

Territórios teatrais a partir das máscaras brincantes

Vanéssia Gomes dos Santos¹

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

DOI: <https://doi.org/10.21680/2595-4024.2022v5n2ID30929>

Resumo: Este artigo trata sobre as máscaras teatrais presentes nas manifestações tradicionais populares. Trago como questão demarcadora desenvolver um pensamento que apresente as manifestações tradicionais como lugar de referência para os estudos e práticas de procedimentos de atuação teatral. Associo a este pensamento as experiências criadas e executadas por brincantes, mestras e mestres que partem de práticas cênicas construídas e repassadas entre si, e entre grupos. Intento colaborar com artistas/pesquisadores(as) de teatro que tomam como referência estas práticas para suas criações, resultando em diversos tipos de aproximações, diálogos, encontros e similitudes. Proponho a articulação de matrizes que possam ser deflagradoras de novos campos de investigação a partir da cena popular. Estas inquietudes emergem do meu trabalho, como atriz e diretora, desde os processos de pesquisa e criação que dei início no princípio dos anos 90, onde também ocorre minha aproximação a estas expressões. Destaco nesta trajetória os espetáculos e as investigações desenvolvidas como integrante do Grupo Teatro de Caretas (CE).

Palavra-chave: máscaras; pesquisa teatral; manifestações tradicionais populares; atuação teatral

Abstract: This article deals with the theatrical masks present in popular traditional manifestations. I bring as a demarcating issue to develop a thought that presents the traditional manifestations as a place of reference for the studies and practices of theatrical performance procedures. I associate this thought with the experiences created and performed by players, teachers and masters who start from scenic practices built and passed on among themselves, and between groups. I intend to collaborate with theater artists/researchers who take these practices as a reference for their creations, resulting in different types of approaches,

dialogues, encounters and similarities. I propose the articulation of matrices that can trigger new fields of investigation from the popular scene. These concerns emerge from my work, as an actress and director, from the research and creation processes that I started in the early 1990s, where my approach to these expressions also occurs. I highlight in this trajectory the shows and investigations developed as a member of the Grupo Teatro de Caretas (CE).

Keywords: masks; theatrical research; popular traditional demonstrations; theatrical performance

TERRITÓRIOS E TRAVESSIAS

No Grupo Teatro de Caretas, entre os anos de 1998 e 2014, nosso foco de trabalho, se deteve na criação de performances e espetáculos resultantes de vivências principalmente com brincantes, mestras e mestres. Destaco neste artigo um apanhado de experiências com as manifestações tradicionais cênicas do Nordeste realizadas pelo grupo. Um dos trabalhos mais marcantes esteve vinculado à pesquisa das máscaras presentes nestas manifestações. Nosso percurso se deu por três Estados, em oito cidades, durante o ano de 2010, e se desdobrou em encontros, que ocorrem ao longo dos anos seguintes, em festivais e mostras que participamos apresentando nossos espetáculos, em debates ou em rodas de conversa, com artistas, mas principalmente no encontro com tantos outros brincantes, mestras e mestres nas demais regiões do Brasil. Agora amplio esta investigação em minha pesquisa de doutorado para aproximações em comunidades peruanas que também tem em suas brincadeiras a composição com máscaras.

O recorte da pesquisa que apresento neste momento se circunscreve no Nordeste brasileiro relatando o contato com as máscaras do Ceará, Pernambuco e Maranhão. Estes encontros foram potência para um olhar voltado às singularidades presentes nas máscaras, em como os brincantes atuam a partir destas, como trabalham seus corpos, constroem suas dramaturgias,

acompanhados por diversos objetos de cena como as figuras, os trajes e os instrumentos musicais.

Tendo ciência do mar de folguedos que existem no Nordeste, o recorte colaborou naquele momento para focarmos nossos estudos, e assim concentramos nosso olhar, por já compreendermos a imensidão do universo das manifestações tradicionais populares. A pesquisa começou no encontro com o Reisado da Família Ramos, em um assentamento rural em Canindé, em seguida com a festa dos Karetas da Semana Santa da cidade de Jardim, na Chapada do Araripe, ambos no Ceará; na sequência o mergulho se deu no cavalo marinho Estrela de Ouro, em Condado, Pernambuco e, por fim a travessia por São Luiz, com a caminhada pela baixada maranhense nas cidades de Viana, Matinha (povoado de Tanque de Valença) e São João Batista para encontrar com os cazumbas. Esta travessia compôs o processo de pesquisa sobre máscaras para posterior criação de um espetáculo.

Durante todo o percurso das viagens tivemos as máscaras como ponto aglutinador do nosso olhar, destacando a performance dos brincantes, o jogo da cena, a atuação, as dramaturgias, os diversos rituais, as musicalidades, as danças, a ocupação dos terreiros das casas e das ruas. Tivemos com este trajeto diversos elementos que foram registrados em nossos corpos e tomados como referência para a criação de performances e espetáculos frutos da pesquisa. O processo de pesquisa e criação do espetáculo Cortejo de Caretas surge do projeto Riso Brincante do Nordeste, fruto do contato de anos com o pesquisador Oswald Barroso. Em 2010, foi conquistado um prêmio, através do Ministério da Cultura, para a realização da ideia, e, assim, demos início aos trabalhos. O projeto foi composto por viagens de pesquisa, com todos os integrantes do Grupo Teatro de Caretas, com o objetivo de estabelecer contato com manifestações tradicionais populares que têm a máscara como elemento de destaque presente em suas performances. Partimos dos seguintes princípios: 1º - ser possível estar em

diálogo com os mestres e brincantes de cada manifestação, em suas comunidades, em seus cotidianos; 2º - termos oficinas de máscaras e vivências das danças; 3º - construir, posteriormente às viagens, uma obra teatral referenciada na experiência como um todo.

A intensidade dessa pesquisa nos levou a um elemento que foi construído logo após a realização da primeira viagem. Vimos a necessidade de estruturar a realização de performances em praças públicas como uma etapa inicial de montagem da obra final. Esta ação foi intitulada "*Resultado Sensível*". Essa necessidade surgiu da intensidade que cada viagem teve, cada encontro com os mestres e brincantes. Sendo assim, essa ação foi incluída posteriormente ao início do projeto. Foi então nosso 4º princípio de pesquisa, onde, ao retornarmos de cada viagem, performávamos em uma praça da cidade, tendo como referência os elementos que havíamos observado e vivido no contato com a manifestação. As performances aconteciam dois ou três dias após a chegada em Fortaleza, quando tudo estava ainda à flor da pele.

Na escrita do projeto foi elaborada uma trajetória que nos permitiria visitar quatro comunidades em seis meses, ficando em cada cidade durante cinco dias, em média, com o intuito de possibilitar a presença de toda a equipe. Todas as viagens foram de van, ou seja, por via terrestre, com uma equipe de cerca de doze pessoas em cada viagem. Outro objetivo do projeto estava vinculado aos integrantes do Grupo Teatro de Caretas participarem de todas as etapas presenciais da pesquisa, assim como alguns convidados. Descrevo a seguir cada viagem realizada, por ordem cronológica.

A MÁSCARA NO REISADO DE CARETAS

A primeira viagem, em 2010, foi ao Reisado de Caretas da Família Ramos, no Assentamento de Ipueira da Vaca, que fica na cidade de Canindé - Ceará. Para

nossa produção local no assentamento de Ipueira da Vaca, os contatos foram feitos por telefone com Seu Caboco. Como etapa preparatória, semanas antes de irmos ao assentamento, o Grupo Teatro de Caretas se reuniu para estudar a performance do Reisado da Família Ramos. Tivemos acesso a registros em vídeo que foram muito úteis, já que nos aproximamos das músicas, vimos os passos de dança, as movimentações de cena, observamos as roupas e a dramaturgia do reisado. Para alguns do grupo, tudo isso era muito novo, então foi necessário esse mergulho prévio.

Eu já tinha algumas experiências em pesquisas com manifestações indo a cidades no interior do estado, realizando atividades em diversas ocasiões com mestres e brincantes, entrevistando-os e realizando oficinas. Esse percurso contribuiu para a construção da trajetória desta pesquisa, em particular para o entendimento sobre qual seria o formato do encontro que iríamos realizar e, de forma prática, quais eram as atividades que estávamos interessados em vivenciar junto ao reisado.

Em um período anterior, o INCRA, com o Projeto Arte e Cultura na Reforma Agrária, realizara uma série de pesquisas e ações junto ao Reisado de Ipueira da Vaca, e com muitos de outras localidades, na busca pelo fortalecimento e reconhecimento dos reisados presentes nos assentamentos rurais do Ceará. Em 2008, integrei este projeto realizando oficinas teatrais e dirigindo um espetáculo de teatro de rua no Assentamento José Lourenço, em Chorozinho, a 70 km de Fortaleza; também, em vários momentos, integrei ações em outros assentamentos e participei de encontros estaduais realizados pelo projeto.

A viagem para Canindé não era muito longa, 118 km, mas devido ao horário de saída, já quase à noite em Fortaleza, acabamos por chegar tarde no assentamento. Em Ipueira, algumas pessoas da comunidade nos aguardavam. Devido ao horário da chegada, nos organizamos para desembarcar as bagagens, nos instalamos em nossas redes e descansamos para o dia seguinte. A proposta

nesta pesquisa era que tentássemos, durante os dias do encontro, ficar junto dos brincantes, em sua própria comunidade, e nessa ocasião conseguimos articular para ficarmos na casa sede do assentamento, ou seja, ficamos instalados como vizinhos deles.

Logo cedo acordamos, com barulho de cabras, barulho de gente cozinhando, e nós com a euforia desse encontro. Marcamos para termos pela manhã uma roda de conversa com os mestres, um encontro para que eles nos conhecessem também, à tarde, seria uma oficina de máscaras, e no horário da noite a apresentação do Reisado.

Sentamo-nos na varanda da casa e, aos poucos, foram chegando os mestres, bem como alguns (algumas) moradores(as) que só observavam nosso encontro. Oswald Barroso, o orientador da pesquisa, que viajava conosco, já conhecia pessoalmente os mestres, e isso facilitou a abertura do diálogo. Nosso interesse estava evidente: queríamos conversar e ver as máscaras, falar sobre os caretas, ouvir os relaxos (versos cômicos), cantar e, principalmente, ter a chance de participar da apresentação do reisado junto aos mestres.

Quando digo “mestres”, no plural, é devido a uma particularidade deste reisado. Diferentemente de outras manifestações onde somente uma pessoa se destaca pela experiência e pelo conhecimento que carrega de muito tempo sobre determinado brinquedo, no reisado de Ipueira da Vaca, os brincantes eram quase todos irmãos e brincavam juntos desde criança. Com efeito, a compreensão sobre como se desenvolvia a brincadeira era de todos. Dessa forma, eles entendiam sobre as músicas, as figuras, os relaxos, e continham em si os procedimentos de realização da performance.

Tínhamos a informação que o Reisado da Família Ramos se apresentava como um reisado completo, com uma parte teatral bem desenvolvida e uma dramaturgia complexa. Este dado dá a esse reisado uma dimensão de conhecimento coletivo que os respaldam a todos serem considerados mestres.

Mas, na ocasião que fomos visitá-los, faltava um dos mestres, o que encabeçava a brincadeira. Faltava seu Neo Ramos, que não tive a sorte de conhecer. Ele havia falecido há pouco tempo. Seu Neo fora o irmão que incentivou a continuidade do reisado. Foi quem potencializou a brincadeira, e seus demais irmãos o acompanharam. No momento de nosso encontro era nítida, e também relatada com pesar, a falta significativa dele.

Nossa conversa foi animada: músicas, cantos, poesias e muitas histórias. A esposa do falecido mestre estava presente, Dona Osana. Ela, muito cativante e tranquila, acompanhava a conversa. Um dado significativo para registrar é que era comum num reisado, numa manifestação tradicional, imperar a presença de homens, as mulheres estavam presentes, mas de forma secundária. Mas isso já estava em plena transição, em 2010, onde, nessa ocasião, já presenciamos uma adolescente que assumiu papéis de destaque no momento da apresentação, e outra jovem que atuava como percussionista do reisado.

Entendi, nessa roda de conversa, que Dona Osana era a mascareira do grupo. Havia os brincantes que faziam suas máscaras, mas ela assumia de forma contundente essa fabricação. Ela as costurava e pintava. As máscaras do Reisado da família Ramos são de tecido. Podendo ser de uma camiseta cortada e pintada, ou um tecido comprado especialmente para a construção do objeto. Estas são as várias formas de se fazer a máscara, ou como também falam, a mascara, assim, sem acento agudo, porque muitos brincantes pronunciam como a sílaba tônica sendo a segunda sílaba, e não a primeira.

Na maior parte dos casos, para a construção de uma máscara são usados elementos da natureza, como por exemplo, pelos de animais ou palha, para fazer sobancelhas, bigodes ou as barbas dos caretas. Na ocasião da oficina, fizemos de tecidos variados, levamos alguns tecidos, assim como linhas e agulhas. As máscaras que confeccionamos foram usadas no momento posterior da apresentação, à noite.

Para a apresentação, ajudamos na organização do terreiro e na instalação da iluminação. A notícia de que haveria uma apresentação fez muita gente da comunidade ir para o local. Combinados que faríamos duas curtas apresentações do Teatro de Caretas, antes do reisado. Nosso companheiro, Daniel Albuquerque, recitou umas poesias, logo após eu e a atriz Sâmia Bittencourt apresentamos uma cena da aula-espetáculo Riso Brincante do Nordeste, de Oswald Barroso, que já fazíamos desde 2005. Após este momento iria iniciar o Reisado da Família Ramos.

Ao anoitecer já estávamos prontos para a atividade. Nosso interesse era participar também da preparação, ver os bastidores, entender como aconteciam os combinados entre eles antes de entrarem em cena. Alguns de nós estávamos preparados para, em determinado momento, entrar na apresentação do reisado, de modo que os mestres nos diriam o momento e conduziriam nossas ações.

Antes de começar a apresentação, instaurou-se um clima de festa, o terreiro iluminado com as gambiarras de luz, as pessoas conversando, os músicos afinando seus instrumentos, e os caretas em algum lugar se preparando para a apresentação. Mas onde estavam? Na ocasião, fui atrás desse lugar. Primeiro, estavam na lateral da casa-sede, lá estavam eles de paletós, máscaras ainda nos bolsos, de chapéu, conversavam entre si e se aqueciam com um pouco de cachaça. Eu tentava ficar da forma mais discreta e silenciosa possível para poder ouvi-los e me integrar naquele momento.

Para iniciar a apresentação, o grupo de reisado escolheu como espaço para a abrigação de portas, uma casa de guarda de sementes que ficava em frente à casa-sede (onde estávamos hospedados). Eles primeiro entraram nessa casa e ficaram mais um pouco. Ainda conversavam e transitavam em uma pequena sala. Quando decidiram ir para o terreiro, já se deu início à apresentação. Nós, do Teatro de Caretas, estávamos com nossas máscaras de tecido confeccionadas na oficina da tarde, mas sem paletós. Em determinado momento, os mestres nos deram os seus

paletós e, no meio da brincadeira, o chapéu do mestre Neo Ramos foi colocado na minha cabeça.

Os mestres e brincantes demonstravam dedicação e concentração a nós, em nos mostrar aonde ir e qual a ação a fazer. Como havíamos estudado a partir dos vídeos, conseguimos, em alguns momentos, cantar juntos, e tínhamos um tanto de orientação em como nos colocar no espaço. Além dos elementos estéticos do reisado de caretas como as máscaras, vestimentas, chapéus, sapatos, os materiais que carregam nas mãos (que poderiam ser pequenos pedaços de madeira, chicotes ou os bichos que compõem as cenas entre os caretas), na encenação há situações, posturas, movimentos, falas que só foram possíveis de se perceber, compreender e visualizar estando dentro do reisado.

Um dos elementos, que destaco, é que há um tipo de brincadeira que os caretas fazem entre si que acompanha toda a encenação. Em particular, quando começam a dizer os relaxos, os demais caretas que ficam todos próximos, na passagem de um relaxo para outros, ou às vezes na própria fala, dizem frases provocativas, como questionando sobre o que o outro careta diz, indicando que um sabe mais que o outro, ou pegando frases e repetindo. Essas frases são ditas entre eles, e muitas vezes de forma inaudível, o que compõe um vínculo entre eles que fortalece a apresentação. Frases como: *ô careta abestado; esse careta aí não tá falando a verdade não ó; por esse aí eu não boto a mão no fogo; presta atenção, careta dorminhoco.*

Levamos isso para nossa cena do espetáculo Cortejo de Caretas. Algo que nos dava o “olho no olho”, vivacidade, a atenção do que estava acontecendo no momento da cena, mas, mais que tudo, trata-se de uma ótima brincadeira, que dá à cena a potência de um desafio entre os caretas para se chegar a situações bem interessantes. Elementos que compõem a performance do ator brincante e que Barroso (2013) nos descreve da seguinte forma:

O brincante de Bois e Reisados é um ator capaz de imitar e de metamorfosear-se. Um ator que faz parte da natureza e do coletivo, tocado pelo entorno, integrado no cosmos. Um ator que, ao tornar-se outra coisa, entra em contato com ela e que, ao entrar em contato com ela, torna-se a outra coisa. [...] Ao integrar-se ao resto do mundo, ultrapassa a si mesmo, abre-se para o exterior, sai de si e deixa-se penetrar pelo mundo. É um corpo eternamente incompleto, aberto e misturado ao mundo. Confunde-se com a natureza e os objetos. (BARROSO, 2013, p. 308)

Buscamos este ator brincante, esta atriz brincante, os identificamos a partir do contato com as manifestações tradicionais pesquisadas, o significativo processo da experiência possibilitou o que exercitamos em nós. Construimos conexões entre nossa prática de rua e essas ancestrais práticas de teatro, dança e música encontradas nesta pesquisa teatral.

De dentro do reisado também foi um momento ímpar para observar os corpos, como se deslocavam, e como os passos do sapateado dos caretas aconteciam. Corpo levemente arqueado para frente, pernas levemente dobradas, braços para frente do corpo, a cabeça em alguns momentos com os olhos para baixo ou para frente. Em poucos momentos o careta permanece com os pés fincados no chão, está vivo, sempre realiza pequenos movimentos, e agregam a essa ação o fato de estarem com as máscaras.

Em cena com o teatro de caretas percebi que, se uma pessoa em meio a outras todas de máscara fica parada, o que parece é que é uma estátua. Mas existem momentos em que este corpo se modifica, em alguns momentos, dependendo do impulso que a cena provoca, este corpo se dilata em composições mais amplas, mas partem do mesmo princípio de quando estava na construção de

movimentos menores. O sapateado cria impulso nas transições de uma ação para outra, sendo audíveis e intensas, seguindo a melodia da música. No reisado usa-se uma sanfona, e sem um sanfoneiro bom não se brinca bem; utiliza-se ainda um triângulo (em Ipueira era uma jovem que tocava) e uma zabumba.

Já havia assistido muitas apresentações de reisados de caretas em espaços de festivais, ou mesmo nas próprias comunidades, mas poder integrar a apresentação junto aos mestres foi de grande intensidade. Estar ao lado deles e tentar dar forma ao que orientavam, desde acompanhar seus passos, ouvir o que falavam entre si, olhar para onde olhavam, tentar ver o que viam, foi muito potente para mim enquanto artista e para as decisões futuras tomadas na obra teatral que integrei no Caretas. Essa sensação se repetiu também junto aos outros mestres que tive contato durante esta pesquisa do Riso Brincante no Nordeste, em Pernambuco, e no Maranhão.

A MÁSCARA QUE INVADE UMA CIDADE

A cidade de Jardim fica a 570 km de distância de Fortaleza. Havia uma expectativa do contato com a manifestação tradicional dos Karetas de Jardim. De acordo com as informações que tínhamos, o nosso olhar precisaria estar aberto para observar toda uma cidade, e não somente um grupo.

O processo de preparação e pesquisa para essa segunda etapa do projeto deu-se a partir do contato com o material fotográfico das pesquisas de Alex Hermes, e também da leitura de textos sobre os Karetas. A informação era que encontraríamos muita gente mascarada, em diversas situações, e foi o que realmente aconteceu, das formas mais inusitadas.

Em Jardim não haveria um mestre, ou um grupo a ser pesquisado, teríamos toda a cidade, e alguns sítios próximos, para fazer nossa investigação. Essa brincadeira acontece anualmente nos quatro dias da Semana Santa, em todos os

horários e, das mais diversas formas, poderíamos cruzar com os brincantes da manifestação.

A festa dos Karetas de Jardim é uma manifestação tradicional que surge no Século XIX para celebrar o período da colheita. Os agricultores criavam um espantalho, usavam máscaras para fazer as comemorações, juntavam os mais variados alimentos no sítio e, então, realizavam as festas, onde se dava o encontro de todos. Esse espaço denominado sítio é o local onde os Karetas concentram uma diversidade de alimentos colhidos, a partir de uma coleta que fazem pedindo nas casas, mas que, em épocas anteriores, poderia ser invadindo quintais. Ao longo dos anos, o espantalho transitou para a imagem do Judas, agregando-se ao período da Semana Santa. A forma de montagem dos sítios modificou-se um tanto também, em especial quanto à ação de invadir os quintais, mas ainda se montam com alimentos frescos que ganham de vizinhos e também a partir de trocas.

Logo que chegamos à cidade, fomos à sede da Associação Cultural dos Karetas de Jardim. Até 2010, possuíam um registro já com mais de 600 associados. No dia que chegamos, havia um intenso debate por parte dos associados, devido à solicitação feita pelo prefeito de que todos deveriam usar um crachá durante as festividades, no momento que estivessem mascarados. Esta ação era anunciada com o objetivo de coibir episódios de confusão durante as festas. Dessa forma, quem fosse participar de cortejos, do dia da ação organizada pela Prefeitura, no Domingo de Páscoa, deveria estar de crachá. Essa foi uma situação bastante incongruente junto a uma manifestação tradicional. A resolução da Prefeitura, para mim, soava como uma violência institucional, já que, ao forçar cada brincante a usar um crachá, criava-se um ato que ia contra um sentido simbólico da brincadeira que é o do ocultamento da identidade através da máscara.

Em Jardim, as máscaras dos Karetas eram de diversos materiais, podendo ser de papelão ou máscaras industrializadas, muitas conhecidas por nós, que são usadas durante o carnaval, de monstros ou de políticos, mas também podendo ser

feitas com camisetas que iriam, de forma simples, ser amarradas ao rosto. A ideia que predominava era a de que qualquer material poderia ser transformado em uma máscara, e essa era a época de brincar de Kareta. Essa etapa da investigação se desenhou como uma possibilidade de experimentar desde as infinitas qualidades de materiais para criar máscaras, até o formato das intervenções e ocupações a céu aberto.

O sentido da diversidade de elementos possíveis de se utilizar nas máscaras foi levado por nós aos experimentos e investigações, assim como na posterior escolha das máscaras do espetáculo Cortejo de Caretas. Realizamos, em Jardim, uma oficina prática de criação e construção de máscaras com Luís Lemos, na sede da Associação Cultural dos Karetas de Jardim. Foi interessante o contato com o artista que vivencia a manifestação e investiga novas formas de utilização de materiais.

Foi interessante observar em Jardim que, em poucos momentos, o fato de estar com uma máscara fazia o brincante agir de forma histriônica e ficava claro que a pessoa sabia da invisibilidade que conseguira através de todo o ocultamento de seu rosto, e também de toda a sua pele, através de luvas e camisas de gola alta. Tal ocultamento dava uma certeza da presença de um ser mágico com poder de realizar o que quisesse, mas optava, em alguns momentos, por simplesmente passar pelas pessoas, o que, minimamente, já os alterava como público da ação do mascarado. Um diferencial dos elementos que existiam nas figuras de reisado de Careta de Ipueira da Vaca, é que, em Jardim, usam-se badalos junto aos corpos, sendo eles pequenos ou imensos.

Vimos diversas situações interessantes vinculadas à condição de um mascarado em ações cotidianas ou inusitadas, de acordo com o local que estavam atuando. Vimos mascarados no meio de plantações, homens andando de bicicleta se deslocando em pequenas estradas, crianças em frente às suas casas, em

espaços distantes da cidade ou de outras casas. Oswald Barroso contribuiu com essa constatação ao nos dizer:

[...] Na maioria dos casos, porém, público e brincantes discernem a separação entre o mundo da brincadeira e o mundo cotidiano. O ator brincante não é um ilusionista, ele não faz de conta que a brincadeira é parte da vida ordinária, ele não vive seus personagens como gente que faz parte da vida vulgar. Ele brinca na vida real. Neste sentido ele se distancia do ator dramático, não quer se fazer passar aos olhos do público, por alguém do mundo imediato, social e psicológico. Sua dimensão é outra, seu mundo é outro, o da arte, o da brincadeira, o do teatro. Neste sentido, o ator brincante satisfaz as exigências de Brecht, que denunciava o ilusionismo do drama burguês, reivindicando um teatro teatral. (BARROSO, 2013, p. 386)

Um elemento que carregamos para o espetáculo *Cortejo de Caretas* foi esse do ocultamento dos corpos trabalhando, para além da máscara no rosto, com uma máscara de corpo inteiro. Essa lógica se deu principalmente porque o elenco tinha, em sua maioria, mulheres, o que não ocorre de forma comum nas manifestações tradicionais que pesquisamos, já que são realizadas quase que absolutamente por homens. Nesse sentido, pesquisamos muito os corpos, as posturas, as formas de dançar, e ocultamos as partes de nossos corpos que poderiam denunciar que ali estavam mulheres, em especial ocultávamos nossas mãos.

Era surpreendente, em algumas apresentações do espetáculo *Cortejo de Caretas*, quando, ao final, revelávamos ao público que ali estavam cinco mulheres e não cinco homens. Entendia como importante apresentar o espetáculo buscando as referências com a tradição que havíamos investigado, mas era no mesmo grau

de importância estabelecer que éramos mulheres irrompendo este lugar que por muito tempo fora somente dos homens.

A tradição das máscaras na cidade de Jardim foi se vinculando ao período da Semana Santa ao longo do tempo. São basicamente as seguintes ações que norteiam as brincadeiras dos Karetas: montam sítios a partir da Quinta-feira Santa, escrevem os testamentos do Judas e se preparam para o dia da malhação, que acontece comumente no Sábado de Aleluia. Em Jardim, a prefeitura organiza um cortejo e uma festa que acontece no Domingo de Páscoa. Há um concurso de máscaras e trajes, o que notoriamente incentiva na manutenção da manifestação tradicional popular.

Após a eleição do melhor Kareta ou grupo de Karetas, todos se voltam para um mastro com cerca de 20 metros, que está erguido no meio de um descampado, onde acontece a malhação e a queima do Judas. Próximo ao mastro é montado o grande sítio com vários alimentos que foram juntados pelos caretas ao longo dos dias anteriores da Semana Santa.

Destes momentos foram geradas questões sobre os corpos, e as ocupações dos Karetas, que se frutificaram em performances, e em novos olhares sobre as possibilidades de articular corpo, máscara e rua. Vimos também instalações vivas, onde os Karetas realizavam ocupações dos espaços com seus corpos estáticos, ou realizando somente micromovimentos; ou as impressionantes ações quando vários estavam simplesmente juntos atravessando as ruas. Com este contato um largo acervo foi agregado ao trabalho de pesquisa.

A BRINCADEIRA DAS MÁSCARAS

Condado localiza-se na zona da mata pernambucana. A distância de Fortaleza a Condado é de 732 km. O contato de produção para organizar nossa ida à cidade foi por telefone com Aguinaldo Roberto, brincante e filho do Mestre Biu

Alexandre do Cavalo Marinho Estrela de Ouro (Mestre Biu faleceu em 5 de agosto de 2022).

A manifestação tradicional do Cavalo marinho não tem no Ceará, e também não é muito conhecida no Estado, diferente de como acontece com outras expressões pernambucanas, como o frevo, ou o Maracatu de Baque Virado. Em nosso Estado temos muitas experiências de práticas de grupos musicais de tambores que trabalham com as sonoridades do Maracatu de Baque Virado, este, no caso, que se diferencia, principalmente, pelo ritmo, de nosso cadenciado Maracatu do Ceará.

Chegamos em Condado e encontramos com Aguinaldo e sua família que nos receberam, hospedando todo o nosso grupo composto por treze pessoas em sua casa. Foi uma recepção inesperada porque estávamos preparados para ficar numa pousada, mas eles insistiram que seria melhor ficarmos em sua casa. Aceitamos. Na etapa de preparação para a viagem a Pernambuco, vimos, através dos estudos por vídeos, a diversidade de elementos que encontraríamos no cavalo marinho: dança, música, diferentes instrumentos musicais, dramaturgia e máscaras.

O grupo de Cavalo Marinho Estrela de Ouro já tinha o hábito de receber pesquisadores na cidade, em suas casas, em sua sede; vimos que isso facilitou diversos momentos de diálogos ou ações que foram ricos para a pesquisa. O Estrela de Ouro tem uma sede na qual guarda os materiais e onde se encontram para reuniões. Em frente a essa casa, fica o espaço onde realizam as apresentações em Condado. Nesse local fizemos todas as atividades da pesquisa.

Organizamos em conjunto, ainda por telefone, no período da pré-produção em Fortaleza, uma programação com oficina de máscaras, apresentações do Teatro de Caretas e da manifestação tradicional. A apresentação do cavalo marinho é denominada em alguns momentos como Sambada. Então, em muitos dos diálogos preparatórios, Aguinaldo perguntava a mim: vai querer samba? Mal sabia ele que era tudo o que mais queríamos, e ao vivermos a sambada em

Condado entendemos bem o sentido da palavra “brincadeira” dada às manifestações populares. Um encontro onde eles não estão somente num estado de apresentação, mas estão vivendo com o público um momento único e intenso.

Mestre Biu Alexandre e Aguinaldo Roberto ficaram disponíveis para diálogos e atividades conosco e propuseram atividades que não estavam previstas anteriormente: uma oficina de dança do cavalo marinho e um encontro com os músicos. Para a oficina de construção de máscaras, Aguinaldo orientou que fizéssemos, através dele, a encomenda do couro, em uma feira na cidade de Condado, para fabricarmos nossas máscaras com o mesmo material das deles. Assim, também aprenderíamos como manusear os materiais, vivenciando a técnica e os mesmos recursos usados em seus processos.

Após alguns dias em rodas de conversa na sede com Biu Alexandre, ou convivendo na casa de Aguinaldo com ele e sua família, chegara enfim o dia das apresentações. Nosso espetáculo A Farsa do Pão e Circo aconteceu em frente à sede do Estrela de Ouro. Logo cedo da noite, foram chegando os brincantes na sede e também pessoas que souberam da apresentação; alguns vinham de outras cidades para acompanhar o Estrela de Ouro. A comunidade em peso estava presente. Algo semelhante ao que havíamos vivido em Ipueira da Vaca.

Depois de nossa apresentação, os brincantes iniciaram a preparação para a apresentação do Cavalo marinho do Estrela de Ouro, onde colocaram o banco para os músicos, microfones e havia toda uma movimentação de preparação dos materiais, com os trajes, os adereços (arcos, chapéus), com as máscaras e os bichos. Os materiais de estudo para termos contato com o cavalo marinho foram vídeos de ótima qualidade das apresentações do grupo e também artigos acadêmicos sobre diversas nuances da brincadeira. Isso contribuiu bastante para termos um contato intenso com os brincantes e com o mestre. Porém, foi insuperável ter a experiência da apresentação do Cavalo marinho, ao vivo, e em

sua própria comunidade. A brincadeira durou dez horas seguidas. Começou às 20h e encerrou às seis horas da manhã.

De extrema agilidade nas danças e com uma musicalidade surpreendente, as situações paralelas que acontecem durante a apresentação, costuradas por Mateus e Bastião, as figuras, os bichos, a apresentação com uma sucessão de quadros, são impressionantes. Inicialmente há o aquecimento com o banco, e os brincantes fazendo o mergulhão, onde dançam os passos, fazem os trupés, ao mesmo tempo se aquecem. Essa ação se faz sem figurinos, sem os trajes. Após este momento, temos a presença da primeira figura que é o Ambrósio. Este vem com várias máscaras para serem vendidas ao capitão. O mestre Biu Alexandre era o capitão do cavalo marinho. Em sua ação negocia com Ambrósio. Este, por sua vez, com o intuito de vender as máscaras, executa uma série de movimentos/partituras representando as diversas figuras que irão aparecer ao longo da brincadeira. Ele carrega uma série de máscaras de cada figura, uma amarrada a outra em seu ombro.

Em nosso espetáculo Cortejo de Caretas, agregamos o Mergulhão como um aquecimento do grupo, bem como a musicalidade do Cavalo Marinho desde os instrumentos às músicas. Na estrutura da encenação, o formato de entrada das figuras e a apresentação dos personagens também foram assumidos por nós.

A MÁSCARA RITUAL

Cada viagem foi uma nova descoberta e cada encontro foi de uma intensidade diferente, mas todos os encontros foram alimento para entender diferentes caminhos que a máscara toma forma, através da performance dos brincantes no Nordeste do Brasil.

Chegamos cedo pela manhã para encontrar Mestre Abel Teixeira (nascido em 1939), famoso mascareiro. Era ele o nosso foco principal da pesquisa sobre o

cazumba. Nosso primeiro encontro foi em sua casa, dia 23 de junho de 2010, onde o encontramos costurando uma máscara. Fizemos uma entrevista com ele, conversamos sobre quem éramos, sobre nossa procura pelas máscaras e sobre a ideia de brincar nas rodas de boi. Nesse encontro, vimos várias de suas máscaras que estavam expostas em sua sala. A experiência de participar do processo de confecção de um cazumba se deu em vê-lo costurando, e ver máscaras ainda no formato bruto, assim entendemos a complexidade das máscaras de cazumba em sua fabricação. As máscaras de Seu Abel podem ser de tecido ou madeira.

À noite, fomos ao ritual que acontece todos os anos do batizado do Boi da Floresta, que acontece na noite que antecede o Dia de São João, tradicionalmente às 23h. É o momento em que se apresenta o novo couro bordado do boi, são cantadas ladainhas, com a presença de todos os integrantes do bumba-meu-boi, tendo dança, músicas dentro e fora do barracão. Em determinado momento todos fomos para a rua para dançar ao toque de pandeirões, tambor de onça e matraca. No batizado tivemos, então, o contato com a figura viva do cazumba; havia muitos cazumbas. Ainda estávamos conhecendo como acontecia a brincadeira, de modo que não tivemos coragem e nem vimos espaço para entrar na roda. Teríamos outras chances. O aprendizado que antecedeu a viagem através dos vídeos, vendo as danças, foi redimensionado neste momento do contato com o real.

No dia seguinte, partimos de São Luiz em direção à baixada maranhense com Seu Abel. A expedição tinha como objetivo ir para o encontro dos bois, na cidade de Viana, onde acontece, há mais de cinco décadas, o evento. No trajeto, paramos em outras cidades com festas e brincantes que mestre Abel nos indicava. No caminho paramos no município de São João Batista para encontrar o Boi da Floresta e o Mestre Apolônio Melônio. Foi um momento importante, porque esse era o dia da volta do mestre à sua cidade natal depois de décadas. Mestre Apolônio faleceu em 2 de junho de 2015.

Durante as etapas anteriores da pesquisa, vimos diferenças entre as máscaras e suas formas de usá-las, entendendo que, no reisado de caretas e no cavalo marinho, existem diversas figuras nas brincadeiras que usam máscaras, e que as máscaras variam de acordo com a figura (personagem); já nas festas de Jardim, não existe um formato específico vinculado a um personagem, há, sim, uma diversidade de formas de compor as máscaras. Mas e no bumba-meu-boi, no Maranhão? Mais especificamente da baixada maranhense em uma roda de boi, podemos ter dez, vinte cazumbas, em bando, dançando. Na máscara do cazumba temos diversas variações de formatos, de materiais e tamanho final destas máscaras. São variações as mais inusitadas dos cazumbas.

Os bois do Maranhão têm sotaques diferentes que trazem as memórias de cada região. Esses sotaques são os ritmos com que cada boi se apresenta. As características que mais se destacam são as indumentárias, os personagens, os instrumentos, as músicas e a forma de evoluir dentro das rodas.

O brincante pode fazer sua máscara, pode comprar ou conseguir de um mascareiro. Dependendo do material, as máscaras serão refeitas de um ano para o outro, ou serão feitas novas máscaras. Em especial as de isopor, todos os anos, normalmente serão diferentes, os mascareiros falam em se “superar” a cada ano, fazendo sempre novas criações, desenvolvendo sempre novas formas. A bata ou farda são os nomes que dão à vestimenta do cazumba, a roupa tem uma manga comprida chegando até os pés, sempre bem enfeitada, tendo, comumente, uma pintura na parte das costas; alguns também a adereçam com lantejoulas. Por dentro dessa bata usa um cofo amarrado ao quadril (um tipo de cesta de palha que fica dobrada por dentro da roupa e que ajuda no movimento da dança; este movimento desloca o ponto de equilíbrio), e em uma das mãos usa um chocalho. Vimos, em uma comunidade chamada Tanque de Valença, garotos brincando de cazumba com as batas com formas das mais simples possíveis, mas, em Viana, já

vimos batas muito estilizadas, sendo que todas seguiam o padrão de mangas compridas e indo até os pés.

O cazumba é quem abre a roda do boi, quem vai à frente, é quem abre o espaço para a brincadeira começar. Ele é livre em sua movimentação, evolui na roda como quiser, dança e gira, imprime um ritmo próprio em seu corpo. Ele acompanha principalmente o boi, mas também está próximo a Catirina, Pai Francisco, Burrinha e Vaqueiro. Sua imagem grotesca não o define como gente ou bicho. Trata-se de um ser encantado.

Na cidade de São João Batista, observei e experimentei entrar na roda como cazumba. Havia muita gente na rua pra ver o bumba-meu-boi. Os instrumentos começaram, Seu Abel entrou e dançou com os outros cazumbas, depois me chamou em segredo, próximo à roda do boi, para me passar a bata, o cofo e a careta. Na rua mesmo me arrumei e entrei seguindo o ritmo dos outros cazumbas. A máscara, sem muita abertura nos olhos, reduz o que se vê através dela, mas outros canais se abrem, como a maior percepção da sonoridade intensa dos pandeirões, das matracas e do tambor de onça. O calor fica intenso também, e minha sensação foi que esses elementos criam ainda mais o ambiente para a sensação de ser cazumba. Não se sabe quem está dentro da máscara, não é possível identificar se estão lá homens ou mulheres encaretados. Não sei quanto tempo fiquei na roda. Seu Abel se divertiu ao me encontrar quando saí da roda e me ouvia atentamente enquanto eu falava de minhas sensações em ser cazumba. A máscara que usei nesse dia, hoje encontra-se comigo em Fortaleza; era sua máscara e ele me passou. *Tem que cuidar*, disse ele para mim.

De muitas formas, as máscaras de cazumba que me chamaram mais a atenção foram as do mestre Abel, que são de tecido e crina de cavalo, e as de madeira (máscaras que ele vende para os brincantes dos bois); existem ainda as máscaras de torre que outros mascareiros criam, tendo como base isopor ou madeira. No espetáculo Cortejo de Caretas tivemos o cazumba, as danças e a forte

sonoridade do bumba-meu-boi. Ficamos tão impressionados com a experiência, que resolvemos construir os instrumentos da brincadeira (tambor de onça e pandeirões). Trabalhamos com a máscara do cazumba e, a cada período de apresentações do espetáculo, os atores e as atrizes tiveram a oportunidade de vestir a máscara para entrar em cena.

LINHAS PARCIAIS

Nesta pesquisa foi possível observar a performance dos brincantes, o processo de feitura das máscaras usadas nas apresentações, ter um contato direto com brincantes, mestras e mestres para ouvi-los sobre as origens das festas, vivenciar as danças e as cenas, em cada uma das cidades visitadas.

Durante o percurso da experiência vivida foi possível observar e sentir as nuances apresentadas pela diversidade de sonoridades, movimentos, silêncios, impulsos ritmados entre tantas outras facetas do encontro com os grupos. Enquanto atriz e pesquisadora, me aproximar e vivenciar este universo possibilitou o encontro com novos elementos.

Minha questão atual é associar as manifestações tradicionais populares aos princípios da atuação teatral. Esta é uma questão inquietante para mim. Entendo que existem lacunas, buracos, que suponho levarem para outros campos, para novas descobertas. Caminhos abertos a partir de tropeços, quedas e desvios planejados, ou não. Um espaço entre o provável e o não previsto. Assim como a dança em rodopio dos caretas, que não sabem onde irão cair, mas sabem que da queda continuarão a cena.

Esta cena construída a partir das manifestações tradicionais é resultado do encontro inquietante de diversas culturas e etnias, aproximadas historicamente e por fatores sociais, políticos e econômicos. Por muito tempo estas expressões foram associadas a conteúdos esvaziados, sem lhes atribuir a

devida complexidade. Entendo que este posicionamento se construiu a partir de um discurso elitista brasileiro atravessando muitas décadas.

Artistas pesquisadores(as), criadores(as), em destaque, os da América Latina, impulsionam outras formas de olhar, pensar e praticar as artes da cena. No Brasil, nas últimas duas décadas, é importante destacar que, além das diversas políticas públicas culturais que revelaram grupos por todo os rincões de nosso país, as universidades também ganham destaque neste impulsionamento. Mas, também por certo os grupos e artistas que se aliaram a este universo são fatores de fortalecimento e reconhecimento das manifestações tradicionais. Pensar as manifestações tradicionais como um lugar da cena teatral se esboça a alguns anos em diversas investigações.

Os sentidos encontrados possibilitam um olhar de investigação sobre o ato de brincar, onde se estabelecem novos campos de criação, a partir do presente, do aqui agora. Alguns pesquisadores(as) brasileiros(as) empreendem estudos sobre atuação teatral, e aqui destaco André Carreira, Narciso Telles e Renato Ferracini, através de seus estudos e práticas. Carreira (2020) desenvolve a prática sobre os estados de atuação, e sobre a atuação no aqui e agora, e nos indica,

O aqui e agora [...] não é apenas a circunstância da cena, é também este aqui que é o corpo de quem atua em um agora que está definido por todos os acontecimentos nos quais estamos inscritos quando ensaiamos e nos apresentamos. Ao se experimentar os procedimentos de atuação, estamos nos expondo a um processo de autoconhecimento, e tratando de reconhecer quais elementos de nossa própria materialidade – física e mental – se relacionam com o atuar no teatro. (CARREIRA, 2020, p. 14).

Diante deste universo apresentado, entendo que há um campo onde se indica um entrecruzamento sobre os sentidos e fazeres da atuação que acontece em uma apresentação de um brinquedo popular e a fundamentação a partir da prática da atuação por estados. As práticas articuladas na atuação por estados onde se compromete o corpo, através das vontades disparadas nos atadores/atadoras em cena, como trata Carreira (2014). Compreendo que estes atuantes não estão na busca por representar uma personagem, ou em uma busca incessante de traduzir todos os sentidos finais de um texto. Estes estabelecem espaços para que o espectador/espectadora façam suas leituras, participem e estejam juntos na brincadeira.

REFERÊNCIAS

- BARBA, Eugenio. Além das ilhas flutuantes. São Paulo: Ed. Hucitec, 1991
- _____. SAVARESE, Nicola. A arte secreta do ator. São Paulo: É Realizações Editora, 2012.
- BARROSO, Oswald. A máscara: do teatro ritual ao teatro brincante. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2019.
- _____. Reis de Congo. Fortaleza: Ministério da Cultura, 1996.
- _____. Teatro como Encantamento. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2013.
- CARREIRA, André (org.). Atuação por estados: práticas de pesquisa e criação. Rio de Janeiro: Gramma, 2020.
- _____. Teatro de Rua: Brasil e Argentina nos anos 1980 – uma paixão no asfalto. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Ed., 2007.
- _____. Reflexões sobre o conceito de Teatro de Rua. In: Telles, Narciso; Carneiro, Ana (org.), Teatro de Rua: Olhares e perspectivas. Rio de Janeiro: E-papers Serviços Editoriais, p. 20-37, 2005.
- ZAPATA, Miguel Rubio. Raices y semillas: maestros y caminos del teatro en América Latina Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2011.

ⁱ Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas com orientação do Prof. Dr. André Luiz Antunes Netto Carreira / Grupo de pesquisa e laboratório de atuação vinculado ao Departamento de Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).