tambores e maracás. Essa manifestação popular surgiu no início do século XX e ocorre no mês de junho, em homenagem aos santos da época, principalmente São Pedro e São João. Sua origem estaria em uma sobreposição de elementos das encenações dos bumbas tradicionais e cordões de bichos juninos. Em alguns dias do mês de junho, brincantes costumam sair pelas ruas da cidade acompanhando um “animal” que ganha forma pelas mãos de mestres como Antônio dos Reis, um dos mais conhecidos artífices da região. Criador de um grande número dos animais que são motivos da brincadeira popular.

Entre os anos de 1931 e 1937, pelo menos sete grupos se apresentavam em São Caetano de Odivelas e no interior do município. Em 1937, os personagens mascarados entraram na brincadeira, os Palhaços/Perrôs, os Cabeçudos e os Buchudos. Os instrumentos de sopro passaram a integrar a orquestra e com eles vieram às marchas, os xotes e a criação de um gênero musical particular: o “samba de Boi”, uma mistura de toada de Boi e Carimbó.

Em 1937, no dia 23 de junho foi criado o Boi Tinga. Em 2012, ele completa setenta e cinco anos de apresentações. Rodrigues (2002) diz que a ideia de criá-lo surgiu durante uma pescaria na ilha do Maracá, no Arquipélago de Marajó, quando pescadores resolveram comprar uma cabeça de boi verdadeira para uma brincadeira de Bumba e para não serem reconhecidos à cidade, resolveram esconder os rostos com camisas e improvisar um batuque. A surpresa agradou os moradores, que aderiram à brincadeira dos mascarados. Na cabeça do boi verdadeiro foi confeccionado o Boi Tinga. O artesão Raimundo Cunha, além de criar o Boi Tinga, foi o primeiro compositor do grupo. O nome escolhido foi uma homenagem ao touro reprodutor da fazenda do Marajó onde a cabeça foi comprada.

Conforme Paes Loureiro (2000; p.292) o Boi Tinga “[...] é uma dança dramática sem enredo verbal predeterminado, de coreografia livre, expressão coletiva de arte, constituindo-se numa das mais originais formas de criação popular da Amazônia. [...]”. Sua estrutura dramática transporta através de seus personagens, sua dança e sua música o imaginário de seu povo.

Além dos três grupos que brincam com o Boi, outros cinco estão em atividade. Nesses grupos a brincadeira acontece em torno de outros animais: a Lhama, o Dinossauro, a Zebra, O Bode Montês e o Caribu. De uma longa tradição

cultural e familiar, muitas vezes é passada de pai para filho. É o caso do Boi Faceiro de São Caetano de Odivelas e o do Boi Caribu da comunidade do Alto Pereru, distante cerca de 10 quilômetros da cidade de São Caetano.

No Boi de Máscaras há o desenvolvimento simultâneo de muitas ações espetaculares durante o andamento do cortejo. Com ações cênicas e gestos coreografados que lhe são próprios, cada personagem é livre na criação de sua performance que no conjunto do ato dramático justifica a rua como o local ordinário de sua ação performática. Não há tempo pré-estabelecido para o jogo dramático, ele é construído pelo improviso e forma uma verdadeira cena coletiva na qual espectadores e brincantes se confundem quanto ao seu papel: todos seguem o Boi que dança ao ritmo da orquestra.

O momento da saída do Boi de Máscaras é anunciado nas ruas de São Caetano de Odivelas pela divulgação oral e pelos rojões soltados pelos responsáveis da brincadeira. Não há anúncios oficiais e nem documentos escritos das datas das apresentações, exceto no festival junino ou programações especiais com patrocínio do governo municipal ou de particulares.

Até década de 1990 as mulheres eram proibidas de participar da brincadeira do Boi de Máscaras. Porém, relatou-se um caso, de um grupo de mulheres da cidade que acertaram com os responsáveis da brincadeira para a saída do Boi de Máscaras só como a participação de mulheres como Palhaço/Perrô. Uma tradição que se firmou foi à fuga dos animais no último dia de festa de junho, o Boi foge para se esconder na casa de um dos brincantes, que será responsável pela brincadeira no ano seguinte. Outro detalhe que distingue o Boi de Máscaras dos outros Bois do resto do País é o numero de tripas – dançarinos que dão movimentos aos animais. Em São Caetano são dois, no restante do Brasil os Bois têm apenas um “Tripa” e, portanto, duas pernas.

As máscaras são elementos essenciais da brincadeira do Boi de Máscaras e da construção do universo representativo de contexto cultural da cidade, que Feitas em papel-machê dão vida aos personagens do Boi de Máscaras de São Caetano de Odivelas:

- (i) O Palhaço / *Perrô* - Palhaço colorido, o brincante que sai de Palhaço segue a tradição de manter seu anonimato durante o cortejo. O personagem veste um macacão de listras verticais coloridas, que dependendo do Boi de

Máscaras que representa, pode variar de cores. Ele veste por cima do macacão um pano de costa, que pode ser uma toalha de banho ou de mesa chamada romeira, que cobre toda a lateral do rosto e a cabeça do brincante. Sobre sua cabeça é acoplado um capacete com formato de candelabro de três pontas, feito de uma armação de cipós e forrado com papel crepom. No rosto, a máscara com nariz pontiagudo dá o tom jocoso e impessoal ao personagem;

(ii) O *Cabeçudo*, espécie de máscara corporal, veste o brincante até a cintura, com uma enorme cabeça feita de uma armação de cipós e recoberta em papel-machê, da qual pende um paletó com braços acolchoados;

(iii) O *Buchudo* existe desde as primeiras apresentações e tem como regra a criatividade e o anonimato. Suas máscaras não seguem modelos de conjunto e são de materiais variados. Personagem que vem logo atrás dos palhaços e dos cabeçudos.

(iv) O *Boi*, personagem central da brincadeira, possui características singulares, como a aparência de um Boi Real e o os brincantes (*tripas*) que o movimentam, sua característica principal e a existência de dois manipuladores, um nas pernas da frente e outro nas pernas traseiras.

A representação das máscaras nas culturas amazônicas demonstra a relação entre o universo simbólico coletivo e a mediação do fazer artístico que reata a percepção da cultura e do seu grupo social. O *Boi de Máscaras* apresenta, conforme Silva (2004), um personagem inusitado cuja plasticidade está associada ao gesto corporal e, sobretudo, à expressão de sua máscara. Por figurar apenas no Boi de São Caetano de Odivelas, o personagem do *Palhaço/Perrô*, ficou reconhecido como uma marca da folia odivelense ao lado do *Boi*, do *Cabeçudo* e do *Buchudo*.

No Boi de Máscaras, o personagem mais cômico reconhecido pelos odivelenses é o Cabeçudo. Sua irreverência faz com que ele seja o tipo preferido dos brincantes para provocar o riso do público, com sua gestualidade desengonçada e suas encenações hilariantes em meio à apresentação do cortejo.

O visual irreverente do Cabeçudo é composto pela cabeça desproporcional em relação ao corpo e pelos braços falsos que pendem abaixo da cintura do brincante. As pernas são do próprio brincante, mas somente se enxerga delas do joelho até os pés, como se fossem do tamanho das pernas de uma pessoa anã.



Fotografia: 27. Cabeçudos
Fonte: Santos-Junior

Sua cabeça, feita com um paneiro próprio para o figurino, é trabalhada com a técnica do papel-machê. Em sua confecção, cerca de cinco camadas de papel e goma cobrem toda extensão da armação até adquirir uma consistência rígida; após a secagem, a pintura é feita com tinta esmalte ou à base de óleo, geralmente de cor rosa. Seus cabelos e seus rostos variam em termos de fisionomia e de penteado. Seu Lúcio (anexo X) fala que: “Olha o Cabeçudo, como você encapa o Cabeçudo? Como é que você tira? (...) é material, tem que fazer primeiro aquele arco, quando prega, amarra, goma de tapioca e papel grosso de cimento”

Anualmente, os brincantes do Cabeçudo criam novas caretas, uma vez que na maioria das vezes quem brinca é o próprio artesão que confeccionou a indumentária do seu personagem.



Fotografia: 28 cabeçudos
Fonte: Santos-Junior

Da cabeça se desprendem os braços e o resto do corpo. O paletó, acompanhado ou não de gravata, é a peça básica da vestimenta, aludindo a um homem bem arrumado. Os braços são de espuma e as mãos são de plástico ou de papelão. Meios coloridos e tênis completam o figurino do Cabeçudo.

Assim como o Pierrô, o Cabeçudo não deixa visível nenhuma parte do corpo do brincante, até mesmo seus olhos ficam encobertos pela máscara, permitindo apenas uma visão parcial de seu entorno, através de um orifício no centro da testa do boneco. Pela dificuldade de ampliar seu campo visual, o brincante do Cabeçudo evita a proximidade com o Boi de Máscaras. O Cabeçudo não o rodeia como faz o Pierrô, ele mantém certa distância para evitar ser derrubado por movimentos bruscos de pinotes e carreiras do Boi em meio à encenação. Seu Lúcio (vide Anexo 5) relata que:

[...] de baixo desse Cabeçudo é mais perigoso que nessa veste, é mais perigoso, porque o seguinte, se tiver chovendo ele não pode tirar, sabe por que, se ele pegar uma chuva, pode até pegar uma pneumonia [...] é abafado lá dentro, fica super molhado [...] aí ele faz as gaiatices dele tudinho, só a perna, e ele fica contrariando com o corpo, por aquele buraco que ele tá enxergando, ele tá visando onde que tem buraco. (Anexo 5)

A dança do Cabeçudo evolui conforme o ritmo da orquestra. Os passos com as pernas que se trançam e o girar em torno do corpo é parte da gestualidade do personagem. Seus movimentos tornam-se lentos ou acelerados conforme a música. Os braços do brincante estão presos ao paneiro, por isso são os braços do boneco que, involuntariamente, balançam seguindo as pernas.

O Cabeçudo segue a mesma dinâmica de dança e de encenação improvisadas que caracterizam o cortejo do Boi de Máscaras. Os brincantes seguem pelas ruas acompanhando a população. Eles dançam quando o Boi dança e param quando ele segue em frente, se misturando ao público sem deixar de ter sua autonomia espetacular, assim como o Pierrô.

Silva (2004), diz que o encontro de dois ou mais Cabeçudos em meio ao cortejo é ocasião de encenações cômicas, nas quais os personagens simulam brigas, indo de encontro um ao outro até baterem as cabeças, provocando o riso para, em seguida, continuar seu trajeto, com bom humor.



Fotografia 29 encontro de cabeçudos
Fonte: Santos-Junior

Além dessas encenações, o Cabeçudo representa dois tipos de comportamento: ao lado de sua comicidade, aparecem, com certa frequência, gestos de cortesia, como quando o Cabeçudo para e cumprimenta o público, dobrando-se numa reverência como se, gentilmente, se ajoelhasse em retribuição à atenção dispensada.

Esse gesto do Cabeçudo não surgiu com a criação do personagem. Silva (2004) postula que ele é uma inovação recente que pode ser atribuída ao desenvolvimento crescente do turismo cultural na região amazônica.

Para a autora, o Cabeçudo representa um personagem assustador no imaginário das crianças, similar à imagem do boi da cara preta da antiga canção de ninar. Nas primeiras apresentações, o anúncio de “aí vem o Cabeçudo” era suficiente para fazê-las chorar. Atualmente, muitas ainda fogem quando o avistam e os brincantes fazem desse medo mais um motivo de encenação. No entanto, esse encanto já está parcialmente desfeito. Silva (2004), atenta para o fato de que o acesso às novas informações visuais, permitido pela chegada dos multimeios, transforma também o universo do imaginário amazônico e cria novos olhares no âmbito da Cultura Popular.

Confeccionado sob medida para o brincante que vai usá-lo, o Cabeçudo varia de tamanho e de diâmetro. A habilidade dos artesões provocou outra mudança nos hábitos dos brincantes, pois o que era exclusividade de adultos, hoje se tornou

uma opção também da criança odivelense que já não corre dele, ao contrário, ela, desde cedo, acostuma seu corpo ao corpo do personagem.

A forma irreverente e desproporcional do Cabeçudo é sempre a mesma, porém varia quanto aos detalhes do desenho do penteado, do formato do bigode e do cavanhaque e, algumas vezes, da cor da pele. Ainda assim, sua aparência incomum é a sutileza e a poeticidade de sua forma caricatural.



Fotografia 30 encontro de cabeçudos 2
Fonte: Santos-Junior

A presença do Cabeçudo desde o início da folia do Boi de Máscaras evidencia a associação dessa brincadeira popular com o imaginário fabuloso dos assombrados, seres que na concepção do caboclo amazônico despertam temor pela sua aparência incomum.

Para Silva (2004, p. 73), personagens que reúnem em si atributos de:

Deformação em relação ao modelo humano, como formas bizarras de um novo grotesco popular, aparecem com frequência nas folias de rua brasileiras. Provocar o riso e brincar com o medo ao mesmo tempo é uma prerrogativa de tais personagens.

Vale ressaltar ainda que, ao lado dos signos visuais que identificam o personagem, a gestualidade e as reações tidas como características suas, compõe sua identificação para o senso comum. O Cabeçudo é conhecido por sua aparência e por suas ações, tornando-se, além de personagem, uma personalidade no imaginário da cultura de São Caetano de Odívelas.

Outro personagem do Boi de Máscaras é o Buchudo, que não possui figurino padronizado, o brincante traça-se a seu gosto. Fernandes (2007) salienta que o Buchudo é todo aquele personagem que não se enquadra:

[...] no modelo do pierrô ou do cabeçudo, por mais que utilize uma máscara, mas que não é a mesma do pierrô. Normalmente é participante de grupo de jovens que acorrem na última hora para entrar na brincadeira, por isso que os buchudos costumam dançar em grupos. (op. cit. p.68).

O Buchudo não possui uma coreografia específica para a brincadeira do Boi de Máscaras, sua encenação está sempre associada ao antagonismo do medo e do riso popular. E, geralmente, ele não contracenam com o Boi que dança porque tem uma existência independente, que se mistura à multidão e se torna componente do todo integrado que constitui o conjunto visual do folguedo.



Fotografia: 31 o Boi Tinga e mascarados
Fonte: Santos-Junior

Silva (2004) observa que a jocosidade inerente ao tipo popular das folias de rua adquire com o Buchudo a renovação da ironia coletiva das festas carnavalescas. Ele é a representação cômica do medo convertido em zombaria. A máscara novamente revestida de seu poder de caracterizar, permite ao brincante, vestido como Buchudo, uma identificação particular como figura ao mesmo tempo assustadora e Zombadora.



Fotografia: 32 buchudos
Fonte: Santos-Junior

Nas apresentações do Boi de Máscaras os personagens do cortejo chegam aos poucos, sem uma combinação anterior, o que torna o improvisado o único enredo possível à cena coletiva. Familiarizada com essa ampla possibilidade que o jogo dramático lhe oferece, a população entra na brincadeira e cria uma variedade cada vez maior de figuras.

Grupos de personagens identificados com a mesma fantasia aparecem eventualmente ao lado dos tipos permanentes, conforme a criatividade dos foliões. Assim, surgiu o Buchudo e outros tipos inspirados em personalidades públicas em evidência no momento. Mesmo tempo assustadora e zombador.

2.3 O PALHAÇO / PERRO

O *Pierrô* acompanha a brincadeira do Boi de Máscaras pelas ruas de São Caetano de Odivelas, desde suas primeiras apresentações. Ele é um dos personagens que se destaca entre os brincantes do Boi. O – *Palhaço* – em sua indumentária e protegido por sua máscara é o enigmático personagem da brincadeira popular desta região da Amazônia.

Apesar de etimologicamente idêntica ao personagem famoso da *Commedia dell'arte*, o *Pierrô* do Boi de Máscaras, pouco se aproxima ao famoso personagem

europeu com o mesmo nome. Conhecido pela comunidade local como Palhaço, Mascarado, ou “Perrô” – tipicidade do linguajar dos habitantes da Região do Salgado do Estado do Pará. Este personagem por suas características circenses e sua máscara original em seus traços fisionômicos, escapa da relação entre personagem Pierro da *Commédia dell’arte*. Silva (op. cit.) esclarece que o figurino do *Pierrô* chegou até a Região do Salgado com as caravanas trazidas pelos circos que transitavam pelos interiores paraenses desde a primeira metade do século XX. Pela semelhança de sua vestimenta e de sua máscara poderíamos comparar ao personagem Arlequim da *Commédia dell’arte*. Assim, resolvemos identificá-lo em nossa pesquisa pelo seu nome regional e popular – Palhaço/Perro.

O Palhaço/Perro do Boi de Máscaras, apresenta uma fantasia típica e original, suas listas verticais coloridas tem uma relação de cor com o Boi que o palhaço faz parte, as listas coloridas da bandeira e tecido das roupas são as mesmas da composição do vestuário do Palhaço/Perro. Seu vestuário combina elementos plásticos como: (i) o *capacete em forma de lampadário de três pontas*, (ii) o *macacão de cetim com listas verticais*, (iii) a *romeira que pode ser uma toalha de banho ou lençol de cama* e (iv) a *máscara de papel-machê*.



Fotografia: 33 Palhaço/Perro
Fonte: Santos-Junior

Ele compõe seu visual com um macacão largo de listas verticais coloridas, calça meias e tênis e usa duas mantas – uma de tecido e outra feita de toalha de

banho – e um chapéu cilíndrico que afina para cima e que tem na ponta uma vara com um arranjo de flores e de fitas.

O modelo do macacão tem como referência a roupa do tradicional palhaço de circo. Seu corte é largo, permitindo movimentos alongados dentro da roupa, concedendo maior liberdade para a coreografia do brincante. O tecido é cetim ou outro semelhante. As tiras coloridas são costuradas verticalmente e com alternância de cores. As mangas são compridas e as calças chegam abaixo dos joelhos. Em volta da cabeça, cobrindo os ombros, dois lenços de tecidos diferentes escondem totalmente os cabelos. Geralmente, são usadas toalhas coloridas – conhecidas como *romeiras* – atadas a máscara de papel-machê.

O vestuário do Palhaço/Perro não revela uma única parte do corpo do brincante – exceto os olhos, através da máscara – o que contribuiu para se difundir a falácia em torno dele, segundo a qual, o personagem não pode ou não quer ser identificado. Outros mascarados de brincadeiras populares se assemelham ao Palhaço/Perro, características semelhantes como o anonimato, a indumentária e as máscaras são encontradas nos Clóvis⁵ e Bate-Bolas⁶ da cidade do Rio de Janeiro.



Fotografia: 34 Clovis
Fonte: 261studio. com



Fotografia: 35 Bate-Bola
Fonte: 261studio. com

⁵ O Clóvis seria o abasileiramento da palavra clown, palhaço em Inglês. Gravuras do Século XVII já registram sua existência no carnaval de rua carioca.

⁶ O nome Bate-Bola teria sido oriundo do adereço feito por bexigas de boi, nas épocas passadas. Os fantasiados usavam as bexigas para fazer barulho, batendo elas no chão. - www.rioguiaoficial.com.

Compondo a indumentária do Palhaço/Perro, o capacete apresenta um modelo eclético, uma vez que sua concepção original se perdeu na memória da cidade. Silva (2005) postula que os elementos estéticos do capacete revelam uma visualidade nitidamente de caráter popular, pois as:

Flores de plástico, as fitas coloridas e o alongamento das pontas, elevadas acima da cabeça do brincante de modo a se destacar na multidão, compõem fragmentos de outras brincadeiras da região Norte e podem ser encontradas em outras festas populares como a marujada de Bragança, os cordões de pássaro e o próprio Boi Bumbá. (op.cit, p. 68)

O “capacete”, também denominado “chapéu”, é confeccionado a partir de uma estrutura feita com talas de anajá e de cipó, tecidas artesanalmente com técnica de cestaria, encapado com papel-machê e decorado com diversos artefatos coloridos. No topo, uma tala horizontal com flores coloridas e com fitas complementa seu visual. A origem de seu formato, segundo relatos de uma brincante, esta relacionado na ação de alguns seguidores do Boi, acompanharem o cortejo com lamparinas na cabeça para iluminar a rua, que na época não possuía energia elétrica. Em seguida um brincante fantasiado de Buchudo estilizou um chapéu com varias lamparinas acessas sob a cabeça para seguir o Boi de Máscaras. Os objetos alegóricos e suas associações ao cortejo do Boi de Máscaras esta diretamente ligada a uma tradição oral de sua comunidade, que possivelmente pode recriar suas funções e estruturar novas visões do objeto.



Fotografia: 36 Capacetes dos Palhaços
Fonte: Santos-Junior

A máscara é a marca do Palhaço/Perrô. Sua concepção criadora é domínio de poucos artesãos da cidade, tanto em relação à origem da forma quanto à técnica do papel-machê, existindo um verdadeiro segredo que protege e ao mesmo tempo cria um fetiche místico para o objeto máscara.

Indagado sobre o segredo da magia presente em sua criação plástica seu Lúcio respondeu:

- A magia da máscara?
- O seu segredo?
- É que eu sei fazer e você não sabe

Qual seu verdadeiro segredo dessa máscara? Qual sua potência simbólica? Estamos diante do objeto - máscara - que ao possuir e ser possuído por um corpo gerador de significados recria sua magia ao operar no contexto cultural, gerando sua potência metafórica.



Fotografia: 37 Máscara do Palhaço/Perro.
Fonte: Santos-Junior

A respeito do mistério em torno da máscara, Silva (2005), pensa que ele surge com a sua própria criação

[...], pois sua natureza enigmática sempre suscitou no homem o sentimento de respeito pelo sobrenatural. O seu caráter de marginalidade, enquanto objeto sobre o qual se esconde a identidade é uma prerrogativa dos cortejos de rua, possibilitada pelo surgimento das mascaradas que revelaram às culturas a possibilidade obscura do disfarce pelo uso da máscara. (op.cit., p. 69).

Uma personalidade desvelada através da máscara, que ao esconder quem a usa, revela outra face do sujeito. Assim, o sujeito adquire o poder de estar oculto dos olhares do grupo e com isso suas intenções são veladas.

A dança do Palhaço/Perrô possui movimentos simétricos entre as pernas e os braços do brincante e acelera ou diminui o ritmo conforme a batida da orquestra. Entretanto, o Palhaço/Perro evolui livremente no cortejo do *Boi de Máscaras*, com seus pulos compassados e suas paradas estratégicas para molhar a garganta.

Silva (op. cit.) postula que São Caetano de Odivelas já incorporou o Palhaço/Perro no conjunto de seus signos identificadores da cultura local, já que ele foi construído a partir da ideia dos próprios odivelenses.

A originalidade/singularidade do Palhaço/Perro está na composição do seu conjunto, pois ele não tem similares no Boi Bumbá. Sua figura policromada se destaca no meio do cortejo, tal a força dessa imagem que, com toda expressividade do *Boi de Máscaras*, não se pode dissociar a brincadeira do Palhaço/Perro. Ele é uma marca registrada da folia odivelense.

A confecção da máscara do Palhaço/Perro segue alguns passos, o primeiro passo é moldar a máscara na tabatinga⁷ que, em seguida, é levada para secar ao sol. Este molde em positivo – o objeto no plano real – é utilizado como base para a colagem de várias camadas de papel para a criação da máscara – o objeto simbólico – técnica conhecida por Papel machê ou Papietagem.

Inicialmente, o artesão faz tiras de papel (de revistas, jornais e outros), que são coladas com goma de tapioca sobre o molde de tabatinga, camadas por camadas sucessivamente até o ponto em que se torne numa massa resistente. Para a aplicação das camadas de papel é necessária a preparação de uma cola, que é feita a base de goma de tapioca⁸, cozida junto com um limão cortado - que tem a função fungicida. Com relação a técnica, Seu Lúcio (Anexo X) explica que “O segredo dela pra endurecer, pra ficar bem [...] uma goma tem que durar cinco dias ou seis dias [...] a gente prende o papel, tem que prender bem o papel [...] o nariz é de funil de papel, e depois cola [...]”.

⁷ Composto argiloso formado a partir de uma mistura singular de raros materiais encontrados no fundo de lagoas e/ou rios em área de restinga ou ligação com águas marítimas.

⁸ Goma retirada da fermentação da mandioca, com finalidades comestíveis em algumas comidas típicas do estado do Pará, é utilizada como cola na confecção de máscaras e brinquedos populares na região norte.

Após a secagem, o papel é furado no lugar dos olhos e da boca, em seguida a máscara é pintada com tinta óleo. Atualmente existem alterações na pintura da máscara, seus brincantes encomendam a estrutura tradicional - em papel-machê - e sua pintura é feita pelos próprios brincantes. A mudança das características tradicionais, reconfigura o significado do objeto, mantendo viva sua estrutura simbólica.



Fotografia: 38 Palhaços/Perros
Fonte: Santos-Junior



Fotografia: 39 Máscaras com pintura diferenciada
Fonte: Santos-Junior

Com relação ao ofício de artesão de máscaras, Seu Lúcio relata que:

Daqui mais um tempo não existi mais, essa geração, olha [...] eu quero vê se eu deixo pra um, como a mamãe deixou pro filho assim, eu quero deixar pra um, assim, mas aqui eles não querem aprender, acha muito ruim [...] quando eu aprendi com a mamãe eu era muito calmo [...] tem certas pessoas que, já quer aprontar logo, já quer levar [...] (Anexo 5)

A falta de políticas públicas que contemplem os eventos de tradições populares provocam. O objeto perde potência e fragmenta seu significado para seu grupo. A máscara sofre transformações estéticas e culturais em sua estrutura material e simbólica, que pode ao mesmo tempo descaracterizar uma tradição ou criar condições para descoberta de novos significados culturais.

O objeto é desdobrado na sua forma e seu significado desloca-se para outros espaços culturais. A estrutura representativa que é agregada ao objeto mantém viva sua potência. A máscara do palhaço potencializa-se em cada nova reconfiguração, seja em adaptações imagéticas ou em seu total deslocamento corpo-temporal. Desta forma observamos as nuances de um devir máscara, que se potencializa a cada novo pensamento reconstruído.

CAPÍTULO 3 - O PROJETO “... AO ALCANCE DA MÃO”



Fotografia: 40 intervenção na praça com máscaras neutras
Fonte: Santos-Junior

O projeto “Ao alcance da mão” teve suas bases experimentais nas oficinas de Teatro de Rua e Máscaras Neutras do programa Multicampi-artes da UFPA, programa de extensão que possibilitou a experimentação do mesmo em vários municípios do Estado do Pará. O ensino das Artes Cênicas, associado aos conhecimentos populares permite novos processos de criação artística. Assim, este projeto teve seus objetivos reformulados para atender as necessidades de seu público.

O projeto de extensão “Ao alcance da mão: teatro de rua⁹ e cultura visual¹⁰”, premiado no edital Prêmio PROEX de Arte e Cultura /UFPA 2010, foi desenvolvido no bairro da Terra Firme, em Belém do Pará, durante um período de nove meses, com um grupo de trinta e dois jovens e adultos moradores do bairro e proximidades. Os laboratórios e as oficinas aconteciam às quartas feiras, de 18 às 21h e aos sábados de 9 às 12h no polo Cultural São Pedro e em espaços públicos do bairro.

O projeto pretendeu estimular a participação dos moradores do bairro através de atividades artísticas, capacitando seus participantes, ao desenvolvimento de

⁹ Teatro que se produz em locais exteriores às construções tradicionais: rua, praça, mercado, metrô, universidade etc. A vontade de deixar o cinturão teatral corresponde a um desejo de ir ao encontro de um público que geralmente não vai ao espetáculo, de ter uma ação sociopolítica direta, de aliar animação cultural e manifestação social, de se inserir na cidade entre provocação e convívio. PAVIS (2003: p385)

¹⁰ Campo de estudo que geralmente inclui alguma combinação de estudos culturais, história da arte e antropologia, enfocando aspectos da cultura que se apoiem em imagens visuais.

trabalhos ligados à prática das Artes Cênicas, identificando e valorizando a cultura visual de seu bairro e de sua cidade. “[...] Uma educação que procura desenvolver a tomada de consciência e a atitude crítica, graças à qual o homem escolhe e decide, libertá-lo em lugar de submetê-lo, de domesticá-lo, de adaptá-lo [...]” (FREIRE, 1980, p. 35). O papel do educador é criar o clima, o ambiente, onde a expressão espontânea, tanto individual ou grupal, se manifeste. É indispensável que toda expressão espontânea seja seguida de uma reflexão a seu respeito, uma tomada de consciência, que torne as alienações que pesam sobre o indivíduo, alienações sociais, econômicas, políticas e culturais.

A expressão dramática faz parte de uma ética, da maneira de ser e ver as coisas, e é nisto que reside, sem dúvida, a sua maior dificuldade. Essa ética é baseada num processo de educação, que é condição para o pleno desenvolvimento e realização dos indivíduos.

A proposta do projeto foi expandir uma prática teatral que possibilitasse a formação de um público consciente – no sentido da operação crítica dos fatos e formas representadas. Em nossas experiências, a atitude tomada por seus integrantes apontou para a possibilidade de um processo que aproximou o teatro da comunidade. Desmistificando o fazer teatral, como algo que só pode ser feito por pessoas especiais e durante um grande período de trabalho. De certo que a prática torna qualquer profissional mais experiente e seguro de seus feitos. No nosso caso a experimentação possui tanta importância quanto os seus resultados.

No bairro da Terra Firme, o primeiro obstáculo a ser superado foi a formação de parcerias para suprir as necessidades básicas para o desenvolvimento das oficinas – espaço e participantes. Munido de documentos que comprovavam o vínculo do projeto com uma Instituição de Ensino Superior - UFPA visitamos escolas públicas, pessoas do bairro interessadas em ajudar e ONGs. Evitamos tornar o projeto um palco de promoção pessoal, institucional ou política. O local de acolhimento escolhido foi o Polo Cultural São Pedro, espaço de resistência cultural da comunidade, passando por necessidades estruturais e financeiras. Essa parceria foi essencial para o desenvolvimento de nossas oficinas e laboratórios e, conseqüentemente, para a elaboração deste trabalho.

O projeto iniciou suas atividades no dia 23 de março de 2011, com a oficina de Fotografia Artesanal aos sábados e o laboratório de Teatro de Rua e máscaras

às quartas-feiras. Planejamos um reconhecimento visual do Bairro da Terra Firme, feito pelos participantes, através de registros imagéticos utilizando a técnica fotográfica *pinhole*¹¹, a montagem de um laboratório de revelação fotográfica e exposições. A oficina de fotografia contou com a coordenação do Professor Walter Gomes, pessoa essencial para o desenvolvimento do nosso trabalho. O projeto teve duração de nove meses, entre oficina de fotografia, oficina de máscaras neutras e expressivas e laboratório de Teatro de Rua. O resultado foram quatro exposições de fotografias, duas intervenções urbanas com máscaras neutras e quatro apresentações de Teatro de Rua no bairro da Terra Firme e no Compus da Universidade Federal do Pará no bairro do Guamá.

3.1 Laboratório de máscaras neutras



Fotografia: 41 - Intervenção urbana com máscaras neutras
Fonte: Santos-Junior

Para o estudo das práticas teatrais com máscaras neutras definimos como referencial teórico-prático de nossa pesquisa os escritos de Jacques Lecoq sobre sua pedagogia com máscaras neutras contidas no livro *“O corpo poético - uma pedagogia da criação teatral”*; no mesmo sentido, recorreremos às definições e exercícios com máscaras neutras e expressivas da autora Ana Maria Amaral em seu livro *“O ator e seus duplos”*. Trazemos, ainda, para nosso estudo as experiências adquiridas nas oficinas de Máscara e Corpo, do curso técnico de formação em ator

¹¹ *Pinhole* - do inglês, buraco de alfinete - é o nome dado à técnica que irá permitir que o fenômeno fotográfico se dê em um ambiente sem a presença de lentes (componente das máquinas fotográficas convencionais). Um furo é o que permite a formação da imagem em um recipiente ou espaço vedado da luz.

da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará. Desta forma, elaboramos estratégias de atuação para o laboratório de máscaras neutras, responsáveis por momentos de descobertas e momentos de criações artísticas e culturais.

No laboratório de máscaras neutras trabalhamos noções básicas de utilização da máscara em experimentações controladas e técnicas de confecção de máscaras em atadura gessada e papel marche. Evidenciamos a relação da máscara com o espaço, o movimento corporal e os sentidos sensoriais do atuante. Nessa direção, Ricardo Napoleão esclarece que a máscara neutra tem uma importância crucial:

[...] Essa máscara, quando adequadamente utilizada, pode definir o trabalho de um ator; pode libertá-lo de amarras muito comuns no exercício da profissão. Ela possibilita um reconhecimento da realidade corporal de cada pessoa. Por meio da análise de movimento, o ator passa a compreender com o corpo, e não somente com o intelecto. (LECOQ, 2010, p.14).

A preparação corporal é indispensável para o bom desempenho do atuante na cena teatral ou performances. Os exercícios com máscaras neutras possibilitam a relação máscara–corpo–espaço. O movimento é o fio condutor dessa relação, que fica evidente quando trabalhamos com pessoas sem nenhum tipo de contato com as artes dramáticas. A máscara neutra revela movimentos em sua relação com o corpo do atuante e com o espaço de atuação. O atuante com máscara neutra desconstrói as regras de um cotidiano corporal, reconhecendo em seu corpo a necessidade de outros modos de expressão. Jacques Lecoq aponta para a importância da máscara neutra no apoio ao ato:

[...] A máscara um objeto particular, neutra é um rosto, dito *neutro*, em equilíbrio, que propõe a sensação física da calma. Esse objeto colocado no rosto deve servir para que se sinta o estado de neutralidade que precede a ação, um estado de receptividade ao que cerca, sem conflito interior. Trata-se de uma máscara de referência, uma máscara de fundo, uma máscara de apoio para todas as outras máscaras. (LECOQ, 2010, p. 69)

Nesse aspecto, a máscara neutra encoraja a comunicação de emoções, através do corpo para a cena. Lecoq afirma que a máscara neutra é o ponto central de sua pedagogia, uma máscara fundamental para experiências corporais controladas e também um apoio para outras máscaras.

Os alunos das oficinas do projeto tinham pouca experiência com o teatro; seus corpos iriam conhecer as máscaras neutras pela primeira vez, assim, teríamos um manancial de conhecimentos e descobertas a serem explorados.

Esse condicionante, a restrição da visão, suscitou descobertas para os atuentes, reconhecendo sensações ora imprecisas. Dentre essas descobertas destacamos: a relação corpo e espaço, o outro como guia de seus movimentos, o aguçamento dos sentidos (audição e tato), a percepção corporal e o movimento do outro na ação corporal. Com relação ao espaço em que o ator está presente, Lecoq explica que a máscara neutra coloca o ator em estado de descoberta:

[...], de abertura, de disponibilidade para receber, permitindo que ele olhe, ouça, sinta, toque coisas elementares, no frescor de uma primeira vez. Entra-se na máscara neutra como em um personagem, com a diferença de que aqui não há personagem, mas um ser genérico neutro. [...] A máscara neutra [...] está em estado de equilíbrio, de economia de movimentos. Movimenta-se na medida justa, na economia de gestos e ações. (LECOQ, 2010, p.71).

A máscara neutra é um ponto de equilíbrio do atuante. Com a neutralidade das expressões faciais imposta pela máscara, o corpo busca se expressar por inteiro, ilimitado na busca de gestos em sua descoberta performática. Com o atenuante da falta da visão, o clima do movimento e sua relação com o meio físico se manifestam ainda mais. Uma busca às cegas do movimento imaginado pelo atuante e reconhecido pelos sentidos de quem joga. Assim, os exercícios com máscara neutra despertam no atuante, o movimento corporal espontâneo.

Uma máscara verdadeiramente neutra é muito difícil de existir, ou melhor, dizendo, a neutralidade da máscara apenas congela o movimento: uma máscara estática que busca uma neutralidade. Neste sentido Amaral afirma que as máscaras neutras não existem.

[...] Há nelas sempre algo que as torna únicas e diferentes. É complicada a modelagem e confecção de uma máscara totalmente neutra, pois o neutro absoluto não existe. [...] o que se recomenda é que sejam usadas máscaras sem características marcantes, máscaras que não determinem nenhum personagem e tenham uma unidade grupal. (AMARAL, 2002, p. 45)

A neutralidade da máscara neutra está em não possuir características expressivas fortes. A máscara transmite para quem a vê, a face sem movimentos. Assim, o atuante deve sentir seu corpo, através da máscara, uma comunicação

entre: movimento, máscara e espaço. Deve sentir sua presença, perceber seus gestos, dominar o espaço em que se encontra, permitindo ao espectador o exercício da observação.

As máscaras neutras são confeccionadas pelos alunos no material conhecido por “atadura gessada”, material hospitalar atóxico e com elevada capacidade de secagem. A confecção das máscaras aproxima o atuante do objeto, ela é moldada diretamente no rosto do atuante. Assim, a importância do momento de construção da máscara. Uma troca de serviços artísticos, importantes para a união do grupo e o reconhecimento do outro como elemento participante da confecção do objeto.

A confecção do objeto é também um ato simbólico, a manipulação da matéria e do ato de modelar em um modelo vivo torna o momento um ritual cenográfico de iniciação. Ao ocupar o lugar do criador de máscaras, o atuante percebe a potência do objeto que ao ser modelado no outro, capta aspectos presentes na fisionomia do modelo. A forma presente na máscara não é o outro modelado, sua forma é uma cópia neutra, porém reconhecível de seu modelo, uma clonagem artística primitiva da forma fisionômica em máscara.

A técnica de criação e confecção de máscaras neutras é um processo artístico-pedagógico que integra o grupo, gerando um fazer artístico voltado para o coletivo. O laboratório aproxima os alunos/atuantes de um convívio criativo, baseado no cuidado com o outro e na criação coletiva do objeto lúdico.

A técnica de confecção das máscaras neutras em atadura gessa é simples e consiste na seguinte receita:

Ingredientes:

Para uma máscara neutra – Rosto inteiro;

1 Rolo de atadura gessada. (30 cm);

1 Tesoura;

Vaselina ou óleo de amêndoas;

Algodão;

Touca de banho;

Modo de fazer:

- Corta-se a atadura gessada em tiras (tamanhos variados) separando-a e mantendo-a longe da água;

- Prepare o rosto do modelo, passando a vaselina ou o óleo de amêndoas em toda a extensão do rosto do modelo;
- Coloque o algodão molhado em água nos olhos do modelo. Proteja os cabelos com a touca de banho;
- Molham-se as tiras de atadura na água e coloca-se no rosto do modelo de maneira suave e uniforme. Com os dedos vamos alisando o gesso da atadura para dar o acabamento;
- Após alguns minutos a máscara está pronta para ser retirada do rosto do modelo. O acabamento dessa fase é feito com a atadura. Em seguida é levada ao sol para secar. Em seguida damos o acabamento com massa acrílica ou tinta PVA. Aguardamos entre 24 às 48h e colamos os elásticos e os rebatedores de espuma;
- Obs.1: Sobreponha as tiras para dar maior trama no seu tecido da atadura.
- Obs. 2: Neste caso os olhos das máscaras serão furados posteriormente.

Com a máscara neutra pronta passamos para os exercícios de máscara e corpo, que acontecem em dupla: Inicialmente, o atuante mascarado é conduzido pelo espaço, com a ajuda de outro atuante sem máscara. O exercício estimula outros sentidos corporais (audição, olfato e tato), que são aguçados naturalmente na ausência da visão.



Fotografia: 42 Laboratório de Máscaras neutras
Fonte: Santos-Junior

Ao exercitar o corpo para uma relação mais intensa com o cotidiano, o atuante passa a observar mais intensamente os seus movimentos, a acessibilidade do local e as restrições da cidade. O laboratório de máscaras neutras foi determinante na preparação corporal dos atuantes para o uso da máscara expressiva no Teatro de Rua.

3.2 Relatos da intervenção urbana com máscaras neutras - Praça Olavo Bilac / Terra Firme



Fotografia: 43 - Intervenção com máscaras neutras.
Fonte: Santos-Junior

3.2.1 Estrutura da apresentação

A intervenção urbana com máscaras neutras foi planejada como um exercício prático de corpo e movimento com máscaras neutras em espaço público no bairro da Terra Firme – Praça Olavo Bilac. Uma proposta de arte pública, capaz de propor um encontro entre espectadores e artistas, numa relação de troca entre o gesto individual e a obra interpretada pelo espectador.

A performance se situa num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional: nesse contexto ela aparece como uma “emergência”, um fenômeno que sai desse contexto ao mesmo tempo em que nele encontra lugar. Algo se criou, atingiu a plenitude e, assim, ultrapassa o curso comum dos acontecimentos. (ZUMTHOR. 2007; p: 31).

O cotidiano segue seu fluxo comunitário, porém a mudança do fluxo recria um momento que por estar fora desse cotidiano, encontra seu lugar no espaço público. A praça, local de encontro, acolhe a intervenção que – com seus mascarados sem rosto –, após alguns minutos compuseram uma nova visualidade para o local. No início da intervenção os populares observavam sem dar muita atenção para a cena. Quinze minutos depois do início de performance as pessoas já paravam curiosos, formavam pequenos grupos diante dos atores, com isso um número relativo de pessoas foram se aglomerando no espaço da praça. Uma influência mútua aconteceu durante o jogo entre objeto artístico e público – uma obra de arte participativa, revelada nas estruturas cotidianas da periferia de Belém.

A máscara beneficia o ator em sua performance, com a ausência da visão (de forma planejada), influenciou ainda mais na concentração do ator, possibilitando um exercício dos sentidos corporais, através do processo de reconhecimento do espaço cotidiano.

Com relação ao público e a performance, Cohen observa que na performance há uma acentuação muito maior do instante presente,

[...] do momento da ação (o que acontece no tempo “real”) Isso cria a característica de *rito*, com o público não mais só espectador, e sim, estando numa espécie de comunhão [...]. A relação entre o espectador e o objeto artístico se desloca então de uma relação precipuamente estética para uma relação mítica, ritualística, onde há um menor distanciamento psicológico entre objeto e o espectador. (COHEN;2005;p;62).

O autor observa a relação entre espectador e objeto artístico, as apresentações de rua carregam esse caráter ritualístico, um envolvimento maior entre espectador e ação cênica. Relação percebida tanto na intervenção com máscaras neutras, como nas apresentações de Teatro de Rua. A ritualização da apresentação é algo que propõe, durante seus momentos interpretativos, a criação de um vínculo artístico com o público. A participação do público nas apresentações de rua é gradualmente participativa, de imediato acontece um estranhamento, uma espécie de impedimento natural em sua participação ou observação do acontecimento; posteriormente, ao identificar a ação cênica, suas barreiras defensivas do cotidiano são rompidas e, conseqüentemente, a relação com a intervenção artística é criada.

Durante as apresentações de rua desvelamos para o público os bastidores de uma ação ritual. O fazer teatral, tem sua magia exposta, seus momentos de ritualização divididos com o público, que durante esse processo passa a engajar o momento criativo de construção do objeto artístico. Um ato de resistência cultural de jovens iniciantes na transmissão de experimentações artísticas para pessoas de sua comunidade. Esse envolvimento cultural é resultado do desejo de atuantes iniciantes na busca de uma identidade cultural de sua região, de seu bairro, algo verdadeiramente construído, a partir de seus desejos criativos.

A intervenção com máscaras neutras aconteceu durante quarenta e cinco à sessenta minutos. Após esse período seus atuantes por vez ia retirando suas máscaras e encerrando suas performances. O ultimo grupo a concluir o trabalho foi observado por todos os outros participantes. Servindo de objeto de análise para os outros atuantes, que durante a apresentação isso não foi possível.

No segundo momento após a apresentação, reunimo-nos para a avaliação do trabalho e cada atuante deu sua opinião sobre a sua participação. Assim, podemos ter uma noção de que forma cada atuante sentiu, observou e entendeu sua atuação e o conjunto da obra:

– Eu me senti perdido [...] os sons estavam mais perto da gente. Uma hora eu senti alguém encostar em mim, eu não via nada, eu ouvi a voz de muita gente. Ai foi ficando mais calmo... no final estava entendendo o que estava acontecendo (B. S. E. / 15 anos)

–Tive a impressão do espaço ilimitado, um sonho sem imagens. (E. K. M. / 16 anos)

– Confiei nos meus sentidos e no meu colega, tudo era próximo e não sabia de nada. A cada momento eu procurava uma posição [...] no início... Ai eu lembrei que era pra rolar (o movimento) naturalmente, ai deu certo... quer dizer, mais ou menos, porque meu parceiro não concentrou [...] (H.C. / 23 anos)

– O som da praça me atrapalhou, a sensação de um tempo longo, ouvia as pessoas falar em volta de mim... Parecia que elas estavam falando no meu ouvido [...]. Quando entro outra pessoa pra fazer (performance) com a gente ficou melhor, concentrei melhor. Gostei, eu não faria sem a máscaras, eu acho que não. (R. M. C. / 52 anos).

– Parecia que estava vagando no espaço [...] pensava que estava há muito tempo ali. Com o tempo o movimento ficou

natural... eu forcei no inicio e não ia dando certo... há! (L. M. /17 anos).

– me senti sozinha mesmo em grupo... Me deu nervoso, porque não sabia quem estava perto...e quando a rua ficou barulhenta desconcentrei... Aí lembrei do foco, só que estava de olho tampado ai tive que fazer um ponto de cabeça... deu certo. (A. B. S. /16 anos).

– Me senti escondido... Pareceu que foi mais tempo que foi na real. A máscara dava pra ver um pouquinho pelo buraco do nariz. Depois eu fechei o olho e fiquei tranquilo. Foi bom. (L. C. M. C. / 16 anos)

– Achei que estava flutuando, sozinho, o pessoal concentrou, no inicio foi difícil, com o tempo fiquei bem tranquilo [...] fiquei sem medo por que a máscara me protegia. (L. H. C. P. / 15 Anos)

– Não senti vergonha, legal isso [...] quando a gente vai fazer de novo. Me senti preso com a máscara, mas foi só no início [...] ela fez suar minha cara, eu ouvia muitas vozes, aí eu falei, sei que não era pra falar, falei com alguém que falou comigo, não sei quem foi.(L. F. S. J. /14 anos)

– Me senti em outro ambiente, diferente daquele que passo todo dia. Fiquei pensando se alguém de casa estava lá me vendo. A máscara não via nada, foi normal, que nem no exercício lá no Polo. (J. C. M. C. /13 anos)

Nos relatos dos atuantes percebemos que, em alguns casos, a sensação de tempo dilatado foi atribuída à máscara neutra que nesse caso, foi maior pela impossibilidade da visão do atuante. Da mesma forma a noção do espaço foi alterado; o lugar, familiar passou a ser conhecido de outra forma. Outros sentidos do corpo do atuante foram exercitados no reconhecimento do lugar, recriando a ideia do espaço cotidiano para o atuante que mora no bairro e todos os dias frequenta a praça. Ao explorar o espaço da praça com os olhos vendados pelas máscaras neutras, outros sentidos foram ampliados para o controle do movimento: o tato, a audição e o olfato.

Seja uma intervenção, uma escultura viva ou uma composição corporal. Os atuantes integram seus corpos na investigação de um significado próprio, na descoberta de uma composição expressiva entre a máscara e o corpo. A experiência com máscaras neutras foi importante para exercitar o contato do atuante com a rua e suas adversidades, bem como levar para a comunidade outras formas

de expressão artística. Com relação aos resultados do trabalho na preparação corporal dos atuantes, percebemos uma melhora na expressão corporal e na percepção espacial. Essa melhora pode ser observada nas apresentações de Teatro de Rua, momentos em que colocam em prática os aprendizados do laboratório de máscaras neutras.

Muito além do objeto artístico – composição máscara e corpo – presente na intervenção de rua no Bairro da Terra Firme, o foco principal do trabalho foi a conquista de um espaço para produção cultural dos moradores do bairro. O trabalho possibilitou o encontro de gerações diferentes, o exercício da livre expressão pautada na criação artística coletiva. No caso do atuante (L. H. C. P. / 15 anos) fica claro os efeitos positivos da experiência com a máscara neutra, que auxiliou o jovem atuante no seu papel na peça teatral. O atuante citado carregava uma série de limitações corporais e de expressão da fala. Uma melhora visível ocorreu após a prática dos exercícios de máscara e corpo – melhorando sua interpretação e improvisação, postura corporal e foco em cena. Estamos descrevendo um caso isolado, justamente pelas dificuldades percebidas no atuante. Todos os atuantes que participaram do laboratório responderam positivamente aos exercícios e experimentações que foram propostos e, posteriormente, percebeu-se a melhoria de seu desempenho interpretativo e em outros aspectos do convívio social.

3.3 Laboratório de Teatro de Rua no Bairro da Terra Firme – Belém / Pará



Fotografia: 44
Fonte: Santos-Junior

As técnicas de capacitação de atuentes para o Teatro de Rua tiveram como referencial teórico e prático as técnicas do Teatro do Oprimido e do Teatro Fórum, contidas no livro *“Jogos teatrais para atores e não atores”* do encenador e dramaturgo Augusto Boal. A proposta artística do laboratório foi de formar um grupo de Teatro de Rua com moradores do bairro. Um grupo que envolvesse em seu fazer teatral, a experiências culturais e artísticas de seu bairro. A formação de atuentes preocupados com as questões sociais e políticas de seu bairro, oportunizando no teatro de rua momentos de descobertas dramáticas e comunicativas.

O Teatro de Rua é um movimento artístico que contribui para a formação de uma identidade cultural. Para PAVIS (2003, p.113), a dramaturgia designa *“o conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde o encenador até o ator, foi levada a fazer [...]”*. Nesse sentido, o grupo rege os elementos de significação teatral de forma a ligar os conflitos existentes na comunidade à história em cena, provocando uma aproximação lúdica do público com a criação dramática. Juntas – fantasia e realidade – permitem o fazer teatral de rua.

Os ensaios aconteciam na sede provisória do Ponto de Cultura do bairro da Terra Firme – *Polo São Pedro* – O palco era a sala de estar, aonde trinta [não-atores] “apertavam-se” durante os ensaios. Não poderíamos utilizar um local público, ainda, pela timidez de alguns participantes, o que poderia acarretar em sua desistência da oficina. No entanto, percebemos que a cada novo encontro seus olhares estavam focados no desejo de *“aprender teatro”*.



Fotografia: 45 Apresentação UFPA
Fonte: Santos-Junior

Na oficina de Teatro de Rua, trabalhamos, inicialmente, exercícios básicos de interpretação: concentração, ritmo, imaginação e foco. Recorremos ao livro “*O jogo teatral no livro do diretor*” de Viola Spolin, como suporte teórico e prático pra a oficina. Para a autora os jogos teatrais são técnicas do diretor:

[...] Cada jogo, quase sem exceção, foi desenvolvido com o único propósito de fazer com que alguma coisa aconteça no palco. Eles solucionam problemas com marcação, personagem, emoção, tempo e as relações dos atores com a plateia. Cada jogo teatral é uma varinha de condão e, como tal, desperta o intuitivo, produzindo uma transformação não apenas no ator/jogador como também no diretor/instrutor. (SPOLIN, 1999, p.18-19)

A preparação corporal através de jogos lúdicos tornou-se uma rotina nos ensaios; alertamos o grupo para a necessidade de um corpo preparado para a cena, as etapas eram concluídas com êxito e as experimentações teatrais variavam conforme o “clima” na comunidade, que influenciava as interpretações dos atores nos ensaios. Isso se dava quando algum acontecimento coletivo ou individual no bairro atrapalha ou impedia a presença dos atores nos ensaios (brigas, invasões policiais, tiroteios). Em alguns casos, o “clima” definia os caminhos e os resultados dos ensaios de teatro, definindo o teor da cena e a forma da interpretação. Assim, as cenas de conflitos do cotidiano proporcionavam uma variedade situações dramáticas que geravam um número maior de opções interpretativas.

Os exercícios e os jogos teatrais possibilitavam, para os atores, a descoberta do movimento, da simbologia dos gestos e outras formas expressivas, elementos da comunicação e de atitude. Assim, os movimentos descobertos em cena, levaram o aluno a observar suas atitudes corporais cotidianas a aplicá-la na cena.

Nossos alunos/atores estavam sujeitos a influência de diversos tipos de violências: violência na escola, na rua, no trabalho, na família, entre outras. Constatou-se que o exercício do Teatro de Rua e dos jogos teatrais, ajudou a revelar, durante a cena teatral, os tipos de violências as quais cada ator está exposto. Da violência real e inconsciente, reproduzimos no jogo teatral, o exercício de uma violência plausível, próxima de uma solução ou de uma reflexão individual ou coletiva.

Nos laboratórios de Teatro de Rua e de Máscaras Neutras, o ator é o sujeito integrante da ação cênica, que reinterpreta seu cotidiano nas vivências

lúdicas da cena teatral. A fantasia infiltra-se na realidade social e propõe outros olhares para seu dia-a-dia. Esse cotidiano é abordado na cena teatral e produz reações antagônicas em seus atuentes. Em alguns casos é necessária a interrupção da cena teatral para amenizar suas ações na cena. Relações domésticas são facilmente trazidas para a cena, as ações físicas são confusas e precisam ser interpeladas e discutidas. Ações que envolvam cenas de violência, tensão ou emoções descontroladas devem ser trabalhadas com maior atenção. O limite entre a realidade e a fantasia é conhecido pelos atuentes, porém seus corpos respondem na interpretação de forma instintiva. O domínio desse instinto corporal na cena é o foco a ser trabalhado a cada momento de ensaio.

Para um acompanhamento do desenvolvimento da oficina, programamos uma avaliação semanal com a turma, o que desperta o educador para adaptações em seu planejamento metodológico. O educador deve estar atento aos seus alunos/atuentes durante o processo de criação cênica. Uma cena violenta, um silêncio paralisante ou um choro contido, pode representar algum envolvimento maior do atuinte para com o ato representado. São pessoas em busca de um lugar, de serem vistas, escutadas, entendidas por uma sociedade que as oprime as exclui.

A reação emocional do atuinte entra em conflito com o seu personagem, em cena. A força geradora da ação está sob o controle de seu atuinte, suas emoções confundem-se com o papel de seu personagem, suas improvisações interpretativas constroem novos caminhos para o desfecho da trama. Nesse caso, a ação deve ser posteriormente avaliada para uma tomada de consciência do ato interpretado.

Durante a avaliação alguns alunos comentaram sobre a experiência da interpretação e de suas emoções durante a cena.

- Eu não sabia que podia fazer teatro. Achava que era difícil, eu vi uma vez um teatro na escola, eu era muito pequeno, agora sei como se faz. Eu até chorei, de mentira... (risadas). (M. B. S. N. / 15 anos)

- É bem diferente do teatro da igreja. (Quadrangular) Lá só falava de Deus. Não que não seja bom falar de Deus é que aqui a gente fala do que a gente quer e aí fica mais fácil falar. (B. A. S /14 anos)

- Na cena do pai bêbado lembrei quando meu pai chegava em casa e brigava com a mamãe. Eu ficava triste, com medo... Eu lembrei na cena, aí eu saí. (K. S. L. / 17 anos).

- Eu acho muito chato isso do pessoal ficar rindo na hora que agente tá lá fazendo as coisas. A gente tem que ter o compromisso com o professor, que vem pra dar aula, a gente tem que pensar direito se quer ficar aqui. [...] eu fazia o papel da mãe, eu sou mãe, nunca vivi isso, eu não soube no começo saber o que fazer... Depois entendi... Foi bom fazer (risos). (R. M. C. / 52 anos).

Nosso Teatro de Rua não pretendeu ser terapia de grupo ou tratar de problemas emocionais dos atores através da cena ou da catarse de intimidades pessoais. Nosso teatro é o sujeito presente no ato de uma interpretação geradora de ideias e possibilidades de mudanças.

O Teatro-Fórum é um tipo de luta ou jogo, e, como tal, tem suas regras. Elas podem ser modificadas, mas sempre existirão, para que todos participem e uma discussão profunda e fecunda possa nascer. [...] As regras do Teatro-Fórum foram descobertas e não inventadas – são necessárias para que se produza o efeito desejado: o aprendizado dos mecanismos pelos quais uma opressão se produz, a descoberta de táticas e estratégias para evita-la e o ensaio dessas práticas. (BOAL, 2005. p. 28).

A proposta de nossa prática teatral foi expor o cotidiano opressor presente na sociedade e com isso propor a discussão dessa opressão em cena. O teatro popular, em seus momentos lúdicos, permite a liberdade de expressão e o exercício da democracia. O grupo constrói suas próprias regras e cria formas de intervenções artísticas através da cena teatral. As regras do grupo eram criadas durante os Fóruns avaliativos, que aconteciam no segundo momento dos ensaios. Um exemplo da dinâmica do Teatro Fórum para a elaboração de metas de trabalho e convivência foi o caso de uma agressão física entre alunos do projeto.

A turma foi separada em três grupos; o primeiro grupo era responsável pela cena na versão do opressor; o segundo grupo interpretaria a versão do oprimido e o terceiro grupo mostraria a cena da agressão como ela se deu pela versão das testemunhas. O resultado foi um exercício prático sobre violência e outras questões relacionadas ao tema – discriminações de gênero, raça e opção sexual, por exemplo. Foi decidido pelo grupo, que o aluno agressor pedisse desculpas ao aluno

agredido e que a partir daquele momento não seria mais permitido durante os ensaios nenhum tipo de apelido ou outra forma de humilhação. Foi sugerida, ainda a criação de uma cena sobre violência doméstica no roteiro da apresentação de Teatro de Rua. Os resultados desta operação foram percebidos entre os alunos de outras oficinas, educadores e voluntários, onde, a relação entre opressor e oprimido, comum no cotidiano, passou a ser discutida e observada por todos.

A proposta do teatro Fórum é adaptada em várias propostas de encenação, do clássico “teatrão” em palco italiano, ao Teatro de Rua e ou performance urbana com máscaras. A liberdade na elaboração das cenas é o grande momento do jogo. Nosso Teatro de Rua busca a liberdade do ato e da criação cênica. O poder da cena esta no sentido politico-pedagógico de sua ação dramática. As cenas resultantes os exercícios do Teatro Fórum possibilitaram a criação de um vasto material dramático para o teatro de rua. A criação de cenas curtas, com tema livre, possibilita ato da criação dramatúrgica e sua integração com o contexto social da região.

A proposta de nossa oficina de Teatro de Rua tem como um de seus pilares pedagógicos a prática do Teatro do Oprimido e está ligado a outros dois pilares práticos e teóricos: um deles esta pautada nas técnicas das máscaras neutras como suporte para o entendimento corporal e teatral dos atuantes, o outro e o exercício do olhar praticado na oficina de fotografia.

A máscara no Teatro do Oprimido age como um elemento mediador e passa a representar também um mascaramento social em seus personagens. Neste sentido, a máscara toca não só no atuante, mas também no espectador que participa ativamente da trama teatral apresentada. O espectador, além de testemunhar a cena, deve estar preparado para vir a ser o protagonista da ação dramática.

[...] Tudo é resposto em questão. Só não podem repor em questão os princípios mesmos do Teatro do Oprimido, que é um método complexo e coerente. E esses princípios são: a) a transformação do espectador em protagonista da ação teatral; b) a tentativa de, através dessa transformação, modificar a sociedade, não apenas interpreta-la. [...] (BOAL, 2005, p. 319)

Ao reconhecer seu cotidiano presente a cena teatral de rua, o espectador, no Teatro do Oprimido, participa do ato teatral. A força da cena está nos atos cotidianos do fazer artístico. A função das máscaras sociais presentes na cena teatral determina o caráter do personagem, influenciando o espectador. Quando um ato

interpretativo é reconhecido pelo espectador, o mesmo embrenha-se na costura imaginativa da interpretação e constrói seus próprios mundos.

As máscaras sociais estão sempre presentes nas cenas de rua através de personagens como, mendigos, coletores de latinhas, professores severos, donas de casa fofoqueiras, policiais violentos ou políticos corruptos. Todos eles carregam máscaras representativas de um cotidiano social, que na maioria das vezes estão presente na vida comunitária, porém não são vistas em seus menores detalhes, assim, a cena recria o lugar desses personagens e os apresenta para o público.

A máscara como força interior proposta por Augusto Boal na prática do Teatro do Oprimido, também está presente em nossas experimentações cênicas. O corpo reproduz as máscaras sociais que estão presentes no cotidiano da comunidade. A função da cena é a criação de momentos que possibilitem a descoberta dos rituais sociais, em que a pessoa se torna vítima. “O núcleo da máscara é sempre uma necessidade social determinada pelos rituais” (BOAL, 2005, p. 198). Suas cenas revelam diferentes reações perante uma mesma máscara social, seu poder de desvelar questões sociais do cotidiano, possibilitando o reconhecimento do outro na ação cotidiana.

No mês de junho de 2011, quatro meses depois do início das aulas, foi o momento em que o laboratório de Teatro Fórum, possibilitou a criação de cenas marcadas pelo significado de seus temas e pelo entusiasmo interpretativo de seus atuentes. Um exemplo dessas cenas foi:

Um grupo interpreta uma cena que contém um conflito. Em um determinado momento, esse conflito terá seu ápice – momento extremo de opressão – neste momento o público está autorizado a entrar em cena para resolver o conflito. Entre os temas escolhidos estão: gravidez na Adolescência, bullying, homofobia, dependência química, abuso de poder, entre outros. Com relação ao jogo da comunicação teatral, Augusto Boal explica:

[...] o espect-ator toma o lugar do protagonista e propõe uma nova solução, todos os outros atores se transformam em agentes de opressão – ou, se já exerciam essa pressão, a intensificam, a fim de mostrar ao espect-ator o quanto será difícil transformar a realidade –, salvo, é claro, os personagens aliados do protagonista. O jogo consiste nessa luta entre o espect-ator – que tenta uma nova solução para mudar o mundo – e os atores que tentam oprimi-lo, como seria o caso na realidade verdadeira, obriga-lo a aceitar o mundo tal como está. (BOAL, 2005, p. 31)

O jogo teatral entre opressor e oprimido possibilita reflexões críticas para a elaboração da cena teatral de rua. O ato de desvelar a cena (momento imaginado) e a proposta de resolução do conflito (subjetividade do sujeito) motivam o papel a ser interpretado – opressor ou oprimido –. A atitude do espectador é a resolução do conflito de forma direta e imediata, o que, por sua vez, cria outros conflitos.

Na cena teatral o tema escolhido foi violência doméstica. Os atuentes eram jovens na faixa etária entre 12 a 17 anos.

Os personagens: a mãe (dona de casa); a filha (uma adolescente); o filho (um adolescente) e o Pai (um alcoólatra).

O conflito: A filha chega à mãe e comunica que está grávida. O Pai (bêbado) escuta a história e toma satisfação com a filha. O irmão tenta ajudar dando soluções para o problema. O Pai exige que a filha aborte a criança e a agride com um tapa. Chegamos ao ápice do conflito. Nesse momento, a cena é congelada e um espectador substitui um dos personagens para resolver o conflito. A solução do espectador foi no mínimo trágica. Ao substituir o ator que interpretava o filho adolescente, o espectador incorpora seu personagem e saca um revólver imaginário e atira várias vezes no peito do personagem do pai.

O conflito gerado desencadeou uma ação espontânea no ator, que durante a ação dramática expressou o desejo pessoal de resolução do conflito. No jogo teatral o sujeito da experiência atua com todas as capacidades: intelectivas, físicas, emocionais intuitivas. A dinâmica do jogo teatral possibilitou que o conflito encenado, fosse abordado de várias formas. O atuante está livre para decidir e sugerir mudanças na cena. Essas mudanças são acompanhadas por uma tomada de consciência, avaliada pelo grupo. O sujeito contido na cena teatral é dono do destino de seu personagem, repensam suas atitudes e explora seus desejos sem culpa.

Um aluno ao ser indagado pelo grupo sobre os motivos de sua atitude, comentou.

- Não era para resolver o problema, tai resolvi! (J. K. N. / 15 anos).

A partir deste momento outros alunos deram suas opiniões sobre o conflito contido na cena e a atitude do colega:

- Acho que ele está certo [...] O cara infernizava a vida de todo mundo... E na T. F. é assim [...] (risos) [...] (B. S. E. / 13 anos)

- Minha colega tem um pai que toma cachaça [...] ele bateu uma vez nela [...] não sei se era pra matar ele [...] Acho que não. (G. R. S. / 14 anos)

- Professor, ele não resolveu o conflito! Sabe por que? ele criou outro problema. Quem vai cuidar da mãe dele e da irmã [...] Ele matou o pai e agora vai ser preso. (L. C. M. C. / 17 anos)

- Eu acho que ele tinha que levar o pai pra se tratar [...] porque o aborto é crime, ela tinha que ter usado camisinha. Essas meninas não respeitam mais os pais delas. Minha colega engravidou, a mãe dela fez a mesma coisa .quis tirar o menino. Foi a tia dela que não deixou [...] o pai tava errado e o garoto também. (S. K. A. / 17 anos).

- Não se pode matar ninguém. E bater também não, eu não gosto de bebida, meu tio bebe e quebra as coisas dentro da casa. (F. I. A. S. / 11anos)

- Gostei muito da experiência, nunca tinha experimentado este teatro. Acho que ele não entendeu o que era pra fazer, não pensou nas consequências do que fez. Hoje em dia essa menina não procura igreja, só querem saber de festa [...] Eu ia substituir a mãe e convencer meu marido, que agente tinha que ter o menino. Eu acho que é o certo, eu acho. (R. M. S. C. / 52 anos).

O laboratório de Teatro do Oprimido foi fundamental para a preparação do grupo, no enfrentamento do lugar do ator e na construção de saberes relevantes para qualquer trabalho que visa a participação do sujeito enquanto membro de um coletivo social. Nos relatos dos participantes percebemos a dinâmica gerada no processo teatral, que ao materializar o cotidiano social, oferece possibilidades de resoluções para o conflito na cena teatral.

O Teatro de Rua é, sobretudo, dinâmico em seu processo dramatúrgico no espaço urbano, fragmentando transgressões do cotidiano na cena teatral. Boal (2008, p. 11) observa que “[...] o teatro pode ser igualmente arma de liberação. Para isso é necessário criar as formas teatrais correspondentes. É necessário transformar.” Trata-se de um exercício de uma dramaturgia que discute a importância da participação popular na construção da cena social, possibilitando o desvelar do ato transgressor presente na cena teatral, para fora do contexto da cena.

O que inclui a participação do público na experimentação de práticas teatrais, resultado de um laboratório de possibilidades dramatúrgicas, no entendimento da cena, que permita uma mediação voluntária entre ator, espaço urbano e público.

O laboratório experimental de teatro de rua trabalhou o reconhecimento do espaço urbano, enquanto local público de atuação cênica e intervenção performática. Nossa experiência de reconhecimento dos espaços do bairro teve início com a oficina de fotografia que por várias oportunidades promoveu o reconhecimento imagético dos espaços públicos. Os alunos, munidos de latas fotográficas – *Pinhole* – registraram vários pontos do bairro da Terra Firme, uma maneira de registrar os pontos públicos da comunidade, observando o fluxo de pessoas, a iluminação natural, o espaço urbano, uma forma de analisar o contexto visual do local que habitam.

O local escolhido pelo grupo para a apresentação de Teatro de Rua foi a Praça Olavo Bilac, localizada no centro do Bairro da Terra Firme. Uma praça pública, administrada pela Igreja católica e com horário de funcionamento – não ultrapassa às 23h – Após esse horário o espaço é evacuado por policiais e seus portões são trancados.

O cotidiano da comunidade é uma das referências para nosso universo de criações cênicas. Um mundo mágico, soberano e, ao mesmo tempo, tímido. O grupo acredita no poder de suas conquistas. A relação – ator, espaço urbano e público – está presente em todo o processo de ensino e pesquisa, relatado neste capítulo, que através da análise de dados obtidos no decorrer das atividades do projeto, serviram de base para a escritura deste texto.

Nosso Teatro de Rua acompanha uma articulação política com a comunidade. Uma estrutura de descobertas de artistas atuantes, críticos em sua relação com a arte e o lugar onde mora, o ato de exercitar as reflexões sociais através das artes. Assim, o acontecimento artístico:

[...] se completa quando o contemplador elabora a sua compreensão da obra. A totalidade do fato artístico, portanto, inclui a criação do contemplador. Na relação dos três elementos – autor, contemplador e obra – reside o evento estético. O fato artístico não está contido completamente no objeto, nem no psiquismo do criador, nem do espectador, mas na relação destes três elementos. (DESGRANGES, 200, p. 28)

As trocas simbólicas em nosso Teatro de Rua estão presentes em todo o seu processo criativo. O ator de rua é um dos elos deste processo artístico, que ao associar-se aos elementos da cena recriam mundos para o seu espectador. A liberdade é a ação principal do laboratório de Teatro de Rua: estender a mão para o atuante iniciante, para habilitá-lo no fazer artístico e na possibilidade de ser um ator social em sua comunidade é um dos significados de nosso trabalho.

Cada nova semana, novas surpresas: uma alegria, uma doença, um gesto de carinho. Os homens escrevem coisas que não sente, porém imaginam e constroem lembranças. Não tínhamos um rito a ser cumprido, as ações eram geradoras de momentos lúdicos.

Com relação aos momentos lúdicos dos ensaios, podemos dizer que o jogo e a preparação corporal estão proporcionalmente ligados, quanto maior os momentos de brincadeiras coletivas, o corpo acaba sendo preparadas para a ação cênica, algumas brincadeiras populares são importantes: pular corda, cemitério (queimada), jogos de percepção com máscaras neutras, entre outros. Amaral ressalta a importância da preparação corporal do ator:

[...] é o primeiro passo de um processo contínuo. A máscara torna-se parte do corpo de quem usa, pois as sensações aí são emitidas diretamente (...) É como se a máscara fosse um meio-termo entre o homem e o boneco, uma mistura, fusão de ator e personagem, o vivo e o inerte, uma verdadeira metamorfose (Amaral, 2002, p. 22)

A preparação corporal para não atores deve ser feita de forma a criar condições para o atuante conhecer seu corpo. Não estamos falando de terapia ou técnicas de preparação corporal avançada. O exercício como fonte de preparação lúdica, o jogo teatral, a brincadeira popular levada para a cena teatral de rua. Um ato, que encontra na cultura popular, fontes enriquecedoras para abastecer o oceano da criação artística.

O teatro através de suas técnicas procura facilitar e/ou elaborar o movimento, o ritmo e a concentração de seus atuantes. *“Os atores têm que trabalhar com seus corpos para melhor conhecê-los e torná-los mais expressivos”*. (BOAL, 2005, p; 04). Com relação aos modos do corpo e sua relação com o contexto social, tanto a Terra Firme com outros lugares com outro público tive a oportunidade de perceber, que o grau de tensão e stress dos alunos na faixa etária entre 9 e 17 anos era alto, que

possuíam fortes dificuldades de praticar os exercícios, por exemplo: um simples fechar de olhos por alguns minutos tornava-se um ato impossível.

Logicamente, estamos falando de um público com uma realidade social e econômica difíceis. Um exemplo: este caso ocorreu em Breves – onde a maioria dos alunos andavam quilômetros para os ensaios sem a primeira refeição do dia, muitos deles moradores das áreas ribeirinhas do município. Atitude como essa reafirma nossa proposta de atuação cênica, onde o ser humano é o princípio de nossa criação dramática.

Retornando à Terra Firme, observamos que o corpo preparado reage melhor em algumas atividades lúdicas, quando a brincadeira é conhecida a descontração do grupo é maior. Percebemos que a falta de concentração, comum da idade, na maioria deles, somava-se a um tipo de agressividade que influenciava nas atividades do grupo. Poucas vezes ocorreram agressões físicas, porém, as chacotas, o preconceito racial e o ato de rebaixar o outro culturalmente era uma constante.

Em nossos treinamentos foram proposto para o grupo o trabalhar quatro pontos para a interpretação de rua: ritmo, concentração, imaginação e foco. Atividades, comumente trabalhadas na primeira etapa dos ensaios. Um alongamento corporal básico. Sentir o corpo e seu peso, andar lentamente pelo espaço. Respirar suavemente, alterar a respiração e o ritmo do caminhar, exercícios que se tornaram uma constante em nosso laboratório.

Nos momentos dos ensaios o grupo caminhava suavemente em um chão de terra batida que se tornava um chão repleto de ovos cru e em seguida repleto de cacos de vidros, em um lago, assim por diante. No ritmo trabalhamos (formas de andar), a imaginação (criação de histórias fantásticas), a atenção (congelar e prosseguir). Exercícios frequentemente trabalhados e que manteve o corpo dos atuentes alerta para a ação cênica e seu cotidiano.

O Teatro de Rua e as máscaras teatrais possibilitam a construção de um corpo coletivo que discute e dá soluções para os problemas existentes na comunidade onde o grupo é engajado. “Uma educação deve preparar, ao mesmo tempo, para um juízo crítico da alternativa propostas pela elite, e dar a possibilidade de escolher o próprio caminho.” (Paulo Freire, 1980, p.20). No caminho da educação vários fatores interferem no desenvolvimento do “fazer teatro”, “Teatro de Rua”. O

ato desprovido de retorno financeiro certo, o gesto e o suor trocado por aplausos e olhares. O papel do atuante é criar momentos para que a arte manifeste-se nas mentes e nos corpos de seu público.

O grupo solidifica sua relação e agrega seus participantes num objetivo comum, uma apresentação de Teatro de Rua com a participação de todos no processo de criação coletiva¹².

As técnicas utilizadas com base no Teatro do Oprimido, Imagem, Fórum, possibilitaram o exercício de novas abordagens no ensino do Teatro de Rua. Não tínhamos a pretensão de criar um núcleo do teatral, uma companhia, nossa abordagem pedagógica e os métodos de jogos e ensaios, foi sendo descoberto naturalmente durante os ensaios de Teatro de Rua.

O laboratório de Teatro de Rua e de máscaras neutras resultaram na criação de um personagem denominado pelos atuantes como Palhaço/Narigudo. Uma meia-máscara expressiva, semelhante à máscara do personagem da *Commédia dell'arte* – *Pulcinella*. Acrescentou-se a esta máscara um corpo e a indumentária do Palhaço/Perro do Boi de Máscaras.



Fotografia: 46 Mascarados- Palhaços / Narigudos
Fonte: Santos-Junior

O trabalho de criação coletiva do grupo possibilitou a escolha do personagem a partir de informações sobre a manifestação de Cultura Popular do Boi

¹² Criação coletiva é o processo de construção de espetáculo teatral em que o texto é construído a partir do grupo de montagem da peça, ou constrói-se um espetáculo a partir de um texto pré-existente filtrando-o através de um processo improvisacional ou de um trabalho de mesa que tenha uma preocupação cênica muito peculiar do grupo. (<http://pt.wikipedia.org/16.01.2012>)

de Máscaras de São Caetano de Odivelas e os personagens da *Commédia dell'arte*. Este novo personagem, híbrido de dois mundos cronológicos e historicamente distantes, enfatiza, aspectos interpretativos do burlesco medieval com a performance dos personagens dos festejos populares do estado do Pará-Brasil. O processo de criação dos personagens mascarados, surgiu das experimentações com a meia máscara expressiva, introduzida nos ensaios de Teatro. A máscara do Palhaço/Narigudo é o elo entre o universo cotidiano interpretado e a fantasia de um personagem que transita no universo da cena, intervindo na ação dramática como uma espécie de Anti-herói. Assim, a montagem do personagem do Palhaço/Narigudo foi um quebra-cabeça de emoções de seus atuentes. Seus criadores foram seis atuentes na faixa etária de seis anos a dezessete anos, que durante os ensaios cultivavam movimentos, situações dramáticas, e projetavam o figurino do mascarado.

Com o personagem definido, procuramos elaborar suas características visuais e estilísticas deste palhaço. A escolha da indumentária aconteceu de forma espontânea, durante as experimentações de figurinos e tentativas de composição com outros elementos experimentou-se uma roupa de *clown*, o que não deu certo pelo fato de destoar da sua função dramática – um justiceiro atrapalhado – O palhaço esta presente em um universo fragmentado, um passageiro do tempo que surge em momentos distintos do roteiro e o desconstrói.

Para os atuentes o palhaço é o que habita por trás da máscara e por isso invisível. Neste aspecto a máscara do Palhaço/Narigudo esconde o atuante do público e revela o seu teor jocoso durante a ação dramática. O palhaço é o personagem que unifica as cenas do espetáculo de rua, interfere nos atos de outros personagens, recria esperanças e muda as regras do jogo. Os estudos ora descritos foram compostos por observações feitas nos ensaios e em depoimentos dos atuentes durante o processo criativo do personagem.

Impregnados de uma experiência empírica, que garante o seu significado de intenções para uma proposta de interação entre o Teatro de Rua e seu público.

No caminho do Teatro Popular tradicional que atual na região norte do País, outros personagens engendram o imaginário de seu povo. Assim como na *Commédia dell'arte*, seus corpos carregam os desejos de um corpo transformado por sua identidade cotidiana, o ato de personificação é a própria reinterpretação do

sujeito perante o seu público. Nesses dois casos uma força expressiva está presente, o desvelar sua representação através da máscara.

Cada teatro representando sua cultura, sua finalidade cênica e lúdica para seus atores e seu público. No nosso caso, não encontramos relação entre os personagens de mesmo nome nas duas manifestações; na *Commedia dell'arte* o Pierrô é outro, diferente do Palhaço/Perro da Brincadeira do Boi de Máscaras de São Caetano de Odivelas. Ambos com suas características próprias e formas de atuação diferentes, porém algo em comum, a força das ações simbólicas de seus personagens.

Assim, baseado nos exercícios lúdicos e teatrais nasce o “Mascarado Narigão”, nome dado pelo motivo da máscara por possuir um imenso nariz. O elo de suas criações permite relacionar sua máscara a outro corpo, que busca através de sua ação cênica combater a opressão. Corpos igualmente perenes e extraordinários, representantes de um todo social omissivo e aristocrático unidos pelo ato representativo do sujeito, que personifica em seu corpo atributos subjetivos de criações seculares, distantes de sua realidade, porém atuais em seu fazer teatral.

O homem investido da fantasia gera o espetáculo, o ato lúdico das criações imaginárias, canalizadas para ato teatral, sendo transformado em códigos e signos para seu espectador. Com base na meia-máscara histriônica, aproximamos o personagem do Palhaço/Perro da Cultura Popular do Boi de Máscaras de São Caetano de Odivelas com a meia-máscara tradicional da *Commedia dell'arte* na tentativa de atualizar o significado deste objeto no Teatro de Rua.

O personagem do Palhaço/Perro do Boi de Máscaras foi a referência para a criação dos palhaços/Narigudos no Teatro de Rua na Terra Firme, seu significado está na ação cênica de seu personagem. As máscaras são diferentes em suas formas, porém semelhantes em seu caráter jocoso e circense. O palhaço que dança e acompanha o personagem principal – o Boi – muda de função no roteiro para o Teatro de Rua e passa a ser o agente que comunica e transforma a história da peça teatral. Seu conteúdo estético foi mudado, porém sua estrutura simbólica navega pelas estradas do imaginário e retrata uma nova composição personificada.



Fotografia: 47 Cena teatral- Praça Olavo Bilac.
Fonte: Santos-Junior

A criação cênica do Palhaço/Narigudo materializa-se. Seus elementos estão espalhados no grande jogo teatral, encontra-se presente na cena e ao mesmo tempo foge dela quando lhe interessa. Seu personagem, uma caricatura do imaginário lúdico, sua máscara caminha nas ruas de um subúrbio, trazida por artistas amadores, seu olhar vê além da máscara, e acrescentar elementos culturais do cotidiano, desmistifica-se a criação teatral pautada no texto.

A rua é o grande palco de nossos devaneios, seus personagens são o “pinces” que esboça emoções pelas calçadas. Suas máscaras decodificadas em outras formas atuam em um novo momento cultural, restauradas e imprecisas são a referência de um ato composto pela tradição do Teatro Popular e a Criação Coletiva.

3.4 Relatos dos atos apresentados: “... Por quem os sinos dobram...”.



Fotografia: 48 Cena teatral- Praça Olavo Bilac.
Fonte: Santos-Junior

3.4.1 A estrutura da apresentação

Os ensaios para a apresentação da peça começaram a partir da criação de cenas teatrais criadas no laboratório teatral. As cenas que compõe a peça foram criadas a partir das experimentações do teatro fórum e de jogos teatrais em sala de aula. O personagem do Palhaço/Narigudo foi posteriormente encaixado no roteiro, por ter sido criado após a construção de algumas cenas.

3.4.2 O espaço de apresentação

A peça “Por quem os sinos dobram” foi apresentada em três ocasiões. O espaço destinado à apresentação não requer grandes produções, adaptamos nossas cenas para cada novo espaço, a estrutura dramática torna-se flexível e seus atores partem de um jogo de improvisos e adaptações cênicas para o ato mascarado.

A primeira apresentação ocorreu na Conferência Sul-Americana de Mídia Cidadã, organizado pela UFPA. (outubro de 2011). Uma ao lado do restaurante universitário e a outra ao lado do auditório do básico da UFPA no campus do Guamá. A segunda apresentação ocorreu no Congresso de Pedagogia, onde adaptamos a apresentação na parte interna da faculdade. A terceira apresentação ocorreu na Praça Olavo Bilac no bairro Terra Firme em Belém.

3.4.3 Relato do enredo

A seguir, é narrada a sequência das cenas que constituem a peça “Por quem os sinos dobram”. A narrativa segue a sequência das cenas exibidas em todas as apresentações do “Grupo De Pau & Corda”.

Momento I – A Roda e o liquidificador Quadridentado. O assalto da praça



Fotografia: 49 Cena teatral- Praça Olavo Bilac.
Fonte: Santos-Junior

Todos juntos chegam à praça e tem início as atividades de aquecimento do atuante e a montagem dos personagens – a roda, aquecimento vocal, a maquiagem, e montagem da exposição de fotos. O grupo forma uma grande roda onde todos se concentram e começam o aquecimento corporal e vocal.

Todos os momentos que antecedem a apresentação – montagem da exposição de fotos, maquiagem e figurino, é desvelada para o grande público. Tomamos a praça de assalto e sem prévia autorização. Reatam-se os laços com a liberdade de expressão criando condições para arte habitar por alguns momentos no cotidiano da cidade. Todos juntos em diferentes formas e emoções perguntam para o público: *“O liquidificador, quadridentado, liquidifica as coisas liquidificáveis e quebra as iliquidificáveis.”*

Momento II – Os Palhaços/Narigudos e a hidroelétrica do Tucunduba



Fotografia: 50, Cena teatral- Praça Olavo Bilac.
Fonte: Santos-Junior

Entra em cena um grupo de palhaços, com movimentos lentos encaram o público. O ritmo da música torna-se acelerado, eles começam a rodar. Um som de sirene de bombardeio ecoa pela praça, uma rajada de metralhadoras. Os Palhaços/Narigudos caem no chão da praça. Entra em cena a faxineira varrendo a praça e observando a cena. Entram em cena O Prefeito da cidade “Duciomau” e o Banqueiro estrangeiro “Chevron”. Dialogam sobre a miséria do povo e a desapropriação das casas dos moradores do Bairro da Terra Firme para a construção de uma Hidrelétrica no Rio Tucunduba (Rio que corta o bairro da Terra Firme). Neste momento os palhaços/Narigudos despertam e observam a negociata. Ao som da musica de circo os nossos palhaços populares atacam os corruptos e os amaram em cena.

Momento III – Memórias Amazônicas

Entra em cena o bêbado entra ao som de um samba de um compositor da comunidade cantado por todos. O samba faz uma crítica aos políticos e a corrupção. O Bêbado com trajes de pescador recita trechos do livro “Contos Amazônico” de Inglês de Souza. Esta cena rompe com o ritmo da cena anterior e pretende suscitar momentos de reflexão sobre o homem amazônico e seu cotidiano. Um exemplo desse fragmento poético:

“O caboclo não ri, sorri apenas; e a sua natureza contemplativa revela-se no olhar fixo e vago em que se leem os devaneios íntimos, nascidos da sujeição da inteligência ao mundo objetivo, e dele assoberbada. Os seus pensamentos não se manifestam em palavras por lhes faltar, a esses pobres tapuios, a expressão comunicativa, atrofiada pelo silêncio forçado da solidão”. (SOUZA, 2005, p. 31).

Momento IV – A chacina de Icoaraci

Durante o período do projeto, um fato marcou as crianças e os jovens do grupo e toda a cidade de Belém. No dia 21 de novembro de 2011, às vinte e três horas do sábado, uma chacina ocorreu no bairro de Icoaraci - suas vítimas – crianças e adolescentes entre 12 a 17 anos de idade.

Em nosso encontro, no projeto, após o acontecido resolvemos falar sobre o assunto, ampliarmos a discussão sobre violência no bairro da Terra Firme.

Concomitante ao fato ocorrido em Icoaraci, à Terra Firme passava por momentos de muita violência com assassinatos e brigas pelo tráfico de drogas. Os personagens e suas cenas foram criados com base em notícias de jornais e as experiências de violência relatadas por seus atores no cotidiano do bairro.

Ao som do hip-hop entra em cena o elenco dançando animadamente ao som da música. Instantes depois entram em cena os 3 matadores usando capacetes de motoqueiros e uma bala clave. Enquadram os adolescentes e os fazem ajoelhar de forma violenta. Em seguida são colocadas em seus rostos máscaras neutras. Momentos de silêncio e tensão, preparados para serem mortos. Antes, porém os personagens ajoelhados são humilhados por seus algozes. Um toque de clarim paralisa a cena. Entram em cena os Palhaços/Narigudos quem chama a atenção do público para a violência na cidade de Belém. Uma matéria de jornal, onde descreve como aconteceu a chacina é lida para o público por um dos palhaços. Enquanto isso, os outros palhaços interferem na cena retirando os jovens que seriam mortos, impedindo que o ato aconteça. Em seguida os assassinos são retirados de cena pelos palhaços.

Momento V - Os jornalistas entrevistam o público sobre a violência no bairro

Entra em cena um repórter e um cinegrafista. Entrevistam o público, sobre o que acharam da cena, sobre a chacina de Icoaraci, da violência no seu bairro etc. Momento cênico, onde é exercitado o teatro político de Augusto Boal de maneira a coletar as impressões do povo-espectador sobre os temas abordados.

Momento VI – O velho e a Babá

A cena reflete o desejo do grupo em falar da violência contra o idoso. De forma cômica e ao mesmo tempo critica os personagens reproduzem momentos de uma família ao saber que seu familiar idoso está sendo maltratado por sua acompanhante.

O velho entra em cena e senta-se em uma cadeira. Entram em cena a filha e a neta. Conversam animadamente coisas do cotidiano da família. A filha por telefone contrata um acompanhante para seu pai. Com a chegada da acompanhante e a

saída da família a coisa muda de figura. O velho assedia a acompanhante que para se vingar chama seu namorado e prendem o velho até sua família chegar. O “barraco” tá formado e acaba em uma grande confusão. Os atuentes saíram do roteiro e criaram uma sequência de improvisações cômicas e divertiram o público.

Momento VII – A fila do *S.U.S.T.O* – Oprimido e Dipironas



Fotografia: 51 Apresentação UFPA

Fonte: Santos-Junior

Atores entram em cena, a faxineira entra varrendo a praça. Som de sirene de ambulância, a “deixa” para a entrada dos outros atuentes em cena. A saúde pública é o foco da encenação. Cada personagem transporta para o personagem e para o público as mazelas e o descaso de ser atendido pelo Sistema Único de Saúde – SUS. A fila do “SUSTo” é a representação de uma realidade conhecida pela população do bairro e revela de forma irônica o cotidiano do atendimento na saúde pública neste País.

Em cena os personagens formam uma fila para serem atendidos na unidade básica de saúde da terra firme. A enfermeira distribui as senhas. Em seguida o médico chega e começa a atender. Não interessa o tipo de enfermidade, o único remédio recitado é dipirona. Os personagens ao tomarem a medicação, desenvolvem reações adversas e caem desmaiados. Os palhaços entram em cena para retirar os pacientes. O médico e a enfermeira se abraçam e saem da praça.

Momento VIII – Despedida da praça

Os palhaços em cena formam uma grande roda com as pessoas que estão na praça e os atuentes. Ao som de música circense, todos cumprimentam o público e passam o chapéu. O grupo desocupa a praça e parte para outros momentos de felicidade e arte.

Relato de experiências dos atuentes

– A praça estava vazia, quando vi ela tinha muita gente [...] foi rápido. Gostei do resultado (risos). Só não entendi porque agente tem que sair logo da praça... podia fazer de novo. (D. C. L. G. / 16 anos).

– a gente teve que improvisar, foi só isso e mais nada... Eu fiquei congelada. Não acho que foi igual à outra, ficou melhor, tinha mais gente. Ai... Fiquei mais esperta. (G. R. S. / 15 anos).

– apresenta pra gente conhecida... Errar na frente de todo mundo (B. S. E. N. / 14anos).

– Fora alguns erros, tanto de sonoplastia, os atores, não da organização, fora os erros foi muito boa [...] Agente adquiriu experiência assim [...] porque foi uma coisa na praça, na Terra Firme. (L. F. M. / 16 anos).

– Gostei muito da cena do velho, o pessoal na praça ria muito [...] só acho, da próxima vês ensaiar mais, porque agente improvisou muito. (L. C. M. C. / 17anos).

–Tive dificuldade com o texto, decorar é difícil, E. M. C. / 14 anos – Foi muito divertido, não tive medo das pessoas (risos)... A máscara assustava as pessoas, as criancinhas.(H. C. / 23 anos).

– Teve uma hora que achei que tava tudo errado, ai que entendi como é improvisar [...] as pessoas não sabem, mesmo o que vai acontecer. Os palhaços nos ensaios não entravam toda hora como foi lá na praça.(L. H. C. P. / 15 anos).

Os relatos são fundamentais para a análise do trabalho realizado. As impressões dos participantes esclarecem as ligações entre as ações dramáticas existentes no fazer teatral de rua e na brincadeira popular do boi de máscaras. Estas

ligações traduzidas pelo jogo cênico possibilita ao espectador- brincante, submergir numa co-realidade do fazer teatral de rua. É neste fazer empírico do ato cênico que o universo cotidiano é restaurado e o discurso teórico encontra o processo criativo do teatro popular. Mesclam-se e subjetivam-se no teor analógico das atitudes compostas de um correlato metodológico. As ações fogem do controle, na busca inconsciente de uma liberdade criativa. A iminência do erro excita o público e o mantém atento à cena. A roda, forma clássica de apresentação de rua, ocupa a praça. A corda e sua força de regular espaço, ao fundo imagens apresentando o passado restaurado em sua força imagética. Marcado pelos olhares curiosos dos vendedores de balas e salgados que também a ocupam a praça. A praça é um espaço público e então nós a ocupamos. O Teatro de Rua toma de assalto o espaço urbano, gera o caos e recria a fantasia no cotidiano de um grupo social.

CONCLUSÕES

A pesquisa analisou as máscaras neutras e expressivas no Teatro Popular e seu papel na preparação técnica de atores para o Teatro de Rua. Focamos nossos estudos em três momentos do Teatro Popular. Primeiramente apresentamos a *Commédia dell'arte* e a importância das máscaras para sua dramaturgia. Em seguida apresentamos a manifestação cultural do Boi de Máscaras, identificando seus elementos visuais e dramáticos do cortejo e de seus personagens mascarados. Por conseguinte analisamos o processo de experimentação dramática ocorrida nos laboratórios de Teatro de Rua e máscaras neutras do projeto de extensão “Ao alcance da mão”, no bairro da Terra Firme- Belém – Pará.

Apresentamos os elementos cênicos e visuais do cortejo que integram o conjunto estético do Boi de Máscaras. Apontamos para a relação das máscaras, com as diferentes culturas e expressões artísticas, que a cada nova apresentação reafirma seu potencial simbólico. Nesse sentido, além da pesquisa bibliográfica, o relato de quem participou das apresentações do Boi de Máscaras tornou-se fonte importante para nosso estudo, uma vez que ao olhar empírico, muitos aspectos significativos passam despercebidos.

Notou-se que as máscaras projetam, entre as manifestações de cultura popular e o Teatro de Rua um encontro de suas estruturas simbólicas, realçando o poder de observação do objeto, espécie de jogo teatral que revela movimentos dramáticos destacando as ações dos personagens.

No percurso histórico que consagrou a máscara na memória cultural de inúmeras sociedades, seus personagens se agregam no ato dramático e deixam seus atores livres durante sua apresentação. A pesquisa mostra, como a máscara do Palhaço/Perro (São Caetano de Odivelas) sofreu sua resignificação para o personagem Palhaço/Narigudo (Bairro da Terra Firme).

A máscara é o elemento cênico comum entre os personagens da *Commédia dell'arte*, do Boi de máscaras e do Teatro de Rua do bairro da Terra Firme, suscitando o riso, o espanto, o divertimento, o simbólico e o mítico. Tanto a máscara do personagem Palhaço/Perro com sua forma grotesca, quanto a máscara do personagem Palhaço/Narigudo, resultado de uma resignificação cultural, manteve sua singularidade estética e performática.

Identificamos alterações no estilo da máscara do Palhaço/Perro, que passou de máscara inteira em seu contexto original para uma meia-máscara expressiva no Teatro de Rua.

Outro elemento foi incorporado ao Palhaço/Narigudo – a bandeira, que no contexto original do Boi de Máscara tinha a função de localizar a apresentação do Boi – passou a ter a função de indumentária (capa) para os personagens mascarados da Terra Firme.

O sentido plástico da máscara do Palhaço/Narigudo ganha outra dimensão quando é acrescido da encenação, o que confere a seu corpo uma visualização dramática. Esse personagem é denominado em função de seu visual, desenvolvendo um olhar irreverente para o público.

Tanto a *Commédia dell'arte*, como a brincadeira do Boi de Máscaras, contribuíram para o jogo da criação dramática do Teatro de Rua. A *Commédia histriônica* contribuiu com a força significativa de sua meia-máscara, que reeditada, personificou o Anti-Herói nas cenas de rua no bairro da Terra Firme. A brincadeira Boi de Máscaras emprestou seu personagem mascarado, suas características visuais, para outras criações dramatúrgicas do imaginário amazônico.

A encenação associada a máscara ganha outra dimensão dramática, transforma o personagem numa existência concreta. Dessa forma, ele passa a figurar no plano real, um referencial a ser cristalizado na memória do imaginário popular, por sua forma plástica (simbólica) e cênica (ritualística) ao mesmo tempo. As técnicas teatrais com máscaras (neutras e expressivas) influenciaram na preparação técnica do atuante. Seja aquele que cedeu suas habilidades artísticas para confeccioná-las, ou aquele que lhe dá vida e movimento.

Nosso trabalho incentivou a prática da criação coletiva no Teatro de Rua. Um Teatro que busca uma transcendência, através da solidariedade voltada para o coletivo, da conscientização do homem para os problemas comunitários e da luta contra a injustiça e todas as formas de violência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRÉ, Carmina Mendes. ***Teatro pós-dramático na escola(inventando espaços: estudos sobre as condições do ensino do teatro em sala de aula).*** São Paulo: Editora Unesp, 2011.

AMARAL, Ana Maria. ***O ator e seus duplos: máscaras, bonecos, objetos.*** São Paulo: SENAC, 2002.

ARANTES, Antonio Augusto. ***O que é cultura popular.*** São Paulo: Brasiliense, 2004. 88 p. (Coleção Primeiros Passos; 36).

ARTAUD, Antonin. ***O teatro e seu duplo.*** São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARBA, Eugênio. ***Além das ilhas flutuantes.*** Trad. Luis Otávio Burnier. Campinas: Hucitec, 1991.

_____. ***A arte secreta do ator –*** Dicionário de antropologia teatral. Campinas: Hucitec, 1995.

BARTHES, Roland. ***Mitologias.*** Rio de Janeiro: Bertrand, 1989. 184 p.

_____. ***Inéditos, volume 3: imagem e moda.*** São Paulo: Martins Fontes, 2005. 386 p. (Coleção Roland Barthes).

BERTHOLD, Margot. ***História Mundial do Teatro.*** Trad. Maria Paula Zurawski, J. Guinsburg, Sergio Coelho, Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BIÃO, Armindo. “Etnocenologia, uma introdução”. In: GREINER, C. e Bião, A. (Org.). ***Etnocenologia – Textos selecionados.*** São Paulo: Annablume/PPGAC/GIPECIT, 1998.

BOAL, Augusto. ***O teatro como arte marcial.*** Rio de Janeiro: Garamond, 2003.

BOAVENTURA, de Sousa Santos. ***Um discurso sobre as Ciências na transição para uma ciência pós-moderna.*** São Paulo, 2003.

CAMARGO, Gisele G. A. Desconstruindo para construir. In: BIÃO, Armindo (Org.) ***Artes do corpo e do Espetáculo: questões de etnocenologia.*** Salvador: P& A Editora, 2007.

CORTES, Italo Amadio. ***Lendas e mitos do folclore brasileiro.*** São Paulo: Rideel, 2000.

DESGRANGES, Flávio. ***Pedagogia do teatro: provocação e dialogismo.*** São Paulo: HUCITEC, 2006.

_____. **A Pedagogia do Espectador**. São Paulo: HUCITEC, 2003.<
www.eca.usp.br/salapreta> acesso em: 10/10/2010.

DORFLES, Gillo. **O devir das artes**. São Paulo. Martins Fontes, 1992. (Coleção A).

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Lisboa: Presença, 1989.

FERNANDES, José Guilherme dos Santos. **O boi de máscaras: festa, trabalho e memória na cultura popular do Boi Tinga de São Caetano de Odivelas**, Pará. Belém: EDUFPA, 2007. 196 p.

FOUCAULT, Michael. **As palavras e as coisas-Uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 1966.

_____. **Isto não é um cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

FURQUIM, Evelyn. (Org.) **Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

GLEISER, Marcelo. **A dança do universo: dos mitos de Criação ao Big Bang**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

JANSEN, José. **A máscara no culto, no teatro e na tradição**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde/Serviço de Documentação, 1952. (Coleção Os Cadernos de Cultura).

KLINTOWITZ, Jacob. **Máscaras brasileiras**. São Paulo: Projeto Cultural RHODIA, 1986.

LECOQ, Jaques. **O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral**. São Paulo: Ed. Senac, 2010.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Elementos de estética**. Belém: EDUFPA, 2002.

_____. **A conversão semiótica: na arte e na cultura**. Belém: EDUFPA, 2007.

MATURANA, Humberto. **Cognição, ciência e vida cotidiana**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

MONTI, Franco. **As máscaras africanas**. São Paulo: Martins Fontes, 1992. (Coleção Os Estilos na Arte).

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. **O teatro que o povo cria: cordão de pássaro, cordão de bichos, pássaros juninos do Pará – da dramaturgia ao espetáculo**. Belém: SECULT, 1997.

NUNES, Benedito. **Filosofia contemporânea**. Belém: EDUFPA, 2004

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEREIRA, Benjamin. **Máscaras portuguesas**. Lisboa: Junta de Investigação do Ultramar, 1973.

REBOUÇAS, Evill. **A dramaturgia e a encenação no espaço não convencional**. São Paulo: UNESP, 2009.

REWALD, Rubens. **Caos: dramaturgia**. São Paulo: Perspectiva/ FAPESP, 2005.

RODRIGUES, R. **Resenha histórica – São Caetano de Odivelas/Pará**. Belém: Rocha Gráfica e Editora, 2002. 99 p.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

SILVA, Silvia Sueli Santos da. **Boi Tinga: um cortejo de caricaturas em São Caetano de Odivelas**. 2004. 104 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.

TEIXEIRA, Rafael Tassi. **Mímesis, performance, representação: o uso das máscaras na Amazônia**. *ILU: Revista de Ciencias de Las Religiones*, n. 10.

TERRIN, Aldo Natale. **O rito: antropologia e fenomenologia da ritualidade**. São Paulo: Paulus, 2004.

THIOLLENT, Michel. **Metodologia da pesquisa-ação**. 8. Ed. São Paulo: Cortez, 1998.

TURNER, Victor. **Processo Ritual estrutura e antiestrutura**. Trad. Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes; 1974.

VAN GENNEP, Arnold. **Os ritos de Passagem**. Trad. Mariano Ferreira. Apresentação de Roberto Da. Matta. Petrópolis: Editora Vozes, 1978.

ZUNTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires e Sueli Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ANEXOS:

DEPOIMENTOS & ENTREVISTAS

ANEXO 1

Fita: 1.

Depoimento de: **Zé do Lode.**

Profissão: **Pescador.**

Idade: **78 Anos.**

Tempo de residência em São Caetano de Odivelas: **A vida toda.**

Data: **Segunda-feira de carnaval de 2005.**

“Sai uma faixa de sessenta, oitenta brincante, aqui fica tomado (...) o primeiro boi as criança não ficavam perto dele, assim, era longe, mais amanhecia brincando, nesse tempo tudo que fizesse tava bom, saia assim para não passar a vez (...) O barrigudinho ele brincava debaixo do barriu, podia clarear que já sei que ele vinha (...) levando cercado de vara, ele metia-lhe o chifre, com essa cabeça ai, que é de admirar ainda ta, pegava assim e socava, pá e o cercado vá, vai embora, não vinha queixa, não vinha nada, agora, bater qualquer coisa ai, o dono vem ai cobrar (...) essa cabeça é mais madeira, olha aqui é o chifre, esta testa aqui é osso, agora daqui do olho pra cá é de Marupá (...) é uma madeira, é que era antigamente a madeira que era das nossas canoas (...) é leve (...) No chifre se jogava um cabo desta grossura aqui, nesse tempo jogava mesmo, os vaqueiro brincava, tinha dois, três, cavalo (...) chega assim jogava o laço e puxava aqui (...) e nego se segurava (...) cavalo de verdade (...) agora não. Se cair bater a cabeça (...), é o chifre que era bem armado não esse chifre todo torto...”

“O Pingo de Ouro eu fui vê, estranhei foi muito, quando entrô ele (...) o boi com uma, o chifre é isso, uma rosa daqui pra cá, tudo cheio de bandeirinha, umas estrela na testa. Onde já, quando que é assim, o boi é comum, o boi é dar porrada mesmo. O chifre não tem negócio de bandeira no chifre amarrada, não tem nada... aí entrava, era mãe Catarina, era o feitor, era o soldado, era enfermeira, era tudo essa formação (...) boi aqui é assim muito diferente, uma barra por baixo, boi não tem barra nenhuma. O Tinga é muito diferente desse aí.”

“Aqui era assim de antes, dipois acabamos esse negócio de matar, fim de mês de junho vamo encerrar, vamos fazer a matação, não Tinga não foi assim, no que ele apareceu (...) rapaz ele fugia aqui pras casa, não matava mais corria (...) no carnavar isto não tinha, mais isso acontece.”

ANEXO 2

Fita: 2.

Depoimento de: **Filho do Seu Zé do Lode.**

Profissão: **Pescador.**

Idade: **41 Anos.**

Tempo de residência em São Caetano de Odivelas: **A vida toda.**

Data: **Segunda-feira de carnaval de 2005.**

“A brincadeira é normal, é comum mesmo, um ano que eu coloquei, eu comecei a cortar porque geralmente gerava confusão porque o Buchudo muitos querem brincar mas não querem fazer uma fantasia adequada, aí ele chega ali passa tinta (...) Aquele que faz o Pierrô que tem a despesa (...) Aí o cara já passa com uma vestimenta já suja de tinta e já vai esbarrando no Pierrô do cara e pô já suja (...) aí porra ele não vai gostar, porque ele está gastando dinheiro (...) aí eu comecei a cortar a brincadeira de Buchudo (...) quando eu coloco o Boi na rua”.

“... a gente não tem idéia de quando surgiu a máscara do Pierrô porque quando surgiu o Pierrô surgiu a máscara, então é coisa que a gente não pode te explicar direito. A idéia do cara foi essa (...) eu acho que ele fez por acaso, porra ele inventou o Pierrô e ao mesmo tempo inventou a máscara, já veio os dois, já escondeu tudo, tanto o corpo como o rosto (...) Na época que surgiu a máscara e o Pierrô, o cara pra brincar, porque menores não brincavam (...) o adulto que brincava tinha que tirar uma licença na delegacia, andava com uma ficha de papel pendurada no pescoço (...) Se ele não tivesse aquela ficha ele saia da brincadeira (...) de dois anos pra cá que acabou (...) deve ter durado uma faixa de 10 a 15 anos (...) hoje a brincadeira do Tinga não está relacionada só em adultos. Quando sai o Boi, um moleque desse tipo aí tá pulando e haja o cuidado da gente tirar do meio pro pessoal não bater (...) Aqui qualquer criança que se pára na rua pergunta logo qual o Boi que tu gostas, é o Tinga, ninguém te fala de outro Boi (...) Toda essa garotada já vai se formando brincando no Tinga, isso pra gente, porra é um orgulho muito grande é uma brincadeira querida que vem trazendo da raiz, o moleque já nasce, já com aquela intenção, bastou ter um pouco de visão já entra na brincadeira”.

ANEXO 3

Fita: 3.

Depoimento de: **Seu Dos Reis (Antonio Reis Gomes Viegas).**

Profissão: **Artesão e Professor de Arte.**

Idade: **73 Anos.**

Tempo de residência em São Caetano de Odivelas: **A vida toda.**

Data: **Fevereiro de 2006.**

“... Boi Ribanceira, o Boi de Máscaras, não foi nada que eles falavam, disque tinha muita mulher que metia chifre no marido já (...) e eles vieram de máscara. Eles inventaram da Colombina e os Pierrôs do carnaval isso é que é a verdade, o detalhe de São Caetano é o ‘enfrento’. Primeiro nos pensávamos que era uma coisa, besteira, um besteiro, mas não é não, a cultura do povo é isto não pode tirar (...) Aí eu ia de casa em casa tocando sino pela rua, todo mundo tem um folgado junino que envolve aquela pessoa, as personalidades, o Cabeção né, chamava Cabeçudo, e os Pierrôs sem Colombina né os mascarados (...) Os Cabeçudos, naturalmente eles inventaram né, porque sabiam fazer panetão de Guarumã, fizeram um, naturalmente um, como deu certo, aí pronto (...) Olha eu tenho 73 anos bem vivido, né, meus pais morreram velhos, meus avós, minha avó morreu com 110 anos e ela já contava história do Boi de Máscaras de São Caetano, naquela época não tinha estrada né (...) 1º de junho começava até dia 30, quando era dia 30 a gente marcava e era queima de fogueira, tinha e encerrava. A cultura é muito bonita de São Caetano e nós devemos aproveitar é nosso “favo” também. Uma Secretaria de Cultura que tenha capacidade né, e que verifique, por exemplo, as bandas de músicas né centenárias aqui, a Milícia de 1904 e a Rodrigues de 1831. Duas bandas de músicas. E essa juventude fosse ter vontade de sair das drogas né desse modismo (...) A máscara era pra não conhecer a pessoa, quem era o mascarado (...) pra não se identificar, não tinha nenhum fato e graças a Deus, até hoje não tem nada registrado que ‘implique’ com a saída de máscaras”.

“Olha eu tinha uma idade de 15/16 anos. Tinham umas pessoas por aqui que trabalhavam com esse tipo de trabalho né, confeccionavam o Boi e todos os bichos então através disto eu vim me apaixonando por aquilo né, vim gostando, gostando daquilo, eu me entretia (...) sempre eu não me enterti em certas coisas (...) aí com aquela questão e aprender aí bem eu achava bonito, depois eu fui, fui fazendo etc. foi morrendo então aqueles que faziam os Bois, essas coisas, como se diz alegórico, pois bem, então, fui começando a fazer, sempre existiu essa cultura certas pessoas trabalhavam, colocavam cordão, fazia os Pássaros, fazia tipos de bicho, depois esses que morreram faziam os Bois, não tinha quem fazer, perguntavam pra mim ‘tu garante fazer os Bois?’. Faço sim bora vê, aí foi fazendo, aí foi agradando etc., etc. Fui, fui que até hoje eu faço qualquer tipo de animais. É, eu não tenho dificuldade, parece que pra mim eu trabalhando nisso, parece que pra mim é uma vontade, eu tenho que fazer, e faço isto assim com amor eu acho, amor sim, eu faço muito bem e gosto de fazer isto, é gosto. Como eu fiquei já mais idoso e como ouve aquela história que não é muito bom falar aqui, aí fui embora, até hoje, neste momento não tenho mais condições, eu tenho paixão por isso, é, mas é muito bom, eu tenho muita facilidade com isto (...) Essas máscaras eram composição de pessoas que já faleceram, mas hoje nós temos aqui em São Caetano, muitas pessoas que trabalham este tipo, que confeccionam faz a forma da máscara. Tapam

com jornais vão colocando a cola e vão, vão até que eles formam a máscara, muito bonitinha assim, trabalho muito bem feito né, várias pessoas aqui que trabalham já (...) Eu faço assim de outro tipo já a máscara, eu faço máscara improvisada assim, eu crio faço parece um saco e vou criando assim, com isopor assim, o beijo, os dentes, etc. Até formar a máscara (...) De modo que eu tenho assim, é quando mais eu faço mais eu gosto de fazer, agora não muito porque na realidade eu envelheci, é a vista também fracassou (...) mas assim mesmo agora estou contando que eu vou trabalhar, agora de abril pra frente começa então os trabalhos”.

“Estão falando pra mim que vem trazer pra reformar, pra fazer de novo (...) já tô pensando nisto (...) muito trabalho (...) O segredo (...) isso que poucas pessoas, ainda não conseguiram construir um Boi (...) porque tem um mistério, um segredo (...) tem um alinhamento (...) mais ou menos a metragem. Os centímetros né, e tal, porque se olha o Boi é feito assim, taí o corpo do Boi tem que ter a cabeça e tal, vumbora, vumbora vê como ele fica, se colocar além da metragem, do centímetro a cabeça ele fica de pescoço longo né e se não tiver o controle daquilo tudo (...) ele fica com o pescoço encolhido (...) é isso que confunde (...) tem que ter uma metragem (...) e um jeito todo pra ele ficar legal (...) no jeito mesmo como você ver por aí (...) aonde põe essa brincadeira de Boi, esses grupos de Boi (...) é só eu ainda que faço isso ainda (...) único bicho agora que tem diferente do Boi é o Leão (...) mas tinha a Zebra, tinha o Dinossauro (...) eu sonho né ainda penso antes da minha velhice (...) é ainda penso (...) porque eu acho que é importante (...) tem aqui em São Caetano..ele é rico em cultura (...) é rico nesta questão de cultura (...) aqui pode vim, faço Cabeçudo e faço uma máscara e faço umas miniaturas que chamam suvenires né (...) e faço tudo isso (...) como o Boi por exemplo é fácil mas quando pega pra fazer o Tigre, um Leão (...) os detalhes (...) o Boi é rápido de fazer (...) de chorar (...) eu fiz um Pavão muito bonito (...) por sinal os Bois, as coisas de fora, não tem a mesma característica deste daqui né (...) porque eu acho em todo Brasil o Boi ao vivo é aqui (...) ao vivo no sentido de que ele fica igual ao boi mesmo, os outros, só mais enfeite, é coloca os enfeite tudo isso aquilo, se balance ...”

ANEXO 4

Fita: 4.

Entrevista com: **Filho do Seu Zé do Lode (organizador do Boi Tinga).**

Profissão: **Pescador.**

Idade: **41.**

Tempo de residência em São Caetano de Odivelas: **A vida toda.**

Data: **Segunda-feira de carnaval de 2005.**

“... Do ano passado pra cá fui eu que tomei conta, aí a gente fez assim cada filho fica um ano responsável (...) ano passado fui eu (...) esse ano é meu irmão ...”

Paulo de Tarso: Você sabe da história do Boi Tinga (Boi de Máscaras)?

Filho do Seu Zé do Lode: A história do Boi Tinga (...) o papai conta uma parte, que foi filho de um dos fundadores, aí ele já passou pra nós (...) eu conheço assim eles contando (...) Um grupo de pescador eles foram de costume, no final de semana do mês de junho, no sábado no caso, eles paravam de pescar e iam pra praia lavar canoa, lá surgiu a história, era o meu avô que era o (...) meu bisavô que é o Laudelido, o Tito Delmácio e o Bento, esses três que surgiram com a idéia, eles foram procurar uma cabeça, surgiu a idéia no barco eles desceram e foram para uma ilha lá chamada ilha do Maracá. Eles foram procurar a dita cabeça, acharam e trouxeram, desta cabeça eles trouxeram pra São Caetano (...) aí entraram aqui, já foi com a idéia de botar o Boi, desceram com a cabeça foram na casa do senhor, pra fazer o Boi (...) essa cabeça existe ainda só o chifre, a parte dela foi destruída com esse negócio de prego, foi metendo, ela foi danificando e acabou (...) é cabeça de boi mesmo até hoje, a parte dela só pega mesmo a parte do osso aqui, só o que tem é a parte do chifre, só aquela testazinha (...) O nosso costume aqui é mês de junho (...) O carnal a gente sai, evento da prefeitura assim no caso que eles convidarem, a gente vai, mas o forte nosso é mês de junho (...) aí dessa, que eles chegaram aqui e fizeram esse Boi, aí pronto (...) eles continuaram saindo, aí surgiu a idéia de fazer outros Bois, como fizeram o Faceiro, aí o Faceiro saiu uns três anos parou (...) e o Tinga continuou como tá até hoje e agora cinco anos atrás que o Faceiro ressurgiu de novo, aí é que tem, os dois mais fortes aqui no caso é o Boi Tinga e o Faceiro...

Paulo de Tarso: Ambos Bois de Máscaras?

Filho do Seu Zé do Lode: Tem ambos Bois, é o mesmo pessoal, é a mesma coisa não muda nada, característica dum é de todos, a função de um é também de todos (...) agora toda em função aqui praticamente, a gente acredita assim entre Faceiro e Boi Tinga que a função de todos ainda tá nos dois, porque surgiu o Boi Tinga, surgiu o Faceiro, aí pronto todo mundo pegou, todos os interiores também têm o dito Boi, só que muda, no caso Caribu, Boi né, podia ser só os Bois, não eles põem o Elefante, põem o Leão e assim vai...

Paulo de Tarso: Qual a sensação de vestir o Boi e sair como Tripa?

Filho do Seu Zé do Lode: Tudo que brinca debaixo do no caso nós que brincamos, a gente não sabe nem explicar o motivo de tá brincando ali, porque todo mundo quer brincar de baixo, todo rapaz, todo jovem, o pensamento é brincar debaixo do Boi, quer experimentar debaixo do Boi, pode perguntar a qualquer um, tem caboco que brinca até hoje, se der um Pierrô pra ele vestir ele não sabe. Tá tão acostumado a brincar debaixo do Boi. Não tem uma noção do Cabeção, do Pierrô, o próprio

Buchudo (...) ele quer brincar perto do Boi, foi o que aconteceu comigo eu brincava de Pierrô aí com um certo tempo eu experimentei pronto (...) Pierrô pra mim só assim um domingo quando sair o Boi eu pego e brinco, mas tirar disso é só embaixo do Boi mesmo.

Paulo de Tarso: Existe uma preparação?

Filho do Seu Zé do Lode: Não! É chegar (...) você vai se basear pelo da frente, o olho do de trás é só nas pernas, o que o da frente fizer tu tem que fazer aqui. Se tu der um passo...

ANEXO 5

Fita: 5.

Entrevista com: **Seu Lúcio**.(Brincante)

Profissão: **Artesão (Artista Plástico)**.

Idade: **65**.

Tempo de residência em São Caetano de Odivelas: **A vida toda**.

Data: **Fevereiro 2005**.

Paulo de Tarso: Quanto tempo o senhor faz as máscaras do Pierrô?

Seu Lúcio: Faz muito tempo que eu venho fazendo, até com idade de 9 anos, a finada minha mãe que me ensinou, ela morreu cedo, aí eu peguei a técnica e foi (...) cada qual tem seu jeito de fazer (...) agora tem poucos porque já morreu, Deus está levando, olha já foi o finado Prear (...) agora tem o novato (...) Ele não sabe o segredo, eu não ensino o segredo (...) A máscara do Pierrô é compartilhada no folclore por aqui (...) Pra começar o negócio, veio uma equipe de pescadores, que pescavam no Marajó, teve aquela idéia deles, fizeram (...) o finado meu pai, era bem uns quinze, tudo, deles não existe nenhum pra contar história, só ficou eu mesmo, aí como me diziam, aliás, naquela época se faziam união, ficava pra cada um representava um ano, cada ano era um que representava o Telequete, eles faziam bonito, do jeito que eles fizessem, muito bonito, aquele ano terminava, passava pra outro, fugia pra casa do outro, o outro fazia a mesma coisa, ia aperfeiçoando a brincadeira pra não morrer (...) e agora só um quer comandar (...) não pode ficar pra um (...) Quando surgiu o Boi de Máscaras (Tinga) surgiu tudo junto, o Pierrô e Cabeçudo (...) O Boi antigamente abria a boca, botava a língua, mexia a orelha, agora já na faz (...) cultura nossa daqui (...) eu brinco de Pierrô e faço pra mim mesmo (...) Mascaro e visto o capacete, que eles chamam, todo enfeitado de flores (...) tem que desenhar, pintar (...) Quando tá em baixo da máscara e umas trinta casas, o cara brincando ele não aguenta (...) ele pulando, ele não tem que pular exagerado, ele tem que ir só na capa, na lenta, então ele pega uma cerveja e toma, aí ele fica com aquela energia todinha, aí que ele não sente nada, aí vai, tá, tá, tá, vai embora (...) olha o cara tá bêbado, quando ele se mete, ele pula, com meia hora tá bonzinho, não tá sentindo nada (...) e de baixo desse Cabeçudo é mais perigoso que nessa veste, é mais perigoso, porque o seguinte, se tiver chovendo ele não pode tirar, sabe porque, se ele pegar uma chuva, pode até pegar uma pneumonia (...) é abafado lá dentro, fica super molhado (...) aí ele faz as gaiatices dele tudinho, só a perna, e ele fica contrariando com o corpo, por aquele buraco que ele tá enxergando, ele tá visando onde que tem buraco (...) Agora com Pierrô ela dá uma quentura e passa (...) Daqui mais um tempo não existi mais, essa geração, olha (...) eu quero vê se eu deixo prum, como a mamãe deixou pro filho assim, eu quero deixar pra um, assim, mas aqui eles não querem aprender, acha muito ruim (...) quando eu aprendi com a mamãe eu era muito calmo (...) tem certas pessoas que, já quer aprontar logo, já quer levar (...) O segredo dela pra endurecer, pra ficar bem (...) uma goma tem que durar cinco dias ou seis dias (...) a gente prende o papel, tem que prender o papel (...) o nariz é de funil de papel, e depois cola (...) Olha o Cabeçudo, como você encapa o Cabeçudo? Como é que você tira? (...) é material, tem que fazer primeiro aquele arco, quando prega, amarra, goma de tapioca e papel grosso de cimento (...) O primeiro Boi de Máscaras (Tinga), desse Boi aí, dessa época, era cabeça de verdade mesmo, foi enterrado, passou não sei quantos meses, eles já tinham encomendado essa cabeça tudinho, quando foi na terceira viagem, eles trouxeram,

trouxeram essa cabeça escondido, com chifre todinho, no jeito mesmo, só caveira, aí o senhor que preparou ela, é já morto, eu me lembro era uma, aqui era só mato e caminho, era pra li, a gente ia na casa dele, só eu fui lá por trás, vamos lá vê, chegamos lá, preparou o bicho bem no jeito mesmo, assim, era preto mesmo, assim mesmo ele preparou tudinho mexia a boca, botava a língua, tá, vamos marcar não deixe ninguém ver. No dia que saiu, primeira noite que saiu, já viu, ele saía pelo mato, que era mato mesmo, botou gente pra correr, lá vem o Boi, era Boi mesmo era o Tinga, era de quatro pernas, vai um na frente outro atrás, é o que faz as quatro pernas (...) e agora no Maranhão tem o Boi, mas é o Boi de Comédia, não é Boi assim (...) É aquela cultura africana, de África, vinha muito preto pra cá, eles inventavam essas brincadeiras tudinho assim, foi eles que inventaram, porque aqui em São Caetano não tinha, esses colônia, que vem né, de Portugal (...) É tem muita história aí pra ti contar, muita história...

Paulo de Tarso: As mulheres podem participar?

Seu Lúcio: Participa sim, tem mulher que a gente nem sabe que é mulher (...) olha a tinta é tinta óleo (...) faz a primeira na forma e a segunda já bota o funil e depois vai modelando (...) eu trabalho com três qualidades de tinta.

Paulo de Tarso: O capacete surgiu junto com a máscara?

Seu Lúcio: Foi tudo ao mesmo tempo, antigamente, ele não era assim, era assim mais não era enfeitado assim, era diferente, era papel de cor, que chamava, desse que empina papagaio, papel de seda, quando não era chapéu, chapéu mesmo de carnaúba, eles enfeitavam o chapéu e pronto, com a máscara e metia um saião (...) Agora, o capacete lembra um funil (...) Pra fazer tem que ter a magia, a magia é a inteligência (...) você não sabe mas eu sei...

ANEXO 6

Fita: 6.

Entrevista com: **Dona Raimunda.**(Brincante)

Profissão: **Funcionária da Prefeitura.**

Idade: **52 Anos.**

Tempo de residência em São Caetano de Odivelas: **A vida toda.**

Data: **Fevereiro de 2005.**

“Se o Tinga vai sair hoje, vamo brincar no Boi, vamo arrumar roupa, arruma uma roupa de quadrilha, se mete numa roupa de quadrilha, aí uma máscara um chapéu na cabeça, vai embora, vamo brincar (...) É Buchudo (...) Quando surgiu o Buchudo eu não tô nem, assim bem lembrada, antes eu não tinha essa animação pra brincar no Boi, já depois com a influência das outras colegas aí foi que eu comecei a brincar, já tinha Buchudo (...) A primeira vez que brinquei no Boi, eu não tinha máscara nada, sabe o que eu fiz, peguei um pano botei no meu rosto, aí peguei furei dois buracos assim, fiz o olho, a boca, coloquei o chapéu na cabeça, me vesti de Buchudo, fui embora brincar. Brinquei que amanheci no Boi, sete horas da manhã tava brincando no Tinga na rua (...) Toda vez que sai o Boi a gente se arruma, é de Buchudo, é roupa de quadrilha, é de capacete, a máscara de Pierrô...”

Paulo de Tarso: Por que essa coisa de se esconder?

Dona Raimunda: A gente se esconde, pras pessoas não conhecer logo a gente (...) e fica fazendo graça, fica mexendo, aí quem é esse mascarado ou quem é esse Buchudo, depois que a gente cansa, é que tira e o outro, olha quem não era (...) e o mascarado também no final ele se amostra também (...) a gente gosta porque é bom (...) chega em certas casas, eles dão mingau, quando não um vinho (...) mas só que a gente já não toma porque (...) brincando bebido já causa, cair ou brigar (...) Hoje se ele sai quatro horas da tarde, aí a gente sai daqui umas seis horas pra brincar, até meia noite onze horas, tá brincando, a gente vai deixar na casa do dono, e vem embora (...) Quando eu já fui brincar já tava bem né (...) Meu pai contava que iam pro Marajó. Seu Zé Lode, que era o pai do seu Zé do Lode agora né, e foram pra lá pro Marajó, ele arranhou uma cabeça dum boi, aí trouxe, chegou aqui fez o corpo de palha e a cabeça do boi mesmo, aí começou, mas quando ele saia na rua, era muito bravo, bravo mesmo, horrível, assim, Tinga vai sair lá do Pépeua, pra cá o pessoal (...) daqui pra lá é Umarizal, aí nos morava no Umarizal, aí eu tinha um primo que gostava de brincar no Boi, quando o Boi Tinga vinha, a gente se fecha dentro da casa, e só olhava pela janela, porque era bravo, vinha na corda e os vaqueiros vinham puxando, e vinha pelo meio do mato, puxando o pessoal tudo e aqui a gente tava se escondendo, por causa do Boi, com medo do Boi, pra ele não bater, porque ele era muito bravo (...) vinha jogando as pessoas, era vaqueiro era tudo na frente dele (...) Nesse tempo num tinha energia, era até uma nove horas (...) nos anos 60, digamos assim, porque eu sou de 55 (...) Já tinha o Pierrô, aí ele vinha, já tinha os Buchudos, os meus primos já faziam aquelas máscaras, os lábios das máscaras ele fazia de caranã, aquele grandão, horrível que metia medo nas pessoas (...) Aí o Boi vinha né, batendo lata, e se esconde, esconde, que lá vem o Tinga, vem brabo, aí se escondia e passava, nesse tempo não tinha luz elétrica né, aí era só lamparina, não existia vela, aquelas fogueira grandes que aí o Boi dançava ao redor da fogueira, mas as pessoas tudo de longe por causa que ele era brabo, não podia chegar perto do Boi e aí brincava aquelas senhoras, pegavam lamparina amarravam na cabeça,

amanheciam com aquele negócio na cabeça, aquela lamparina na cabeça, com o filho no colo, eu lembro assim porque minha tia gostava de olhar, acompanhava o Boi, onde parava lá o pessoal parava, aquele povão parava também, brincavam todo mundo com respeito (...) Nesse tempo não brincava mulher, só os homens, se eles vissem que ficava uma mulher, não ficava mesmo porque eles não deixavam, Deus o livre, agora não, não tem diferença não, as vezes ele coloca o Boi é mais pras mulheres do que pros homens, as mulheres vão até de manhã com Boi né (...) Aí faz o Boi brabo, manco porque as mulheres tão brincando e a gente gosta disso, em vez de tá andando atrás tá brincando...

ANEXO 7

Fita: 7.

Entrevista com: **Rondile.**(organizador do Boi Faceiro)

Profissão: **Estudante.**

Idade: **25 Anos.**

Tempo de residência em São Caetano de Odivelas: **A vida toda.**

Data: **Fevereiro de 2005.**

Paulo de Tarso: Qual a origem do Boi de Máscaras?

Rondi: A origem do Boi de Máscaras ela tá na fusão do Bumba tradicional e o Cordão de Pássaros, Cordão de Bicho que são tradicional aqui no estado, Cordão de Pássaro, Cordão do Veadinho, cordão disso daquilo outro. O primeiro bicho com duas pessoas em baixo que houve aqui em São Caetano foi o Leão, mas era um Cordão de Bicho, o Cordão do Leão, teve toda aquela história da fada, do caçador, dos índios, do duque, a duquesa, a princesa e todos aqueles elementos que compõem o Cordão de Bicho. Só que o animal em si não era puxado como costuma ser geralmente nessas encenações, era duas pessoas em baixo, tentaram dar idéia de um animal verdadeiro, aí tinha todo aquele negócio, matava, ressurgia no final tudinho, agora o primeiro Boi de Máscara, que tem notícia foi o Boi Ribanceira, que pegou esse elemento do Leão com duas pessoas em baixo, se juntou e pegou parte do Bumba tradicional que era só vaqueiro no início, se pegou a música do Cordão de Pássaro, a marchinha, aquela marchinha do Cordão de Pássaros do início se deu uma apimentada e se chegou mais ou menos ao que é hoje o Boi de Máscaras. Só que ao longo destes 75 anos aí de tradição vem se incorporando novos elementos, vieram o Buchudo, depois veio o Pierrô, depois veio o Cabeçudo, certo sendo que o vaqueiro é original da brincadeira (...) Agora não só pro se chamar de Boi de Máscaras, a manifestação não quer dizer que a figura central da brincadeira precisa ser um Boi, pode ser um Leão, pode ser um Veado (...) aí tem o Alce, Bode, teve até Dinossauro no centro da brincadeira (...) Como é que se dava a criação dessas figuras? (...) Algumas figuras que organizavam a brincadeira, eles procuravam figuras exóticas, já houve muito questionamento, mas vem cá Leão não é um bicho amazônico, Elefante não é amazônico né, Rinoceronte não é amazônico, mas é o exotismo dessas figuras que chamava a atenção de que organizava a brincadeira, normalmente achadas em revistas (...) o importante é que fosse quadrúpede, digamos assim, que desse pra duas pessoas tarem em baixo, no centro da brincadeira. Agora durante muito tempo houve uma confusão no seguinte, de denominar a brincadeira de Boi Tinga, que na verdade o Boi Tinga, é um grupo que trabalha com a manifestação, como se deu esta confusão, o Paes Loreiro na época dos 50 anos do Boi Tinga veio aqui e nesse período só o Tinga tava saindo nas ruas, então ele levou o nome Boi Tinga pra fora, fez um trabalho de Mestrado, se não me engano, falando do Boi Tinga como manifestação, como todo aquele processo, toda questão do Pierrô, da cidade se movimentar, acontecesse só com o Boi Tinga, mas na verdade esse processo se dá com todos os grupos, quando o Faceiro vai sair tem todo um preparativo, todo um ritual, quando o Mascote vai sair, que é outro grupo, também tem esse processo, agora o Tinga claro se tornou mais famoso pelo seguinte foi o único que manteve fidelidade ao tema desde que saiu sempre foi o Boi, desde 1937 quando ele surgiu até cá era Tinga, só que paralelo ao Tinga no interior, numa localidade aqui próxima, o mote da brincadeira era a mudança de tema, por exemplo, no Pereru aqui que uma localidade aqui próxima, os

caras já tiveram uma infinidade de figuras no centro da brincadeira, a impressão que eu tenho se eles mantivessem a mesma figura desde o início, por exemplo o “Caribu”, lá atrás quando eles começaram a brigar com a manifestação assim, eles talvez tivesse a mesma fama que o Boi Tinga tem hoje (...) Existem duas versões pra história do Faceiro, uma é que ele foi fundado dois anos antes do Tinga, uma outra que foi fundado no mesmo ano do Tinga, a confusão de datas tá no seguinte, pra quem tenta estudar, tenta entender, o Faceiro era ligado ao Progresso que é um clube tradicional daqui, porque não que o Boi tenha sido surgido do clube lá, é que o presidente do clube foi o cara que fundou o Faceiro que criou, foi seu Palmira, criou o faceiro em 1937, na primeira versão e o Tinga surgiu ligado ao Marítimo que era o clube adversário do Progresso, e antes dos Bois criar essa rivalidade, havia a rivalidade dos blocos de carnaval, no Progresso havia o Bloco Tradição e o bloco do Galo que era o Bloco do Marítimo, então logo que o Tinga surgiu se criou essa rivalidade, só que o Marítimo foi criado em 1937, logo não existia o bloco de carnaval, o seu Silvano ele se baseava no seguinte: Que o Tinga surgiu em 1939, ele fazia uma conta baseada no casamento dele, então eu acredito que a versão verdadeira dessa seria a do Seu Silvano, mas a oficial é que ele surgiu em 1937 e a gente usa a oficial do Faceiro também de 1937, mas uma coisa é certa, o Faceiro surgiu dois anos antes do Boi Tinga, se o Tinga surgiu em 37 o Faceiro surgiu em 35 e se o Faceiro surgiu em 37 logo o Tinga surgiu em 39, baseado nessa versão do seu Silvano. Só que não houve um estudo profundo pra oficializar esta história, tanto é oficialmente a versão do Tinga é que ele surgiu em 23 de junho de 1937 e o Faceiro também surgiu no dia 5 de junho de 1937 (...) Com o tempo se perdeu o enredo a questão dos personagens definidos, ganhou novos tipos, o Pierrô, o Cabeçudo, o Buchudo, eles não surgiram juntos, por exemplo, o primeiro personagem do Boi de Máscaras foi o Buchudo, muitos lembraram a questão do carnaval, da figura diversa fazer parte do carnaval, foi o Buchudo, o Pierrô surgiu com o Cordão de Pierrôs que era muito forte nos interiores, no Pereru e na Cachoeira, lá já tinha a questão do Cordão de Pierrôs, aí que depois foi agregado ao Boi de Máscaras, o Cabeçudo a questão do surgimento dele, é o seguinte, que um senhor conhecido por Paranga, ele pôs uma caixa na cabeça, se fantasiou de Buchudo na verdade, pois uma caixa fez os furos pintou um rosto e brincou, já no ano seguinte ele foi continuou com essa brincadeira, o que aconteceu ganhou adeptos depois foi só uma questão de tu modernizar, aí fizeram a estrutura de paneiro, aí usaram a técnica do papel-machê pra forrar esse paneiro, a característica atual do Cabeçudo, de ser pintado de tinta sintética, com esse rosto que tem agora, foi uma característica dada, no final dos anos 70 uma coisa bem recente, ele é recente, mas hoje é uma figura marcante e padrão, já o Pierrô é mais antigo, essa característica do Pierrô, é uma coisa muito, que a gente não sabe como ele ganhou essa característica de hoje em dia, sabe-se que antes o tecido do Pierrô era tingido com cumate, uma raiz extraída de uma madeira e com a tintura do mangue, fazia a tintura tingiam o tecido e faziam a vestimenta do Pierrô, e claro né com o decorrer do tempo veio se modernizando, veio com cetim o capacete já é encapado com material mais resistente, as flores já são compradas e industrializadas, já se modernizou um pouco mais, mais antes o negócio era bem mais artesanal (...) Essa questão do Boi fugir e sair na casa de uma outra pessoa, de outro parente, virou uma característica do Boi Tinga, de fugir e sair na casa de outro organizador (...) o Faceiro ele foge, mas ele sempre voltava pra casa do mesmo organizador certo, originalmente ele era assim, depois do resgate do faceiro em 98, a gente mantém essa tradição no último dia a fugida do Boi, tem usado este

termo, não é a fuga do Boi é a fugida do Boi (...) a magia em si ela já se quebrou, as pessoas já sabem que o Boi vai fugir, antes de repente a brincadeira tava só o Boi tinha desaparecido, hoje tu já vê o Boi sair correndo, entendeu o pessoal já vê, antes ninguém sabia onde ele ia, chega um determinado local ali, no ápice da brincadeira, ou geralmente é preparado uma festa, o cara já até aproveita pra ganhar algum dinheiro com isso, prepara uma aparelhagem, aí quando tá no ápice o Boi sai fugindo todo mundo já sabe até pra onde ele vai, já antes não essa magia já se quebrou, antes ainda tinha um detalhe no último dia no dia da fugida, o Boi ficava brabo, nesse dia se ele quebra-se a cabeça de alguém com uma chifrada tá perdoado, o Boi tá bravo ele vai fugir e tinha todo esse encanto, só que ninguém sabia a hora que ele ia (...) a brincadeira tava rolando e de repente de uma casa pra outra, cadê o Boi (...) e quem conseguia ver corria atrás, pra ver pra onde é que ia, mas ficava aquela fantasia a ninguém sabe pra onde foi, desapareceu, isso daí é muito passado, na verdade já virou mais lenda, que realmente acontece, perdeu o encanto, mas era uma coisa muito legal, a gente já tentou resgatar isso com Faceiro, mas não conseguimos resgatar esse encanto (...) A manifestação é do povo (...) aqui não tem um roteiro, vai, volta (...) até porque a essência do Boi de Máscaras, aqui tá em andar pelas ruas, muita gente já falou em criar um bumbódromo, eu não concordo com a idéia não, a essência do Boi de Máscara é o arrastão na rua, essa que é a essência da brincadeira...

Paulo de Tarso: Qual a importância da máscara na brincadeira do Boi?

Rondi: Isso aí continua com o encanto, muita gente pergunta por que o pessoal não entra pra brincar, o pessoal fica frio olhando. Por que quem tá sem máscara só fica olhando, só brinca quem tá mascarado, só tem graça de brincar no Boi se estiver fantasiado, se for mascarado (...) pra quem brinca é como se ele incorporasse uma personagem, tem pessoas tímidas que não conseguem nem conversar contigo direito, mas quando põe a máscara ela se transforma em outra pessoa (...) quem se fantasia de Pierrô é esta questão de tá flertando com as meninas, tá ali tirando graça com as meninas, tirando graça com um amigo (...) os cara vão lá nessa bolir as menina, tirar onda com um e ninguém sabe quem é, quer dizer, tipo assim, o papel daquela personagem é esse, depois que tu te fantasia que tu põe aquela máscara tu tem esse papel aqui, mas não é definido (...) é muito espontâneo, mas que a pessoa só faz depois que está mascarado (...) O Cabeçudo é uma personagem, a gente daqui vê como uma personagem, como um ser, o Cabeçudo é um ser é uma figura do Boi (...) alguém que veste o Cabeçudo tem que se portar daquela forma ali, brincar, rodar, sambar e depois ficar lutando um com outro. A gente entrou muito em atrito porque é o seguinte, ela [Silvia] cometeu o mesmo equívoco do Paes Loureiro, que eu não acho justo, ela se referiu, a todo aquele encanto que envolve a manifestação como algo que só acontecesse com o Boi Tinga.

Paulo de Tarso: Você leu a dissertação dela?

Rondi: Eu li a tese dela, como se todo aquele processo, tudo que ela registra ali acontece de fato em São Caetano, toda aquela cenografia, tudo aquilo lá acontece, mas não é só exclusivamente com o Boi Tinga, isso acontece com toda manifestação, qualquer grupo que venha sair em São Caetano, acontece aquilo ali, agora claro o Boi Tinga leva uma certa vantagem, ele tem um trabalho seqüenciado de nome, desde 37 até cá, ele se tornou o Boi de Máscara mais famoso, mas ele não pode roubar o mérito dessa magia toda só pra ele, porque isso acontece com outros grupos, eu não tô falando só com relação ao Faceiro, mas por todos os outros

grupos (...) Acho que foi uma visão muito restrita e muito técnica, ela procurou todo aquele, no entrudo, nas mascaradas, querendo até fazer a gente engolir aquela história que o Pierrô veio dessa história das mascaradas de 1830, do entrudo e tudo mais (...) E pra tu teres uma idéia São Caetano de Odivelas, ele passou a fazer parte do Estado aqui na década de 60, foi quando foi construída esta estrada aqui, o resto era por barco, era uma viagem uma vez por semana pra Belém, como é que tu vai dizer que isso pode ter vindo de, sofrido influência destas coisas, em 30 que acho que São Caetano devia ser (...) São Caetano se emancipou politicamente em 1935, foi quando passou a ser município, era uma vila, vila de Vigia, então tem uma série de coisas que precisam ser cruzadas, então eu acho que o pessoal tem que ser um pouco até mais responsável, quando colocar estas coisas aí, na verdade falar da manifestação do Boi de Máscara é difícil porque não consegue traduzir em palavras o que acontece aqui (...) Olha só um exemplo, o Cabeçudo é às vezes uma pessoa faz o paneiro, um segundo encapa, o terceiro pinta, um quarto vai brincar, tá entendendo, mas existe caso que a pessoa que brinca faz todo esse processo, do paneiro, de encapar, fazer a máscara, quer dizer ele vive todo aquele universo (...) com as máscaras do Pierrô, acontece a mesma coisa, geralmente quem faz as máscaras não brinca (...) tem outros artesãos que fazem e brincam (...) a máscara ela transforma o homem num personagem, falo isso como brincante (...) o Boi se torna uma máscara também né, porque as pessoas põem aquela máscara e vão incorporar a personagem ali, que dizer a partir daquele momento, vão ter que reagir como um Boi reagiria, claro, na hora que tá tocando tem uma coreografia própria, tem toda uma sincronia, ali dos Pernas, fazem uma movimento sincronizado, tudinho, mas quando pára, principalmente quando dá a marcha, que é uma música mais agitada, há a luta entre o Vaqueiro e o Boi né, o Vaqueiro quer levar o Boi pra continuar o cortejo e o Boi quer ficar a vontade, ele quer ir quando ele quiser, ele é o dono da brincadeira, então aí há toda uma luta entre os Vaqueiros e a figura do Boi (...) então dentro deste teu pensamento o Boi passa a ser uma máscara também (...) Em relação ao Boi, ele é confeccionado, o artesão confecciona ele, depois que ele tá pronto ele fica escondido, especificamente o Faceiro com o Tinga, principalmente os dois, ele fica escondido, escondido na casa de alguém, porque no ano anterior ele fugiu, tá dando pra entender, ele fugiu, então mesmo que ele, aquilo que te falei, que se quebrou um pouco do encanto, mas ninguém sabe de onde ele vai surgir, no primeiro dia os Pierrôs tão pulando, a orquestra tocando, os Cabeçudos tão brincando, mas o Boi tá desaparecido, certo, aí os Vaqueiros saem em busca desse Boi, já incorporou o personagem ele sai procurando o Boi em algum lugar e de repente de algum lugar o Boi vem pra dá seqüência (...) aí ninguém sabe de onde é que o Boi vai surgir, isso acontece especificamente com o Faceiro e com Tinga os outros grupos não trabalham dessa forma, sai da casa do proprietário mesmo (...) tem alguns grupos de Boi também aqui, mas que não seguem esse ritual, mas o Faceiro a gente tenta manter ainda viva esta questão da magia (...) então chega na hora da brincadeira ali, no primeiro dia que a gente fala que é a estréia, primeiro dia depois do carteadado, aí quando a brincadeira tá esquentando aí o Boi aparece algum lugar...

Paulo de Tarso: O carteadado?

Rondi: O carteadado é (...) sai pra selecionar as casas onde o Boi vai brincar e se entrega uma carta, entendeu, uma carta pedindo permissão pra brincar naquela casa, em contrapartida o proprietário dá uma ajuda financeira, que às vezes não excede cinco reais, entende.