



CENOGRAFIA DE VESTIR

Território de Toldas, Máscaras e Estandartes

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Oc Oliveira Villar de Queiroz, Maria
CENOGRAFIA DE VESTIR Território de Toldas, Máscaras e
Estandartes / Maria Oliveira Villar de Queiroz; orientador
Luciana Hartmann; co-orientador Fabiana Lazzari Oliveira. --
Brasília, 2024.
225 p.

Tese(Doutorado em Artes Cênicas) -- Universidade de
Brasília, 2024.

1. Cenografia. 2. Figurino. 3. Tolda. 4. Máscara. 5.
Estandarte. I. Hartmann, Luciana, orient. II. Lazzari
Oliveira, Fabiana, co-orient. III. Título.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
Instituto de Artes - IDA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPG-CEN
Área de Concentração - Artes Cênicas
Linha de Pesquisa - Cultura e Saberes em Artes Cênicas

CENOGRAFIA DE VESTIR
Território de Toldas, Máscaras e Estandartes

Maria Oliveira Villar de Queiroz

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, na linha de pesquisa Cultura e Saberes em Artes Cênicas, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas.

Orientadora: Luciana Hartmann

Co-orientadora: Fabiana Lazzari de Oliveira

Brasília - DF
2024

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
Instituto de Artes - IDA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPG-CEN
Área de Concentração - Artes Cênicas
Linha de Pesquisa - Cultura e Saberes em Artes Cênicas

Tese apresentada à banca examinadora, como requisito para o título de doutora em Artes Cênicas, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília.

CENOGRAFIA DE VESTIR
Território de Toldas, Máscaras e Estandartes

Maria Oliveira Villar de Queiroz

Aprovada em 02 de dezembro de 2024.

BANCA EXAMINADORA

Professora Dra. Luciana Hartmann
(Orientadora) Universidade de Brasília - UnB

Professora Dra. Fabiana Lazzari Oliveira
(Co- orientadora) Universidade de Brasília - UnB

Professor Dr. Jorge das Graças Veloso
(Membro interno)
Universidade de Brasília - UnB

Professora Dra. Amabilis de Jesus da Silva
(Membro externo)
Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR

Professor Dr. Cristiano Cezarino Rodrigues
(Membro externo)
Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG

Professor Dr. Érico José Oliveira
(Suplente)
Universidade de Brasília - UnB

RESUMO

Esta pesquisa pretende realizar uma análise espacial da encenação executada fora de lugares teatrais, em três escalas de eventos, a partir do estudo de objetos significativamente fortes em seus espaços de roda: a Tolda, no Teatro de Mamulengo, a Máscara, no Cavalo Marinho e o Estandarte, no Maracatu de Baque Solto. Esses três objetos, denominados aqui de objetos-fortes, são considerados focos proporcionadores da escala de seus eventos e referência para dimensionar o território de brinquedo, ou até onde se percebe sua teatralidade. Sob a hipótese de a escala de uma encenação em sua materialidade ser parte conformadora do território de teatralidade de um universo brincado ou performado, a pesquisa faz uma análise da cenografia, do figurino, dos objetos cênicos e de outras feições, combinada às ações no espaço. Por meio de revisão bibliográfica, entrevistas com mestres, registros pessoais e seleção de imagens em ilustrações: a pesquisa levanta modos de cenografar e indumentar na Cultura Popular e na rua; aprofunda a definição de brinquedo e brincadeira; evidencia saberes dos mestres Chico Simões, José Grimário e Manoelzinho Salustiano; analisa, espaços, objetos e ação, segundo a encenação de festejos; analisa espacialmente a escala dos eventos onde os objetos são acionados e cria um glossário. Para tal é proposta uma analogia com o bordado, para perceber a totalidade de uma composição, não ignorando seu lado reverso, ou, trazer o processo de criação e feitura, como a presença de propósitos que as antecederam no devir do seu desenho. Trata-se de uma sequência de leitura (textual, visual, memorial, experienciada e outros), representada em desenho e análise.

ABSTRACT

This research intends to carry out a spatial analysis of stagings outside of institutionalized theatrical spaces, based on the study of the objects that constitute them and that manifest themselves in three different scales: the Tolda at the theater of Mamulengo, the Mask in Cavalo Marinho and the Estandarte in Maracatu de Baque Solto. These three objects, named here by strong-objects, are considered focal points that provide the scale of its events and a reference for dimensioning the performance territory, or the dimension of theatricality. In the hypothesis of the scale of a staging in its materiality being a conforming part of the territory of a theatricality in a played or performed universe, the research makes an analysis of the scenography, scenic costumes, scenic objects and other features, combined with actions in space. For that, the investigation brings ways of scenography and clothing in a Brazilian Popular Culture; demonstrates the knowledge of the masters Chico Simões, José Grimário e Manoelzinho Salustiano; analyzes space systems, objects and action, according to the staging's theatre and stagings in the street, the latter in accordance with procedures presented in *A Natureza do Espaço* (2008) by Milton Santos; analyzes the scale of events/performances where objects are used and creates a glossary. For this purpose, an embroidery methodology is proposed, to perceive the totality of a composition, not ignoring its reverse side, analogy for creation and making process, purpose that precedes the becoming of your drawing. This is a reading sequence. This is about a reading sequence of reading (textual, visual, memorial, experienced and others), represented in drawing analysis.

AGRADECIMENTOS

No longo percurso de uma tese de doutorado, certamente, não estarão todas e todos que de alguma forma me ajudaram e contribuíram nesta pesquisa. Mas, aqui está uma tentativa.

Agradeço a todas as brincantes e todos os brincantes do DF, principalmente às mamulengueiras e mamulengueiros, com quem aprendo, admiro e me inspiro profundamente. Em especial ao amigo Thiago Francisco, parceiro de toldas e bonecos; ao Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro e Tico Magalhães.

Meus agradecimentos e profunda admiração aos mestres Chico Simões, José Grimário e Manoelzinho Salustiano e claro, à minha orientadora Luciana Hartmann, que há algum tempo também se empolgou com as histórias dessas três figuras essenciais à tese. Luciana, obrigada!

Aos meus colegas da primeira turma de doutorado do Departamento de Artes Cênicas da UnB, que durante a pandemia, entre aulas e “cafezinhos” virtuais, nos apoiamos e nos reconfortamos. Em especial às “Amigas Queridas” (nome do grupo de mensagens do aplicativo de celular) Bárbara Benatti, Luciana Gresta e Débora Vieira, por toda amizade compartilhada.

Adelaide Ribeiro, Fabiana Lazzari e Guilherme Vieira, fizeram toda a diferença nesse período de altos e baixos, muito obrigada!

Ao meu povo, meu pai Cláudio Queiroz, minha mãe Magdalena Oliveira, minha irmã Clara Villar, pela paciência e apoio. A Tales Ibañez, Marta Ibañez e Mel Ibañez pela presença e apoio. À criatura mais amável desse mundo, minha filha Luzia Villar e ao meu companheiro, conselheiro, amigo de todas as horas, Erivelto da Rocha Carvalho, meu amor e maior gratidão.

Em memória de Alberto Roberto Costa, MariMen, Tia Ana e meu querido primo Ricardinho Villar, tranças de bordados e projetos que se desmancharam no ar, hoje, poeirinha boa das lembranças, obrigada pela convivência, saudades.

SUMÁRIO

Resumo	7
Agradecimentos	9
Lista de Ilustrações	12
INTRODUÇÃO – Bordar, cenografar e indumentar	15
Os três Brinquedos, as três escalas	21
1ª Parte – Festa, Figurino e Cenografia	33
1.1. Um olhar para olhar o enfeitamento das festas	34
Alguns conceitos	37
Festas, Tradições Populares e Danças Dramáticas	42
1.2. Figurino: Vestir e Proporção	47
O Mateus começa e só sai no fim	48
Mascaramento, Bicharada e Boneco	54
O corpo enfeitado	68
1.3. Cenografia: Objetos e Espaços	72
O objeto e o espaço que se move	74
O objeto e o espaço que se fixa	90
O espaço enfeitado	111
2ª Parte – Tolda, Máscara e Estandarte	120
2.1 Um olhar para olhar os mestres	121
Mestre é criador de pensamento	123
A verdade dos mestres	126

2.2 Mestre Chico Simões	129
O Mamulengo da capital	133
A Tolda, um lugar bonito	136
2.3 Mestre José Grimário	140
O Cavalo Marinho conta da vida	143
A Máscara é pra se rir embaixo	147
2.4 Mestre Manoelzinho Salustiano	158
O Maracatu era lapada e era briga	162
O Estandarte é pra saber quem sou	169
2.5 Três objetos, três encenações, três escalas	174
A Tolda	180
A Máscara	187
O Estandarte	196
Os três objetos e suas escalas	201
Considerações finais	206
Glossário	214
Bibliografia	218

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fig. 1: Roda do Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro.	p. 17
Fig. 2: Cortejo de Chegada do Calango Voador.	p. 18
Fig. 3: Apresentação de Mamulengo.	p. 21
Fig. 4: Roda de Cavalo Marinho.	p. 22
Fig. 5: Pequeno cortejo de Maracatu de Baque Solto.	p. 23
Fig. 6: Aplicação de lantejola.	p. 24
Fig. 7: <i>Iluminuras</i> , um enfeitamento cenográfico.	p. 35
Fig. 8: Pagode ou uma roda de samba.	p. 40
Fig. 9: Roda de Capoeira.	p. 45
Fig. 10: Caliandra, a flor do cerrado.	p. 47
Fig. 11: Mateus de Cavalo Marinho e de Reisados.	p. 49
Fig. 12: Cafuringa de Mateus de reisado cearense.	p. 50
Fig. 13: Baiana no carnaval carioca do início do século XX.	p. 53
Fig. 14: João Bananeira do Congo de Máscaras e Caretas de Palha.	p. 54
Fig. 15: Cabeçudo e Caipora.	p. 56
Fig. 16: Bois - de arrastão de máscara, de Bumba meu boi e de Mamulengo.	p. 57
Fig. 17: Burrinha, Zabelinha e Burrinha de meu amo.	p. 60
Fig. 18: Jaraguás de Reisados.	p. 61
Fig. 19: Detalhe do boneco de Jaraguá do Mamulengo Fuzuê.	p. 63
Fig. 20: Carregador de boneco gigante e o Homem da Meia Noite.	p. 65
Fig. 21: Taieira, Parafuso Cabeçudo, Cazumba, Dama do Paço, Boi, Jaraguá, Mascarado de Cavalhada, João Pequenino e Boneco Gigante.	p. 66
Fig. 22: As sombrinhas do Frevo.	p. 73
Fig. 23: Trança Fitas e as fitas para a coreografia.	p. 75
Fig. 24: Trança Fitas e sua arrumação.	p. 76
Fig. 25: Mourões para a Morte do boi.	p. 81
Fig. 26: Mastro de flores e folhas.	p. 82
Fig. 27: Saraipora carregando o Sairé.	p. 85
Fig. 28: Um carregamento de mastro e alguns Mastros.	p. 86
Fig. 29: Hasteamento do Pau da Bandeira de Santo Antônio.	p. 87
Fig. 30: Fogueira para Festa de São Pedro.	p. 88
Fig. 31: Barracão de Ramada da Festa do Sairé.	p. 95
Fig. 32: A iluminação do Arco Iluminado.	p. 97
Fig. 33: A pirotecnia vira Barco de Fogo.	p. 100

Fig. 34: Ilumiara Zumbi.	p. 107	Fig. 71: Máscara do grupo Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro.	p. 193
Fig. 35: Ilumiara Pedra do Reino.	p. 108	Fig. 72: Mestre Grimário de Soldado da Gurita.	p. 194
Fig. 36: Ilumiara Zumbi em dia de Encontro de Maracatus.	p. 110	Fig. 73: Uma roda de Cavalos Marinho vista de cima.	p. 195
Fig. 37: Parede votiva.	p. 111	Fig. 74: Primeiro Estandarte bordado por mestre Manoelzinho.	p. 196
Fig. 38: Varais de fitas.	p. 113	Fig. 75: Pequeno folião levando a Bandeira do Divino.	p. 197
Fig. 39: A cobertura de bandeiras das Cavalhadas de Amarantina.	p. 114	Fig. 76: Algumas denominações técnicas de um estandarte.	p. 198
Fig. 40: Cordão de barquinhos, no cortejo fluvial-terrestre do Sairé.	p. 119	Fig. 77: Estandarte do Piaba de Ouro.	p. 199
Fig. 41: Mestre Chico.	p. 129	Fig. 78: Maracatu de Baque Solto visto de cima.	p. 200
Fig. 42: Benedito.	p. 131	Fig. 79: As três escalas ocupando seus territórios.	p. 204
Fig. 43: Margarida.	p. 132	Fig. 80: O espaço demarcado pelas três escalas de território.	p. 205
Fig. 44: Quitéria.	p. 133	Fig. 81: Mestra Ni botando o seu Mateus.	p. 213
Fig. 45: Família do Bendito no Mamulengo Presepada de Chico.	p. 134		
Fig. 46: Tolda principal de Chico Simões.	p. 138		
Fig. 47: Mestre Grimário.	p. 140		
Fig. 48: Dança dos arcos com o mestre a frente.	p. 150		
Fig. 49: Alguns tipos de chapéus do Cavalos Marinho.	p. 152		
Fig. 50: Alguns tipos de máscaras do Cavalos Marinho.	p. 155		
Fig. 51: Queima da Lapinha.	p. 157		
Fig. 52: Mestre Manoelzinho.	p. 158		
Fig. 53: Manto Tupinambá.	p. 166		
Fig. 54: Arrumação para Caboclo de Lança.	p. 171		
Fig. 55: Bandeirista de Baque Solto.	p. 172		
Fig. 56: Proporção dos estandartes.	p. 173		
Fig. 57: O figurino de Loie Fuller para a Serpentine Dance.	p. 175		
Fig. 58: O homem da Cobra.	p. 176		
Fig. 59: As três escalas dos três brinquedos.	p. 177		
Fig. 60: Tipos de toldas.	p. 178		
Fig. 61: O banco dos músicos no Cavalos Marinho	p. 179		
Fig. 62: Tolda - Vereda dos Mamulengos (DF).	p. 180		
Fig. 63: Três coberturas de Toldas.	p. 182		
Fig. 64: Interior da Tolda de Josias Wanzeller, Mamulengo Alegria.	p. 183		
Fig. 65: Toldas sem coberturas.	p. 184		
Fig. 66: Uma roda de Mamulengo vista de cima.	p. 186		
Fig. 67: Figura do Ambrósio, Cavalos Marinho Boi Pintado.	p. 188		
Fig. 68: Máscara do Cavalos Marinho Boi Pintado, vista de perfil	p. 190		
Fig. 69: Ema, do Cavalos Marinho Estrela Brilhante.	p. 191		
Fig. 70: Mestre Grimário de Vêia do Bambu.	p. 192		

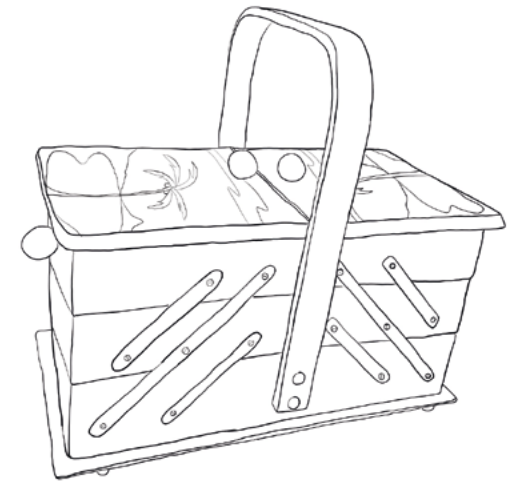
1. INTRODUÇÃO

Bordar, cenografar e indumentar

Tenho na memória momentos da infância em que passava tempo mexendo na caixa de costura da minha avó materna. Sempre que chegavam as férias, tornava a visitar minha vó Lourdinha e ia à caixa de madeira, que se abria em muitas partes. Eu remexia com curiosidade todas aquelas pequenezas em pedacinhos de fitas, botões, sianinhas, colchetes, dedais, desfazedor de caseado, lampadinha de máquina de costura, tesourinhas, alfinetes, bobinas e um emaranhado de linhas as quais me dedicava a separar por cor, envolvendo-as em retrós vazios. Mais que o reconhecimento ou o desvendar de objetos a mim estranhos, a organização daquele universo dentro de uma caixa de costura era uma brincadeira.

A brincadeira ou o brinquedo são referência para a minha pesquisa. Minha referência pessoal e de menina é esse momento-sensação fora do tempo das obrigações, em que era possível transformar um objeto, um espaço, a função de algo e sei lá mais o que em outra coisa, a criação de uma verdade, de uma história ou de um novo mundo, mesmo que diminuto. Uma sensação de doação plena àquela verdade que consigo lembrar. Agora na vida adulta, talvez o que se aproxime desse momento-sensação é a vibração após um jogo não tão obrigado a se relacionar com as regras, como uma roda de peteca, um jogo de beto, uma nova experiência como a primeira vez que fiz uma prática de tecido e sempre quando me fantasio para o carnaval.

A ideia central desta tese surgiu há anos de algumas práticas sem a intenção de ser estudo. Para explicitar o meu tema, conto que, perto de finalizar minha graduação em Arquitetura e Urbanismo na Universidade Federal do Rio de Janeiro em meados de 2004, durante as férias aqui em Brasília, reencontrei um amigo quando ele estava inventando um samba e um teatro de rua, que sempre se denominou como **brincadeira**¹ e popular, o grupo brasiliense de *Samba Pisado* Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro (2004). É **brinquedo** inventado, inspirado em brincadeiras de folguedos, culturas de terreiros, circo, batuques e muitas outras fontes. Fui arrebatada por essa brincadeira. Assistir a uma roda do Seu Estrelo era ter um momento em que a sensação da brincadeira, em um território aberto para ela, era mundo verdadeiro, e assim, eu fui público, fã, agregada e, de repente, brincante no grupo. Lá, por alguns anos, me responsabilizei por cenografar e indumentar a brincadeira performada em cortejo ou roda.



¹ Palavras destacadas em negrito fazem parte de um glossário apresentado ao fim da tese.

Agora em pesquisa, tentando explicar para mim mesma o que é um brinquedo, com o olhar voltado também aos nossos folguedos, dois conceitos se aproximam do que intenciono mapear a respeito do arrebatamento que permeia um modo de pensar: a brincadeira como possessão do jogo e a brincadeira como uma segunda vida. A possessão do jogo é citada pelo folclorista Câmara Cascudo em seu *Dicionário do Folclore Brasileiro*. O mote vem como “Brinquedo, Brincadeira”, e essa inseparabilidade é algo “[...] que nos acompanha sempre, fixada na memória, capaz de ser reconstituída pela vontade, é um índice desse ignorado e latente poderio interior” (CASCUDO, s/d, p. 188). A segunda vida é conceito cunhado por Mikhail Bakhtin na introdução de *A cultura popular na idade média e no renascimento* ao trazer o carnaval como um certo tempo na vida em que o jogo se torna a vida real, de modo que “O carnaval é a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso. É a sua *vida festiva*” (Bakhtin, 2008, p. 7, meu grifo).

Percebo o **brincar** como jogo; **brincadeira** como samba, ciranda, dança, boneco, roda ou linguagens afeitas a muitas trocas entre brincantes; **brinquedo** e assistência como a cultura de um grupo materializada em brincadeira, recebendo nome de Mamulengo, Cavalinho Marinho, Maracatu, por exemplo, e outros muitos. Brinquedo é feito por muitas pessoas e com muita responsabilidade, por isso, adiciono ao jogo e à segunda vida a construção dessas verdades de outro mundo, a ser jogado/brincado, em roupas, chapéus, panejamentos, dispositivos, máscaras, enfeites, bonecaria e objetos diversos. Assim como a minha referência de organizar a caixa de costura, parto da ideia de que brincar também é o preâmbulo, a preparação de um mundo, um interstício na realidade, para criar algo tão real quanto o trabalho, as regras formais e informais da vida em sociedade. Creio encontrar essa referência no trabalho árduo de brincantes ou no modo como criam, costuram, constroem e bordam estéticas particulares, para findar em festividades dedicadas aos seus brinquedos. E, não só no prazer do jogo, mas no orgulho e na paixão por todo o universo concretizado.

Em 2004, conheci o Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro, entre 2004 e 2006, participei como uma agregada e depois de 2006 a 2012, atuei como brincante, cenógrafa e figurinista. Admirei a brincadeira materializada em música, roda e **figuras**, me encantei com os bordados de lantejola em seus figurinos e chapéus e me surpreendi com as máscaras físicas e pintadas. Como público, em um primeiro momento desejei me ver bonita à maneira do brinquedo e, em um segundo momento, espontaneamente passei a elaborar falas e respostas, pois que muito do jogo na roda era improvisado. Como brincante desse grupo, foi na primeira sede, localizada em uma invasão incrustada no Setor de Embaixadas Sul de Brasília, que

naturalmente passei a chamar o quintal onde dançávamos e ensaiávamos de **terreiro**, e de mesmo modo, passei a chamar de **figuras** o que até então conhecia por personagens.

O grupo, que então se denominava Terreiro Picadeiro, hoje se diz Teatro de Terreiro, em referência aos muitos “teatros” feitos em terras de chã batido, quintais, pequenos largos de frente de casas, arraiais, cantos de ruas e praças, sempre atrelados a uma certa energia comum aos outros terreiros, esses sim conhecidos pelas festas nas quais se toca para a chegada de orixás em espaços de jira. Esse denominar-se é malvisto por algumas pessoas, festejado por outras, mas faz parte da ambição do grupo de afirmar-se cultura popular. De minha parte, cabe dizer que devo aos sete anos de Fuá que hoje as palavras **brincadeira** e **brinquedo** soem para mim como sinônimos. No exercício de reconhecimento dos caminhos que me levaram ao ofício de cenografar espaços e caracterizar **figuras** para um brinquedo, eu me percebo como brincante dessas materialidades. Ou, pelo menos, que o poderio da brincadeira esteve presente nessas primeiras lidas da cenografia e do figurino, seguindo desde então comigo no ofício.

Foi queimando fitas de cetim para uma tolda de teatro de bonecos *estrelados*, enfeitando a *Casinha* (primeira sede do Seu Estrelo) para as festas de *rodas de abrição*² e projetando as *chegadas do Calango Voador*³ em tenda túnel de 10 x 40 m que identifiquei nos espetáculos um jogo de escalas particulares ao grupo nosso. Anualmente eram realizados três tipos de **encenação** para contar a chegada do Calango Voador (ápice da brincadeira)⁴, e cada um tinha um tamanho. Ao longo dos anos, enquanto elaborava essas três proporções de espacializações por meio de cenografia e figurino, fui reconhecendo que os objetos, junto com a ação, interferem na escala ou no alcance de uma teatralidade, um território inventado.

Foi queimando fitas de cetim para uma tolda de teatro de bonecos *estrelados*, enfeitando a *Casinha* (primeira sede do Seu Estrelo) para as festas de *rodas de abrição*² e projetando as *chegadas do Calango Voador*³ em tenda túnel de 10 x 40 m que identifiquei nos espetáculos um jogo de escalas particulares ao grupo nosso. Anualmente eram realizados três tipos de **encenação** para contar a chegada do Calango Voador (ápice da brincadeira)⁴, e cada um tinha um tamanho. Ao longo dos anos, enquanto elaborava essas três proporções de espacializações por meio de cenografia e figurino, fui reconhecendo que os objetos, junto com a ação, interferem na escala ou no alcance de uma teatralidade, um território inventado.

Inspirada nessa intuição diretamente ligada às práticas de **encenação**, a pesquisa a ser apresentada propõe uma análise da experiência espacial em três escalas proporcionais, mediante o estudo dos



Fig.1: Roda do Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro

² Quando eu fazia parte do Seu Estrelo (período), havia três festas fixas no calendário anual. No início do ano, por volta de abril, acontecia a *Festa de Abrição*, quando se dava a chegada de novas figuras ou novos personagens (das “outras histórias” relacionadas ao *Mito*), na primeira roda do ano. Em junho, a roda do começo de ano se maturava na festa de aniversário de uma das **figuras**, o próprio Seu Estrelo: ele e o Calango Voador eram as figuras principais dos enredos. Em setembro, época da seca no DF, fazíamos a Chegada do Calango Voador (aqui não mais como figura, mas como boneco do alado de 12 metros de comprimento) no Festival Brasília de Cultura Popular, com as figuras da brincadeira em pernas de pau e em grande cortejo.

³ Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro é criação do amigo Tico Magalhães, um pernambucano de nascença e morador de Brasília desde os anos 1990. Tico é criador e *costurador* do *Mito do Calango Voador*, que se divide em três partes (disponíveis em <https://seuestrelo.wordpress.com/2012/03/12/477/>) e outras histórias. Do *Mito* saem todas as figuras da brincadeira. Em dado momento, até pensamos em contá-lo através de um teatro de bonecos de luva inspirado no mamulengo. Fizemos diversos encontros com o mestre Chico Simões, mas, por fim, o projeto não seguiu.

⁴ As rodas do Seu Estrelo eram brincadeiras que duravam mais ou menos três horas. A dinâmica era mais ou menos assim: tocava-se uma música, a *Gêneses*; o Capitão (Tico Magalhães) dava as boas-vindas; tocava-se para Luzbelo, o “ligador de mundos” e tio de seu

Estrelo; depois para Sinhá Laiá, a sereia dos rios e mãe de Seu Estrelo, para lavar o terreiro e receber o seu filho, o qual, junto com o Capitão, ia recebendo figuras e resolvendo imbróglis para a chegada do Calango Voador, momento em que findavam todas as rodas. Cheguei a brincar umas cinco ou seis rodas. Em todas o começo e o fim eram iguais, o meio é que mudava de acordo com as figuras e o enredo provocado por elas.



objetos-fortes de três folguedos: a Tolda, objeto característico principalmente do Teatro de Mamulengo; a Máscara, tratado aqui como objeto característico principalmente no Cavalo Marinho; e o Estandarte, tratado aqui como objeto característico principalmente do Maracatu de Baque Solto. Pretendo abordar as qualidades materiais desses objetos nos espaços de cena, sobre a qual operam mudança de escala e proporção, possibilitando a ocupação e conquista menor ou

maior de **territórios** cotidianos, urbanos ou simplesmente de **lugares-fora**, ou seja, externos a edifícios teatrais ou a locais concebidos para apresentação de espetáculos.

Trata-se da totalidade da encenação, como procedimento formal que determina o modo como a ação se manifesta visualmente. Objetos-fortes são objetos feitos para a encenação, mas também são símbolos de seus meios de ação, no caso, de seus brinquedos. Nesta tese, os objetos-fortes serão tratados ainda como provocadores da proporção (ou proporcionadores) do que é visto. Lugares-fora são partes delimitadas de um espaço constituído fora de um lugar teatral, como uma roda, sendo o princípio espacial dos três brinquedos a serem aprofundados em análise espacial. Já o **Território** é o alcance e a teatralidade provocada pelo brinquedo, até onde é percebido ou até onde está constituído.

Encenação, objetos, espaço e território serão evidenciados ao longo de toda a tese a fim de me nutrir com possíveis respostas às seguintes questões: a encenação de um universo brincado em sua materialidade também é conformadora de território para um folguedo ou brinquedo popular, e ainda para outras poéticas e ações na rua? E além de conformadora, é ampliadora de suas escala? Como a encenação subtrai e amplia territórios? Posso definir uma teatralidade pelo alcance de sua encenação?

Fig.2: Cortejo de Chegada do Calango Voador

Mamulengo, Cavalinho e Maracatu de Baque Solto, brinquedos da Mata Norte pernambucana, possuem longa tradição e história brincadas pelo povo e para o povo desse sítio. Seus modos de brincar mantêm uma relação com o *tempo passado*⁵, mesmo que sejam todos dinâmicos em relação às muitas mudanças econômicas e sociais. Conheci os três folguedos aqui em Brasília, na *Casinha*, convivendo e fazendo oficinas com mestres e em atividades elaboradas e propostas junto ao grupo brasiliense. Os três brinquedos exerceram enorme influência na brincadeira inventada, ecoando nas falas, músicas, nas danças e na estética. Neles busquei referências para fazer a nosso panejamento de toldas, máscaras e estandartes.

O vasto e interdisciplinar fazer das manifestações populares é objeto de afeição e matéria por excelência das minhas lidas e da minha pesquisa. Parto da percepção de que cenografia, figurino, adereços e objetos de cena são ações de fazimentos geralmente amalgamadas em folguedos e suas manifestações espetaculares tradicionais. Minha proposta é analisar cenografia e figurino de maneira combinada às ações no espaço, a fim de atingir entendimento da completude identitária da cena nas três escalas proporcionais.

A tese se inspira no que o cinema chama de direção de arte, uma prática que entendo de modo consonante à ideia de pensamento cenográfico idealizada pelo cenógrafo Luiz Carlos Ripper, na qual a cenografia não se separa do figurino e nem do objeto cênico. Nesse sentido, também é pertinente para esta tese o pensamento do encenador inglês o início do séc. XX Edward Gordon Craig, que reuniu no conceito de "tarefa material" a "execução dos cenários e da indumentária" (apud VIANA, 2010, p. 24), permitindo dizer apenas um nome para ambas as funções. Contemplando outro aspecto da questão, no Brasil contemporâneo, uma importante contribuição é a da cenógrafa, figurinista e professora Amabilis de Jesus da Silva, pela proposta de especificação do figurino - ela fala, por exemplo, de figurino-cenário e figurino-sítio, entre outros. Essa denominação coloca o figurino numa relação de igualdade com os demais elementos de cena e possibilita classificá-lo de modo a dar ver essa relação. Finalmente, em Adolphe Appia, cito o princípio regulador da encenação na música, que aqui é também princípio de alcance e paisagem sonora. Em suma, foram ideias importantes para esta tese que me ajudaram a pensar o todo, a qualidade do conjunto, segundo o pensamento cenográfico, percebendo possíveis especificações de figurinos e objetos, todos esparramando-se em território delimitado, também, pela música.

Mas ao meu mestre "devo dinheiro, saúde e obrigação."⁶ Sou filha de um mestre de capoeira formado em Arquitetura e Urbanismo, mestre Danadinho, Cláudio Queiroz. Cresci ouvindo meu pai dizer por diversas vezes que existem princípios a serem comparados entre diferentes coisas, fatos, áreas do

⁵ Mestre Grimário, presente na segunda parte como entrevistado, se refere a *tempo passado* ou *tempo antigo*, como o passado da brincadeira de Cavalinho, tanto dos mestres antigos, um tempo em que o brinquedo era "mais original", porém, mais custoso, quanto ao tempo em que os negros brincavam Cavalinho na senzala dos engenhos.

⁶ Parte da ladainha de capoeira: *Menino quem foi teu mestre? / Menino quem foi teu mestre? / Meu mestre foi Salomão / Foi discípulo que aprende / E em mestre eu dou lição / O mestre que me ensinou / No engenho da Conceição / A ele devo dinheiro, saúde e obrigação / Segredo de São Cosme / Mas quem sabe é São Damião / Camará / Água de beber / É êêêê água de beber camará!*

conhecimento, ofícios e artes, e que, em se tratando da brasilidade, a arquitetura brasileira e a capoeira permitem analogias referentes à interculturalidade e à alteridade. Dele herdei o gosto pelo que ele mesmo chama de culturas de batuque, também pelo projeto e por identificar princípios a serem comparados, princípios que considero serem do jogo, da brincadeira, de uma maneira nossa de transformar adversidade em corporalidade e coisas.

Não nego, nem intenciono me desfazer da minha formação de arquiteta; do mesmo modo, não consigo me desfazer de certos cartesianismos, prováveis colonialismos, embora possa fazer-lhes a crítica. Como alguém que reencontrou a brincadeira e dela fez cenografia, figurino, um mundo de adereços, objetos, máscaras, toldas, estandartes e bonecos, nunca deixei de pensar sobre o equilíbrio da “racionalidade, funcionalidade e estética”⁷ em todos eles, mesmo que num lampejo, mesmo que realocando o peso de cada princípio vitruviano em uma realização efêmera e não arquitetônica. De qualquer forma, propor análises espaciais dos ofícios de cenografia e figurino fora do palco italiano ou em sítios distintos ao da caixa preta, é notar a cidade como palco expandido: “a cenografia deixa de ser da ordem da pintura e da escultura, e passa a ser da ordem da arquitetura, o espectador que antes a admirava agora passa a se aproximar e a penetrar o dispositivo cênico”, como afirma o professor Cristiano Cezarino Rodrigues, da Escola de Arquitetura da UFMG, também arquiteto, cenógrafo e *designer*. Cabe aqui também mencionar ainda algumas palavras de Rodrigues (2016, p.92), que inspiram minha pesquisa: “a definição da escala do evento é extremamente importante, o alcance do campo de atuação do evento, que é o que estabelece sua teatralidade, configura uma realidade teatral específica”. Ao longo da tese, a relação com a Arquitetura será descoberta e entrelaçada também à Geografia pelo modo de perceber os objetos, o espaço, a ação e a escala, da conformação de um território.

A conexão dessas disciplinas com os brinquedos se dará a partir de objetos que costumo usar nos meus fazimentos. Contudo, no Mamulengo, no Cavalinho e no Maracatu de Baque Solto, esses objetos dão sentido único a toldas, máscaras e estandartes, consolidados a partir de suas proporções e de seu alcance, de modo a potencializar, marcar e delimitar a ocupação e a percepção de espaços de cena preenchidos, fixos ou dinâmicos.

⁷ Vitruvius, arquiteto de César (II d.C.), referia-se ao conhecimento de princípios indissociáveis do pensar e do fazer arquitetural, a trilogia: *firmitas*, a racionalidade, a durabilidade das construções, ou a tecnologia; *comoditas*, a funcionalidade ou a demanda social; e *venustas*, a cultura, semiológica contextual ou universal, a estética. *Firmitas, comoditas e venustas*.

Os três Brinquedos, as três escalas

Mamulengo⁸, termo que dá nome tanto ao boneco quanto à brincadeira, é um tipo de teatro de boneco feito na rua e cuja apresentação se dá na chamada tolda ou empanada, uma estrutura de “barraca” desmontável com um pano por cima e, geralmente, com cobertura e boca de cena, fixando o foco nos bonecos ali subidos. O Mamulengo apresenta uma **estrutura dramática** na qual os protagonistas, em sua maioria personagens-tipo e universais, são identificados com as camadas populares e lutam contra adversidades relacionadas a figuras de autoridade ou patronato. A **brincadeira** acontece em espaços urbanos como praças, parques, becos e calçadas, entre outros, e geralmente se configura em meia-lua, numa roda em torno da frente da tolda.

A materialidade que instrumentaliza esse **brinquedo** é concernente à escala humana, sendo a tolda o ícone de sua presença. Como os bonecos, a tolda dá escala e é estrutural para o Mamulengo, tendo um propósito muito peculiar no espetáculo. Seu interior funciona ao mesmo tempo como um espaço para esconder brincante(s) e guardar a bonecaria, facilitando o acesso aos bonecos no desenrolar da brincadeira. Externamente, seu pano é veículo de referências populares na sua caracterização, como bordados, pinturas, rendas e outros. Não raras vezes, leva também em si letreiros com informações pertinentes, como o contato do Mamulengo.

A estrutura empanada – palco do Mamulengo – é **objeto-forte** da ação, foco principal e, onde se percebe o início do espaço de ação em roda, **lugar-fora** criado pela **encenação** de tolda, músicos e brincante(s). Tendo em torno de si seu **território** conformado, a tolda é um ícone cuja mera presença já suscita a quebra do cotidiano.

O Cavalo Marinho, uma brincadeira inicialmente feita em chãs batidos e terreiros nos fundos ou nas frentes das casas, hoje é brincado em frente às casas nos sítios, em quintais agora urbanos, em praças ou quadras. Muitos se dedicam ao Cavalo Marinho, que também é brincado em grupos de muitos. Na sua versão inteira, a brincadeira pode durar uma noite, pois se mostram mais ou menos trinta **figuras** mascaradas até o momento do desfecho, no amanhecer do Boi: ação brincada com boneco vestível/habitável, arrebatando a assistência como bicho que é.



Fig.3: Apresentação de Mamulengo

⁸ Mamulengo é o nome mais conhecido aqui no Distrito Federal, para Teatro de Bonecos Popular do Nordeste (TBPN). A diversidade desse teatro se encontra espalhada pelos estados nordestinos e Mamulengo, Babau, João Redondo, Calunga e Cassimiro Coco, nomeiam esse teatro de bonecos. E, em 05 de março de 2015, o TBPN, foi declarado Patrimônio Cultural do Brasil e inscrito no Livro de Formas de Expressão do Patrimônio Cultural Brasileiro, na Sede do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), em Brasília.



Fig.4: Roda de Cavalinho

⁹“O banco é o local da orquestra: rabeça, pandeiro, bombo, bage (tipo de reco-reco), mineiro ou ganzá (tipo de chocalho metálico). O nome tem a designação do móvel de madeira, longo, de baixa estatura, sem encosto e onde sentam todos os músicos. Hoje, não raro, é uma fileira de cadeiras de plástico. [...] o banco chama a primeira figura (quem determina que figura o banco irá chamar é o Mestre)”. (INRC do Cavalinho, 2013, p.94).

Em caráter explicativo, o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) do Cavalinho separa as **figuras** ou personagens em cinco frentes: os negros (Mateus e Bastião), o capitão, a galantaria, as baianas, a bicharia e as figuras com máscaras (2014 p. 50). Não há uma narrativa homogênea: o fio condutor é um trato entre o Capitão e os negros para “darem conta” da festa. Os negros, de um modo cômico e pleno de atravessamentos versados e cantados, “não dão conta” e, no desenrolar do drama, apresentam-se as figuras mascaradas, os bonecos de bicharia, as danças com arcos de baianas e os galantes. Tudo sob uma base musical marcante, chamada de samba.

Como se vê, as proporções do Cavalinho em relação às da roda de Mamulengo são maiores, inclusive na quantidade de protagonistas e na riqueza da indumentária das personagens, que, além das vestimentas e máscaras, envolve grande variedade de chapéus e objetos cênicos, como espadas, bexigas e arcos de fita. A máscara, segundo objeto de análise desta tese, impulsiona essa mudança de escala, movimentos e silhuetas se expandem com ajuda da peculiar indumentária, trazendo o corpo, a escala humana. Aqui, a máscara

é considerada **objeto-forte**, por possuir características tradutoras desse brinquedo, artifício e segredo desse modo particular de encenação.

A **encenação** se irradia com assistência de frente e entorno do *Banco* ou *Terno*⁹ - ao lado, sempre de pé, a figura do Capitão com o apito, símbolo de mando desse **lugar-fora** também conformado em roda, aberta para a chegada das figuras, lugar da ação e umbigo desse **território**.

O Maracatu de Baque Solto possui uma exclusiva e frenética sonoridade de percussão e sopro. Visualmente conhecido pelo singular Caboclo de Lança, é brinquedo popular desenvolvido em cortejo e de outro modo, a narrativa do brinquedo é de narrativas, pois é dança vigorosa de formação coreográfica que sugere guerreiros em estado de alerta, buscando proteger-se e proteger o miolo, que na atualidade é formada pela corte de Rei, Rainha e séquito de *baianal*, além da presença de *arreamares* (figuras que “tiram o mau olhado”), reinando dança no coração processional, puxado pelo abre alas de Mateus, Catiri-

na, Burrinha e Caçador. Na maioria das vezes, brincado em ambiente aberto, possibilitando amplas manobras coreografadas.

Há certa verticalização da cena provocada pela altura de objetos cênicos como lanças, símbolos, lampiones e o agigantado estandarte, também chamado de bandeira, **objeto-forte** em registro bordado de identidade de uma nação. Junto com os objetos cênicos, os figurinos modificam as silhuetas e ampliam os corpos cenários, transformando a escala do evento, de modo a tornar o Maracatu de Baque Solto o maior dos três brinquedos que estou analisando. A **ence-**

nação é reforçada pela presença da orquestra, responsável por produzir uma ampla paisagem sonora, artifício pelo qual o brinquedo conquista seu vasto **território**.

O cortejo segue por avenidas, praças, arenas ou canaviais, dependendo do momento em que é realizado, tendo, no entanto, a roda como dinâmica de manobras. Mesmo com o rigor do cortejo, a circularidade da roda está presente e o **lugar-fora** é processional, existindo sob a “luz” do estandarte. Esse farol no cortejo não está preso a um rochedo, símbolo dominante de continente, mas sempre se movendo, onde quer que ele esteja, com ele está nação. E se está é símbolo de território.

Confrontar três escalas proporcionais de três manifestações espetaculares tradicionais e pensar a influência delas na afirmação ou expansão de territórios gregários também faz parte do que proponho ao produzir uma reflexão e um documento analisado em desenhos de minha autoria. A intenção não é só contribuir para o repertório e os procedimentos relacionados à cenografia e indumentária, mas principalmente trazer à **encenação** um olhar menos eurocêntrico. Ressalto que repertório é mais do que o conjunto de figurinos, objetos e ações levantadas, é um modo de conhecer. A ideia é olhar nossa cultura como sistema de **sistemas cenográficos** e de soluções práticas há muito tempo em desenvolvimento e em constante processo de reciclagem, de modo a não os considerar apenas como um banco de imagens inspiradoras



Fig. 5: Pequeno cortejo de Maracatu de Baque Solto

ou soluções de paleta de cores e formas sempre originais a serem usadas como uma espécie de qualidade guardada para horas necessárias em abrasileirar uma série de questões europeizadas ou europeizantes.

Reconhecer o jogo da **encenação** na chamada cultura popular pode vir a ser uma alternativa transformadora de cenas, na significação e apropriação do espaço, evitando seu uso apenas como elemento estético ou antípoda da cultura culta. Em vez disso, a cultura popular é vista como cultura culta, potência construtiva e indisciplinada que seus figurinos e cenários representam nas ruas, como procedimento de criação de **encenação** e **lugares-fora**. De todo modo, é patente a inspiração da possibilidade de reconhecer a nossa autonomia criadora na nossa tradição, como bem expressa a atriz e professora de Artes Cênicas da UFG, Joana Abreu Pereira de Oliveira, em *Teatro e Culturas Populares - Diálogos para a formação do ator*:

Soma-se a isso, o fato da busca de nossa própria tradição estar ligada a nossa trajetória cultural, de um modo ou de outro, e reconhecê-la pode ser um processo de construção de autonomia criadora e da consciência de nós mesmos na alteridade. (2010, p. 47)

Para buscar essa autonomia criadora, intenciono afirmar minhas pequenas conquistas advindas do convívio com certas tradições e, de brincadeira, digo que a primeira coisa que fiz foi arquitetura, a segunda, bordado. Para explicar a afirmação, relato que, após formada, voltei a Brasília para trabalhar em um escritório de arquitetura com meu pai e, aos sábados, sempre que era possível, ia à *Casinha* assistir aos ensaios do Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro. Em uma dessas idas, encontrei todo o grupo, composto por mais

ou menos vinte jovens meninas e meninos, reformando ou confeccionando figurinos para a festa do fim de semana seguinte. Tico Magalhães, amigo e criador do grupo, colocou no meu colo um paletó da figura chamada Luzbelo e me ensinou a aplicar lantejoulas, então, em cima de um riscado de giz, bordei um paletó de arabescos desenhados por ele.

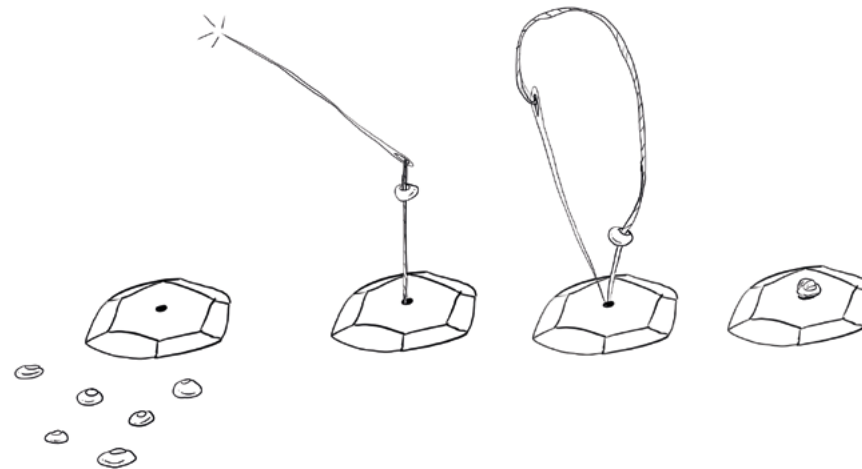


Fig.6: Aplicação de lantejoulas

O bordado de lantejola, à maneira das golas de Caboclos de Lança, foi a primeira ação a que me dediquei no Fuá. Depois, como integrante do grupo, tive contato com mestres bordadores e fui me encantando ainda mais com a técnica. Esse tipo de bordado pode até parecer simples quando ilustro em desenho a sua aplicação, mas é um desses trabalhos feitos com muita dedicação e com alguns preceitos. No Baque Solto ou no Seu Estrelo (por conhecimento e inspiração do primeiro), o mosaico se destaca na identidade de grupo, além de ser uma estética deslumbrante em desenhos e brilho.

Hoje, brincando em outras rodas e me dedicando a outras empreitadas, carrego comigo o bordar, não apenas na dimensão da ação, mas também como elemento provocador do meu pensamento. É possível fazer uma analogia entre a criação de um bordado e o trabalho que realizo com cenografia, figurino, objetos cênicos e adereçamento, no sentido da criação de materialidades para a cena. Ambos tratam, por exemplo, de composições, de paleta de cores e sua transformação na luz, da reunião de poucos elementos ordinários, resultando em algo distinto, novo, e assim vai. Um **pensamento de bordado**. Além do exercício de um olhar que se volta tanto para o lado direito quanto para o avesso, ou para o que chamo de o visto e o não visto.

Quando me preparo para bordar, primeiro imagino e concebo o que aquele bordado virá a ser: busco referências visuais, rascunho um pouco, calculo a proporção na peça que o receberá. Faço, então, um desenho preciso, às vezes no papel para transferir, às vezes direto no pano, e depois volto o olhar ao desenho, volto ao pano e vice-versa. Jogo algumas lantejoulas sobre ele, penso nas cores, volto novamente ao desenho, procrastino. Finalmente me convenço das cores e dos tamanhos das lantejoulas e as separo em recipientes junto com as miçangas, deixando preparadas sete agulhas com fios para ter um tempo de ação continuada no bordar. Avalio por onde começar, defino o contorno e furo o pano. A partir daí é o tempo do bordado e do meu fazimento, um vira e desvira, verificando o outro lado, até a sua finalização.

O **outro lado do bordado**, ou o *não visto* dos tipos de bordados em geral, é a concordância, ou o caos, entre aquilo que se retrata de um lado e o que se desvela do outro, depende da mão de quem borda, da experiência, da prática, do tipo do bordado e provavelmente dos muitos outros elementos que influenciam esse fazer. Mas no bordado com lantejola, o desenho da linha no lado avesso é tal e qual o desenho do lado direito, olhar a qualidade do avesso é olhar a qualidade do direito. Assim, o desenho do bordado e o bordado vêm me provocando método e procedimento.

Olhar o outro lado do bordado, para mim, é como perceber o mecanismo por trás de um dispositivo cênico, olhar a parte interior de um boneco e ver o que permite movimentar seus membros ou avistar os bastidores de uma sala de teatro. Olhar o outro lado do bordado, portanto, é também atentar para o processo, para tudo que vem antes, para o fazimento de algo que se apresenta pronto aos olhos, como uma tolda, uma máscara e um estandarte. Relacionar objetos ao espaço, à escala e à ação, sem saber como são usados e quais são os seus significados, nessa pesquisa, a forma pela forma, torna-se análise sem desígnio e a intenção, por agora, é mostrar muito da nossa cultura em cenografia e indumentária, acompanhada do propósito de seus responsáveis. Olhar seu desenho no outro lado do bordado diz respeito a como materialidade dos objetos é pensada e realizada nos folguedos de tradições, assim constituindo uma parte essencial do entendimento de sua totalidade, da ocupação do espaço à ação nele exercida. Enquanto desenhar todas as imagens que ilustram esta tese, traz outro entendimento de totalidade.

O desenho, como metodologia de trabalho é exercício da representação para o outro, de ideias e da realidade futura de cenários e figurinos. O desenho é tornar o repertório em conhecimento, colocando-o em diálogo com as ideias trazidas pela tese. Na pesquisa se torna método para ler figuras, objetos e espaços que não conheço, também, um trato um tanto quanto mais saudável de me relacionar com imagens e símbolos da nossa cultura. A informação visual parece estar “toda aí”, na acessibilidade dos aplicativos de celular, no entendimento momentâneo, por vezes, pessoal e qualquer. Aqui, passo da imagem ao desenho, para ir ao texto. O texto, acaba por me trazer novas imagens e do texto volto ao desenho. As imagens são buscadas nas redes, nas pesquisas, na memória e no arquivo pessoal. Portanto, é metodologia de coleta de dados experimentada na memória, na intuição, no desenho e na pesquisa bibliográfica. O aprofundamento se dá tanto do desenho síntese, quanto no texto escrito.

Algumas imagens, levo comigo há tempos, como patuás de inspiração, como toldas, máscaras e estandartes, dando título à pesquisa. Pelo afeto e pelo gosto da materialidade de outras imagens, no desenho e na procura de formas, mecanismos e espacialidade, há muitos outros bentinhas, como os palhaços da cara preta Mateus, os bonecos vestíveis Jaraguá e Burrinha, a árvore enfeitada Mourão e a arquitetura dos Barracões. O desenho, além da necessidade de aprofundamento, traz proporção e medida, noção de quantidade, textura, forma, movimento e espacialidade. Dependendo do propósito a ser seguido, pode indicar orçamento, planejamento e planificação. Na pesquisa, é primeiro passo, principalmente para o

entendimento de espaço e escala, mas não deixa de me provocar em pensar o não visto, o processo de criação e feitura, os propósitos que antecedem o devir do desenho.

Assim, para uma análise espacial e de encenação, percebo os brinquedos a partir do desenho, dos pesquisadores, dos fazedores e dos objetos, trazendo informações daqueles que são responsáveis pela sua idealização e realização, pensando, a provocação de espaços, a escala espalhada e suas possíveis análises. Trata-se de uma sequência de leitura (textual, visual, memorial, experienciada e outras), desenho e análise, num procedimento cujos objetivos são: fazer um levantamento de alguns modos de cenografar e indumentar na rua. Para depois analisar a escala dos eventos onde os **objetos-fortes** são acionados, e, nesse percurso, colher, criar ou assumir um léxico e modos de leituras espaciais.

Os objetivos serão desenvolvidos em uma estrutura de pesquisa que pretende reconhecer a materialidade dos elementos da cena na cultura de folguedos e outras manifestações festadas na rua e em espaços assumidos para tal. Assim, ao distinguir tais materialidades e espacialidades, posso tomar conhecimento sobre teatralidades particulares aos brinquedos, ou à brincadeira, e me aprofundar no Mamulengo, Cavalo Marinho e Baque Solto. Para tal, a tese está separada em duas partes, uma primeira voltada para a cultura de festa, o figurino e a cenografia, um tanto quanto geral, e uma segunda voltada aos três mestres brincantes, afirmando-os, detalhando e refletindo sobre o foco nos objetos tolda, máscara, estandarte, seus lugares em espaços de rodas e suas escalas de territorialidade.

Na primeira parte, *Festa, Figurinos e Cenografias*, portanto, pretendo trazer algumas dessas formas e lidas em brinquedos populares para treinar o olhar distinto de **lugares teatrais**, levanto certas proporções de figurinos e formatações espaciais em ruas, praças, feiras e outros espaços inseridos em paisagens urbanas e rurais. Apesar da pesquisa não se dedicar à noção de Festa, do restabelecimento da ordem ou da negação dela, não ignora seu poder subversivo, pelo menos em suas materialidades e concorda com algumas abordagens, como a de Rita Amaral. Em *Festa a Brasileira - Significados do festejar, no país que "não é sério"* (1998), que que Amaral coloca as festas ocupando um lugar privilegiado na cultura brasileira, sendo ainda o modo de se resolver, ao menos no plano simbólico, algumas contradições da vida social. Também me inspiro no belo trabalho de Lélia Gonzalez, em *Festas Populares no Brasil* (2024), por perceber a indubitável relação das festas brasileiras vinculadas à Igreja católica, porém, apropriadas pelos representantes da "arraia miúda" as ressignificando, e ainda, que no Norte e no Nordeste, as comemorações se revestem de um caráter mais profano, suntuoso, alegre e malicioso.

Neste estudo, figurino e cenografia juntam-se às caracterizações de gentes, objetos e espaços para brinquedo e festa. Como todo brinquedo é uma festa ou está em uma, dedico a festejar o olhar ao enfeitamento. Enfeitamento para festejos realizados para brinquedos em ruas, praças, terreiros e esplanadas, por mim denominados como **lugares-fora** de edifícios teatrais. A palavra inventada ou enfeitada - **enfeitamento** - vem para se referir a maneiras de caracterizar, que não cabem em nichos definidos por época, estilo, e *decór*¹⁰. Se aproximando mais das lendas, dos encantados, dos mártires e dos inúmeros terreiros e arraiais, do que de estilos, tendências e modas. O corpo brincante é ponto de referência de brinquedos, objetos e espaços, é na comparação com ele que se dá o crescente das materialidades.

Na primeira parte da tese, dividida em uma breve mirada sobre as festas e brinquedos, seguido de modos de vestir figurino e modos de ocupar o espaço, analisa **figuras** e objetos que podem ser tudo, máscara, cenografia, figurino, som, ritmo, espacialidade e outros, é preparação em separado para o que adiante será analisado, em sistemas híbridos de objetos e gentes, segundo a lógica da brincadeira. É a construção do que Milton Santos, grande referencial teórico para a compreensão do espaço, chama de estatuto epistemológico.

E se não é como provocava Ripper, um pensamento cenográfico, onde “Tudo o que é concreto, tudo o que é material, faz parte da cenografia. Cenografia é a grafia da cena, é uma linguagem” (*apud* Bulcão, 2014, p. 199), o termo **encenação** passa a ser a conciliação entre cenários, objetos, figurinos, luzes e outros. Tal termo é como se define o eixo da prática e arcabouço dos elementos da cena do departamento de Artes Cênicas da UnB, como expõe a multiartista Sônia Paiva, professora de Encenação 3, disciplina dedicada ao espaço, cenografia e iluminação. Em seu livro *Encenação* (2011), expõe metodologia de criação e produção, buscando orquestrar trabalho interdisciplinar e colaborativo, de Cenografia, Indumentária, Máscara e Iluminação, para a produção e execução de projetos cênicos.

Este livro é um registro da aplicação de metodologia de ensino de encenação, desenvolvida nas disciplinas laboratoriais do Departamento de Artes Cênicas - CEN, do Instituto de Artes da Universidade de Brasília e no Ensino à Distância - UAB. Meu objetivo sempre foi ampliar e divulgar uma metodologia de criação e produção que nos leva ao domínio do processo: da ideia inicial ao produto final, com foco no artista que busca orquestrar a totalidade criativa. Esta formação está ligada a um trabalho interdisciplinar, colaborativo, de Cenografia, Indumentária e Iluminação para a produção e execução de projetos cênicos no CEN. (Paiva, 2011, p.8)

¹⁰ Décor, da tradição do teatro do início do século XX, foi, por longo tempo, a forma mais usual de nomear cenografia. Era um pensamento que marcou uma época: situar, ao longo do espetáculo, sob a decoração, a ornamentação com pintura e pano de fundo do palco, em função da obra dramática, lírica ou da coreografia, à encenação, ao ator e ao público.

Na segunda parte, *Tolda, Máscara e Estandarte*, destaco os três objetos mediante um olhar apurado em seus fazedores, três mestres sabedores dessas obras de distinta arte, por recorte e análise de partes de longas entrevistas com eles, mestres Chico Simões (Distrito Federal, 1960), do Mamulengo Presepada, José Grimário (Pernambuco, 1966), do Cavalo Marinho Boi Pintado, e Manoelzinho Salustiano (Pernambuco, 1969), do Maracatu de Baque Solto Piaba de Ouro, para finalmente analisar tais objetos e seus espaços particulares. Por deferência aos saberes e fazeres de Chico, Grimário e Manoelzinho, antes de apresentar as entrevistas, entendi que era importante refletir sobre o conceito de mestre, levando em conta que cada um deles vem de contexto particular de vida e inicialização nos **brinquedos**.

Esse segmento continua a desenhar os brinquedos segundo as falas de pertença, agora dos mestres, com os temas propostos, mais os temas “insurgentes”. Percebo que a busca por território ou teatralidade irradiados pelos objetos em questão, encontra em Hélio Oiticica inspiração nas *Bases fundamentais para uma definição do “Parangolé”*, por ser uma busca, estrutural e básica “na constituição do mundo dos objetos, que revelam um núcleo construtivo primário, mas de sentido espacial definido, uma totalidade” (Oiticica, 1986, p. 66) que estabelece relações. Relações múltiplas, na complexidade dos objetos, no diálogo entre objetos, entre público, nos tipos de agir ou seus modos de uso e em sua forma-conteúdo.

Então, me aproprio das ideias desenvolvidas no primeiro segmento da pesquisa, principalmente nas **condições adquiridas** através de objetos e espacialidades distintas, sem deixar de “botar na roda” - **pertencimento** e meu particular encantamento e relação com os objetos tolda, máscara e standarte. Assumo a denominação de **objeto-forte**, pela “predisposição” ao destaque no contexto do brinquedo ou a fim de direcionar foco entre os outros objetos presentes em um mesmo espaço brincado. Então, o **território**, pode ser irradiado e intuitivamente mensurado no desenho.

Há na pesquisa uma tendência à circularidade, pois o espaço de roda também é o espaço desta tecitura de desenhos e palavras. No bordado, enquanto a costura é feita, o movimento de olhá-lo e virá-lo para perceber o revés demonstra a pulsão de um só trabalho, e. Se o bordado de lantejoula é bem feito, os nós não aparecem, não se vê onde é começo, nem fim. Sem intenção pretérita, foi acontecimento da escrita, voltar a uma ideia inicial. Por isso, daqui para frente e para levar comigo após a pesquisa, me atentarei a um olhar muito particular de “começo, meio e começo”, percebido pelo saudoso Antônio Bispo dos Santos, o Nego Bispo, em *A terra dá, a terra quer* (2023). Bispo afirma que a festa é mais forte que a lei e por isso, tradições e costumes proibidos foram por ela preservadas, trazendo uma trajetória de

perpetuação de um movimento comum, não de término, mas de confluência. Que aqui nesta pesquisa, une objetos e territórios diversos, no sentido de um universo só, onde estão brincadeira, rito e resistência ligados ao *tempo passado*, forjado na dor, no sofrimento e no amor ao brinquedo.

Quanto a bibliografia consultada, como antes comentado, Milton Santos em *A Natureza do Espaço* (2008), é referência que permeia toda a escrita. Isso se dá pela ideia da vida unitária das ações e dos objetos, na definição simultânea da produção dos eventos e da reprodução do espaço geográfico. Do mesmo modo, Muniz Sodré, que em *O Terreiro e a Cidade* (2002) traz o reconhecimento de território como um encontro de alteridades, não só de indivíduos, mas de ações e fazeres que demarcam um espaço, dão corpo e identidade de um evento, uma teatralidade territorializante.

Em relação à cultura, examinada, discutida ou consultada, recorro a alguns clássicos e destaco o grande folclorista Câmara Cascudo e seu *Dicionário do Folclore Brasileiro* (s.d.), com a devida crítica; o antropólogo e professor José Jorge de Carvalho, em especial, a abordagem do Encontro de Saberes, uma ação pioneira desenvolvida na Universidade de Brasília (UnB) em *Encontro de Saberes - Bases para um diálogo intepistêmico* (2018) e outros de seus olhares; o grande pesquisador cearense Oswald Barroso, principalmente em *Teatro como Encantamento: bois e reisados de caretas* (2013), por olhar o Reisado Cearense, nos trazendo amplo olhar sobre brinquedo, brincadeira e brincantes. Também recorro a Inventários de Referência Culturais escritos a muitas mãos e junto ao IPHAN. Além de muitas e muitos pesquisadores que registraram com afinco em artigos, ensaios fotográficos, dissertações e teses, folguedos específicos, como o Sairé de Alter do Chão, os Cabeçudos de Odivelas, os Mascarados de Poconé, os Mestros de São Benedito, e muitos outros. Dessas pesquisas, li 94 estudos e cito apenas 34. Dos citados, a grande maioria, são perspectivas analíticas nas quais autoras e autores apuram por que e como são sensibilizados pelo universo dos folguedos, sem deixar de lado as falas e o olhar de quem faz as brincadeiras. Ressalto que em geral, são pesquisas de universidades federais dos mesmos estados das manifestações pesquisadas, claro que com exceções, com um maior número de pesquisadoras mulheres, 24 autoras em relação a 16 autores. A maioria nas áreas das Artes Cênicas e Dança, depois na Antropologia e História, com outros pequenos destaques para Comunicação, Línguas e Geografia. Me chama a atenção nos estudos no campo das Artes Cênicas e da Dança, a quantidade e o peso dos trabalhos ligados a abordagens ligadas a Etnocologia.

Os três brinquedos reconhecidamente nordestinos que aqui analiso, dois deles característicos da Zona da Mata pernambucana, relacionam-se entre si, mas também com o grupo brasileiro Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro, o inventor de brinquedos. Destaco a seguir autoras e autores cujos trabalhos contribuíram para enriquecer minhas análises específicas sobre toldas, máscaras e estandartes, além dos mestres Chico, Grimário e Manoelzinho. Para ponderar certas questões trazidas pelo Mamulengo no Distrito Federal, Izabela Brochado (2001), pelo olhar à mudança e ao feminino, tanto nos bonecos quanto na resignificação da brincadeira. Na segunda escala de brinquedo, reverencio Érico José de Oliveira (2006), pela obra mais completa que tive a oportunidade de ler sobre a brincadeira do Cavalinho Marinho. Cito também Severino Vicente da Silva (2005), que continua me surpreendendo com uma aproximação própria, sob a perspectiva da ancestralidade indígena do Maracatu de Baque Solto, e Noshua Amoras (2015), pela leitura prazerosa na qual minha pesquisa se inspira, pela facilidade em evidenciar as falas dos maracatuzeiros, trazendo um universo revelador da multiplicidade das subjetividades de seus brincantes e outros.

Ligado ao universo da encenação dentro dos estudos teatrais, a pesquisa de mestrado de Amabilis de Jesus da Silva em *Para evitar o "costume": figurino-dramaturgia* (2005) e *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança-teatro, cinema* (1996), de Patrice Pavis, são de fato presença marcante. Além de Antonin Artaud (2006), Edward Gordon Craig (2017) e Adolphe Appia (2023), presentes a fim de afirmar a originalidade das teatralidades na rua, assim como espero homenagear seus olhares, sempre originais.

Por fim, ao longo da escrita, há palavras menos conhecidas ou resignificadas, algumas trazidas pelos mestres, outras do universo dos brincantes e necessárias à compreensão do todo. Há motes que são categorias de autores pesquisados e, como as anteriores, me ajudam na criação de um vocabulário que vem se construindo com a pesquisa. Por isso, a escolha de um conjunto de termos a ser listado. O glossário, assim como as ilustrações, são intenções de foco em determinadas questões, propósito em olhar a encenação de maneira particular e abasileirada.

Os muitos objetos por mim projetados, além das toldas, das máscaras e dos estandartes, faziam parte de repertório diverso, como bonecos a serem animados, adereços, vestíveis e efeitos para a roda. A maioria criada com inspiração certa: a de soluções práticas em tradições de folguedos populares. A pesquisa, portanto, não pretende um levantamento da paleta estética, nem mesmo sua imposição aos leitores, muito menos aos seus fazedores e brincantes, mas analisa soluções com recursos da encenação apresentada na rua, que dão primor a cenas, que mesmo com distintas proporções mantêm coesão

estética. Escolhi pensar sobre o modo como noto a presença, o espaço e a identidade de quem se apresenta a partir do pano da tolda, da aparição com máscara e da presença de um estandarte que finca território para brinquedo ou teatralidade - elementos de um fazer cenográfico e de igual e proveitosa relação com figurinos.

Esta pesquisa destina-se a pensar os elementos de cena como causadores de escala ou proporção ao lugar ocupado por teatro, performance, ação ou brinquedo, sendo, este último, secular e tradicional ocupante de distintos lugares-fora como ruas, feiras, praças, calçadas e terreiros de chãs batidos. Destina-se a repertório. Olhar a pesquisa também é desvendar um universo guardado por tradições com que, de tempos em tempos, tive contato. Se, quando pequena, ao voltar à casa de minha avó, sentada embaixo da máquina de costura, percebia os objetos sem saber suas funções, hoje, em caminho inverso, percebo as funções e a presença de objetos de meu afeto nessa brincadeira aprendida e inventada na capital do país, indo agora às suas particularidades, enfiamentos e bordados.



1ª PARTE

Festa, Figurino e Cenografia

Disciplinas como cenografia e figurino existem no meu léxico como uma profissão e um modo de expressão. Uma maneira de pensar projeto, ou mesmo de passar informação, não apenas em sala de aula, mas como comunicação. Se tais palavras ressoam em estudantes como práticas de estudos cênicos-teatrais, em esferas de ação ligadas a profissão, com pessoas responsáveis por marcenaria, serralheria, modelagem e costura por exemplo, podem soar como indício de algo fora dos padrões cotidianos de um armário, uma estrutura metálica, uma calça, levando esses campos de saberes a também pensar o espetáculo teatral. Agora, a caracterização de gentes, objetos e espaços para a festa, serão referencial e estatuto epistemológico para olhar figurino e cenografia ou a encenação na rua, sua proporção, escala e espacialidade.



1.1. UM OLHAR PARA OLHAR O ENFEITAMENTO DAS FESTAS

Quando eu era brincante do grupo brasiliense Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro, três vezes ao ano enfeitávamos nossos espaços para abrir roda ou cortejo. A roda acontecia na *Casinha*, antiga sede do grupo, em abril, na festa de *Abrição* ou *Chegada das Novas Figuras*, e em junho, no *Aniversário do Seu Estrelo*. No segundo semestre, geralmente em setembro, no ápice da seca cerratense, montávamos uma grande estrutura nos gramados da Funarte, uma tenda túnel de 20 metros de boca e 40 de comprimento. Eram 400 m² para receber o cortejo de *Chegada do Calango Voador* no Festival Brasília de Cultura Popular. Apesar de ser um trabalho extremamente cansativo, como cenógrafa e figurinista, me sentia realizada de um modo diferente nessa empreitada, que buscava provocar transformação durante cortejo agigantado pelo boneco de 12 metros do calango de asas, pelas figuras em pernas de pau e pela orquestra de tambores em meio a um grande público, todos juntos no gramado ao longo da tenda.

Considero que sou uma cenógrafa e figurinista que se fez brincante dessas materialidades, ou, pelo menos, que o poderio da brincadeira esteve presente nas minhas primeiras experiências. Pois que, além de contribuir na construção de uma figura que *chegava*, propondo figurino para ela, uma parte querida e criativamente frutífera do meu trabalho era definir artifícios ou transformações. E, muitas vezes, a transformação também era do espaço. Espaço ou figura, os elementos começavam de um jeito e terminavam de outro, ou seja, havia um jogo a ser brincado, provocado, também, por meio de objetos.

Às vezes, esses objetos eram grandiosos, como as *iluminuras* de fitas penduradas na tenda túnel, que eram abertas durante o cortejo por uma figura de perna de pau e soltavam fitas, estrelas e papel picado sobre o público. Ou na escala de roda, em jogo de três figuras, como na *Terceira Roda*¹, espetáculo no qual, em dado momento, estavam *Capitão*, *Dona Esperança* e *Mané Pé Frio*. *Pé Frio*, figura azarada, com pés de meias inicialmente sobrepostos, entrava na roda com o pé de meia azul, de azarado, e, por baixo dele, uma meia vermelha, de pé quente. Por destino, arrebatava a *Dona Esperança* por uma paixão pelos lascados, era recoberto por sua enorme saia rodada, passando de azarado a afortunado, só na troca de cores das meias cheias de dedos de pano.

¹O espetáculo *Terceira roda* também é chamado de *O Alado, a Tristeza e o espantoso Rio que bebe Nuvens e mija Mar*. Brincadeira que durava mais ou menos 120 minutos.

Era bom pensar e resolver essas ideias, assim como era bom **botar** *Dona Esperança*, ou admirar o “cerrado florindo” na revelação do enfeitamento do espaço com a *Chegada* do alado nas aberturas dos Festivais. É com essa admiração que eu olho brinquedos, festas, rituais religiosos e outros eventos enfeitados pelo seu povo em objetos, roupas e espaços.

Claro, há muitas diferenças entre o que eu fazia junto ao brinquedo inventado na capital e o que acontece nos brinquedos da cultura popular. Uma delas é que nem sempre um brinquedo é enfeitado buscando o assombro do grande público. O Cavalo Marinho, por exemplo, tradicionalmente é brincado para eles mesmos, ou seja, para a mesma comunidade na qual está o brinquedo.

Como provocação para pensar essas diferenças, trago algumas falas de Fábio Soares da Silva, na palestra “O brinquedo não é brincadeira: colonização, a banalização dos valores em busca do protagonismo, apropriação e a destruição da memória” (2022)², transcrita na primeira edição da revista *Artes e Decolonialidades*, organizada pelo professor do departamento de Artes Cênicas Érico José de Oliveira. Em uma fala, ele diz que “A brincadeira do Cavalo Marim não é brincada pra público. Não existe! Isso é coisa de fora também! A gente brinca pra gente! Entre a gente!” (Silva, 2022, p. 175).

Fabinho Soares, como é conhecido, é neto do mestre Biu Alexandre, considerado o último mestre antigo, fundador do Cavalo Marinho Estrela de Ouro de Condado e, infelizmente, falecido durante a realização desta pesquisa, em junho de 2022. Nessa entrevista/palestra, de leitura obrigatória à pesquisa, Fabinho traz um olhar aguçado de dentro da brincadeira, que, se hoje passa a ser brincada em palcos e eventos durando apenas quarenta minutos ou duas horas, é para nós de fora, isso porque tradicionalmente dura uma noite inteira.

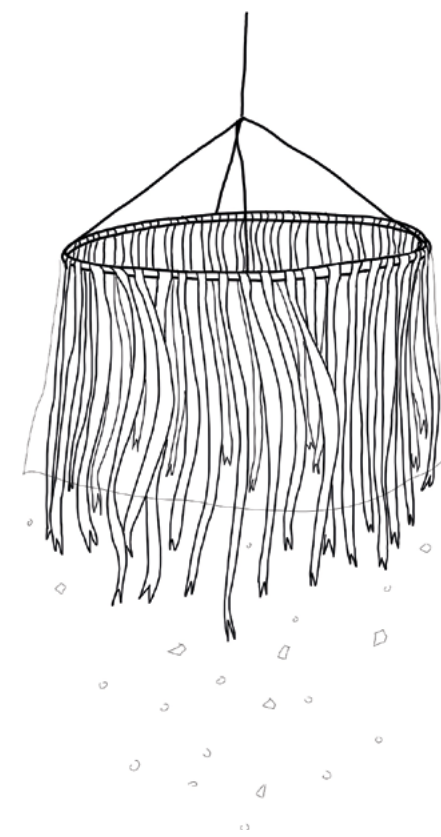
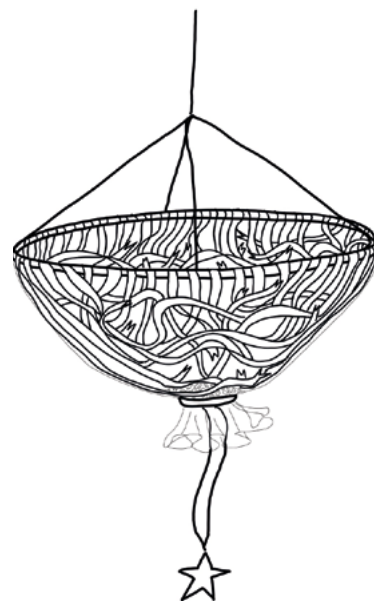


Fig. 7: *luminuras*, parte do enfeitamento cenográfico da *Chegada*, penduradas pela tenda túnel e abertas pelas figuras com pernas de pau.

² Transcrição de palestra realizada no dia 1º de dezembro de 2020, às 19h (horário de Brasília), no Projeto de Extensão Artes Cênicas e Decolonialidades - Palestras Virtuais (1ª edição). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nJLoXQFd244&list=PLSEgPa-QhLbesh1LJb-3DDAwo8NFe2cVRH&index=7>.

A "bronca" de Fabinho está nas imposições dos "de fora", que, via estado, pesquisadores, editais e outros, vêm desvirtuando a brincadeira. E "manda": não é brincante, é brincador ou folgazão; não é caboclo de lança, é *cabôco* de guiada; não é Cavalo Marinho, é Cavalo Marim³ e, principalmente, "Todo mundo chama o Cavalo Marim, o Maracatu de mais próximo de uma peça teatral, mas ninguém compara com uma Jurema, um Candomblé" (Silva, 2022, p. 172). Claro, o olhar do brincador se refere à sua realidade pernambucana, da Zona da Mata, de Maracatu e Cavalo Marinho. Cada brinquedo, festejo ou rito possui vocabulário e princípios próprios.

Em todo caso, estou de acordo com meu colega de doutoramento, Adailson Costa dos Santos, no artigo "Porque Cultura e por que não Popular? Léxicos, políticas e espaços" (2023), quando afirma que os léxicos a serem utilizados para se referir aos fazedores da cultura devem ser aqueles que os próprios usam, sendo cada vez mais difícil "[...] tratarmos a cultura dentro destes parâmetros de separação que levam em consideração fatores tão subjetivos como a erudição. Quem consegue ser mais erudito do que um guia de folia durante seu cantório?" (Santos, 2023, p. 33).

Ao longo da pesquisa, portanto, apresento um olhar primeiro e pessoal sobre brincadeira, brinquedo, brincante, e um segundo olhar, relativo à verdade dos mestres presentes. Como complemento, trago informações vindas de colegas pesquisadores, encontradas em dissertações, teses, artigos, reportagens, vídeos, entrevistas etc., ao longo da escrita. Teimo em focar e denominar especificidades, segundo pesquisas e falas em que percebo o reconhecimento da alteridade no grande mosaico da(s) cultura(s) brasileira(s), o respeito à sua diversidade e inerente resistência não hegemônica. Sei, no entanto, que são relatos de outros relatos.

Contudo, percebo que as palavras se transformam. Se, por um lado, o olhar que vem de fora impõe um vocabulário alheio ao universo da brincadeira, por outro, os fazedores de brinquedos e outros folguedos se apropriam das palavras dos pesquisadores para assumir o protagonismo do próprio discurso, como pondera Fabinho Soares quando diz que "Essas brincadeiras, que a gente nem usa o termo 'popular', agora a gente começou a se apropriar disso, essas brincadeiras são coisas feitas pelos descendentes dos escravizados" (Silva, 2022, p. 171). Nem tudo é um "imenso Portugal".

Trago essa fala do brincador porque reproduzo conceitos como cultura popular e brincante, não só pela cultura do meu brinquedo de estreia, ou pela taxonomia dos editais de apoio a cultura aos quais andei me submetendo projeto - antes como grupo e depois com parcerias mamulengueiras -, mas por

³ Em diálogo com mestre Grimário, em 2022, ele afirma: "Mas o nome mesmo é Cavalo Marim, Ma-rim. Porque é o Capitão dos Marim no cavalo. É o Capitão Marim. Mas aí veio a nova linguagem e ficou Cavalo Marinho. Quando você for escrever, escreva os dois. Na linguagem: Cavalo Marim, matuta. E justamente na linguagem matuta, a linguagem para se inspirar, para explicar por que é o Capitão no cavalo" (Em 1º diálogo, 24/02/2022). Tenho percebido um movimento tímido em textos acadêmicos em relação ao uso de "Cavalo Marim". Também me deparei com "Cavalo Marin", com "n". Pretendo respeitar o modo como o mestre se referiu à brincadeira na sua conversa comigo, trazendo tanto a forma tradicional como a "nova linguagem" na escrita.

encontrá-los nas falas dos mestres que trago na pesquisa. Percebo que mestres Chico, Grimário e Manoelzinho se apropriaram de tal forma do termo, que dão um sentido muito deles à cultura popular e a outras palavras denominativas. Eles, que entendem o significado da cultura da invenção, caracterizam a cultura popular à sua maneira, permitindo reinventar as chamadas tradições, sem nunca perder suas especificidades.

Como antes exposto, talvez o teatro não deva ser a primeira referência para a pesquisa sobre cenografia, figurino, caracterização, uso de objetos etc. em festejos. Ao menos, não deve ser o único, mesmo que Fabinho Soares alivie para o nosso lado, quando coloca que “A gente pode pegar tudo isso das brincadeiras, e pra gente das brincadeiras, como diz, da ‘tradição’, é bom que as pessoas peguem isso e transformem em arte e cultura! É bom!” (Silva, 2022, p. 183). Essa frase está no contexto de sua preocupação em relação às mudanças na brincadeira. Tudo bem estudar o Cavalo Marinho, tudo bem se inspirar nele, mas não posso inventar regras ou rebatizar seus feitos e modos de uso segundo meu olhar de pesquisadora. Então, como trazer conceitos como cenografia, figurino e teatralidade, para analisar uma totalidade com foco em suas materialidades, sem descaracterizar seus fazeres?

Alguns conceitos

Originalmente ligado às condições e qualidades teatrais, o conceito de teatralidade já extrapolou as fronteiras disciplinares e vem sendo usado não só na expressão do que é específico do teatro, mas também daquilo que tenha um “quê” de teatral, de “se amostrar”, tanto no que diz respeito à performatividade, quanto à existência social. No entanto, nesta pesquisa, a teatralidade será definida segundo sua espacialização e percepção. Talvez o ponto principal de encontro esteja no ver e ser visto, mas certamente também se relaciona com a escala do evento ou com a quantidade de espaço que ocupa.

Fabinho Soares nos mostra que é possível perceber a participação do Cavalo Marinho em outras manifestações, porém ele chama atenção para o fato de que essa participação se faz integrada ao fazer e à realidade social daqueles que organizam e promovem o brinquedo. Percebo a mesma atitude em Milton Santos, o geógrafo que não marginalizou o estudo das características locais dos territórios nacionais e que, em vez de pensá-los primeiramente a partir de uma perspectiva globalizante, expõe a incontornável necessidade de eleger um estatuto epistemológico para realizar uma pesquisa.

Em *A Natureza do Espaço* (2008), diante da definição do seu objeto de pensamento, o objeto geográfico, Milton Santos me provoca:

Será mesmo indispensável sair à procura de materialidades a que, com exclusividade, definiríamos como objetos geográficos, para bem circunscrever um objeto para a geografia? A ser isso legítimo, haveria, então, forçosamente, que distinguir um objeto geográfico, um objeto etnográfico, um objeto antropológico, um objeto sociológico, um objeto económico e, também, um objeto artístico, um objeto estético, um objeto religioso?

Ou poderíamos partir de um outro começo? O que aqui estamos buscando não é propriamente uma estrutura mitológica dos objetos, mas a construção epistemológica de um objeto de pensamento, a partir da província da experiência que nos interessa. (Santos, 2008, p. 76)

Milton Santos aponta, à luz de Pierre Boudon⁴, para a atenção à construção de um objeto de pensamento, ao abordar uma realidade segundo um ponto de vista a partir da(s) categoria(s) que nos interessa.

Partindo da província da experiência que me move, a encenação, podemos pensar a teatralidade como um território, a realidade constitucional de um espaço definido segundo seu conteúdo em técnica, capaz de identificá-lo e distingui-lo, segundo seus agentes, onde o movimento do tempo e do espaço se dão de modo unitário, talvez até mensurável. Mas, antes de adentrar a materialidade do **território** de Santos, que irá mediar a tese, resalto a visão de território ligado à sociologia de Muniz Sodré.

Sodré, sociólogo e intelectual, autor de *O terreiro e a cidade* (2002), possibilita a compreensão da religiosidade popular, das festas, dos ritos e de certas estratégias de continuidade, do ponto de vista dos antigos escravizados. A partir das irradiações simbólicas da diáspora africana no Brasil, ele traz uma definição de território que condiz com a procura desta pesquisa, pois a coloca como uma extensão exclusiva e ordenada de trocas realizadas por uma comunidade:

A ideia de território coloca de fato a questão da identidade, por referir-se à demarcação de um espaço na diferença com os outros. Conhecer a exclusividade ou a pertinência das ações relativas a um determinado grupo implica também localizá-lo territorialmente. É o território que, à maneira do *Raum* heideggeriano, traça limites, especifica o lugar e cria características que irão dar corpo à ação do sujeito. Uma coisa é, portanto, o espaço - sistema indiferenciado de definição de posições, onde qualquer corpo pode ocupar qualquer lugar -, outra é o território.

Território é, assim, o lugar marcado de um jogo, que se estende em sentido amplo como protoforma de toda e qualquer cultura: sistema de regras de movimentação humana de um grupo, horizonte de relacionamento com o real. Articulando mobilidade e regras na base de um "fazer

⁴ Pierre Boudon (1942), um dos fundadores da semiótica dos lugares, é professor titular da Universidade de Montreal. Obra citada: *Sobre un Status del Objeto: Diferir el Objeto del Objeto. Los Objetos. Comunicaciones*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo 1971. p. 95-128.

de contas”, de um artifício fundador que se repete, o jogo aparece como a perspectiva ordenada da ligação entre o homem e o mundo, capaz de combinar “ideias de limite, de liberdade e de invenção”. (Sodré, 2002, p. 23)

O autor traz a identidade como ocupante de um espaço e, ao citar o filósofo alemão, Heidegger, para a noção do espaço (*raum*), espaçado ou desbravado, enquanto o homem se instala e “[...] arranja a si e às coisas e assim protege o espaço como espaço [que desbrava]” (Heidegger, 2008, p. 20), relevando uma região livre para ser significativa. No entanto, a ideia de Sodré de um território livre para a manifestação de um universo na direção de identidade grupal se completa com um **artifício** fundador ao citar *Os Jogos e os homens: a máscara e a vertigem*, de Roger Caillois.

Sodré não se aprofunda nas categorias dos jogos de Caillois: jogos de competição, jogos de acaso, jogos de vertigem e jogos de simulacro. Esta última, geralmente muito utilizada por pesquisadores das máscaras e da cultura popular, por imergir num universo fechado e fictício, possibilitando ao jogador viver uma realidade diferente. Apesar de Muniz Sodré se referir à articulação da mobilidade e das regras de territórios conformados na base de um “fazer de conta” - engenho fundador, sem intervenção exterior além da energia que o movimenta (referência a Caillois) -, ele não defende a aceitação temporária de uma ilusão de um universo fechado, convencional e fictício e, sim, as práticas cotidianas, abertas à invenção e à improvisação do ordenamento simbólico da comunidade, algo tornado livre em um interior ou limite.

Na obra de Sodré, os terreiros, designação genérica para os lugares de culto afro-brasileiro, não são apenas espaços de axé, mas espaços do acolhimento, do samba, da dança, do encontro e outros, como “patrimônio simbólico do negro brasileiro (a memória cultural da África), afirmando-se aqui como território político-mítico-religioso, para sua transmissão e preservação” (Sodré, 2002, p. 53).

Transmissão e preservação aumentam a afinidade com a territorialidade de Muniz Sodré, já que alguém passa e alguém recebe o saber, processo que também diz respeito ao olhar e ao ser visto, ao conviver num interstício aberto por aqueles que antes foram forçados a se esquecer e a se desterritorializar. No entanto, tal convivência também se localiza no espaço dos saberes, dos fazeres, do rito, da música e do jogo, talvez de modo *bakhtiniano*, por formar o seu próprio ninho não oficial, mas quase legal, ou mesmo legal, por estar ao abrigo dos festejos.



Fig. 8: Pagode ou uma roda de samba.

Portanto, destaco que o processo de teatralidade aqui é territorializante, demandando um encontro de alteridades, não necessariamente só de indivíduos, mas de fazeres que demarcam um espaço, segundo a pertinência das ações de um determinado grupo, especificando a região ocupada pelas características que darão corpo às ações identitárias de um evento. Se o conceito de teatralidade vem sendo ligado a ideias de espaços ficcionais ou imaginários, a uma vocação teatral, aqui estará mais próxima à percepção de uma totalidade de um evento espetacular ou de festejo.

Talvez tal percepção se aproxime mais do conceito *bakhtiniano* de segunda vida, nem tanto pelo caráter não oficial, pois o festejo já está incluído até em editais, mas

pela gana (tão aquém do entendimento do mercado e dos editais) de se alcançar um resultado para esse momento de evento, de faz de conta, espetáculo ou ação, específico ao tempo de um festejo. Por isso, não perde a potencialidade do visual, muito menos da exploração de novas relações espaciais. E, então, podemos destacar os elementos visuais na construção artesanal de cenografia e figurinos.

No universo dos festejos (folguedos e ritos), misturam-se culturas com identidades próprias. Não se trata, contudo, de um mosaico desordenado ou de uma síntese somente de formas e padrões coloridos, mas da confluência de saberes multifacetados, que remontam às raízes de seus fazedores. De mesmo modo, suas materialidades, seus objetos, a indumentária e a caracterização refletem a diversidade de características que compõem a matriz cultural do país e suas regionalidades. O festejo, como diz Manoelzinho Salustiano, “é um carnaval feito à mão”, mas os criadores de festas enfrentam dificuldade de receber o devido reconhecimento pelo trabalho que realizam, por exemplo, na arte da cenografia e da indumentária - ultrapassando aqui a linha que distingue a mera habilidade técnica da arte propriamente dita. Se, por um lado, a interculturalidade brasileira resulta em uma riqueza de universos, por outro, é interseccionada pelo preconceito de classe, gênero, raça, linguístico, religioso e outros. E o pouco caso com os festejos e seus fazedores é reflexo disso.

Mas esse é o olhar da pesquisadora. Afinal, nas culturas populares, o que chamamos de cenografia e figurino têm muitos nomes e principalmente significados. Se reduzimos fazeres tão complexos a essas duas palavras, é tentando chegar o mais próximo possível de um entendimento comum, mas isso não significa que esses termos sejam precisos, nem que os fazedores aqui colocados queiram usá-los. Diante de vários objetos feitos pela cultura popular, eu poderia usar as expressões *design* e traje de cena, mas aposto em cenário e figurino. Trata-se, retomando as ideias de Milton Santos, da construção epistemológica de um objeto de pensamento. A partir da experiência que me interessa na encenação, alinhavo o todo nessa pesquisa.

Se o pensamento cenográfico está na decoração do terreiro ou da rua, e a palavra é também decoração, enfeite, que seja, então. Se o pensamento é se enfeitar segundo sua manifestação, é fantasia, farda, roupa, ou ainda as denominações de carnaval, como destaque, alegoria ou mesmo figurino: tudo bem. No entanto, a partir desse capítulo e dos outros, minha intenção é também a de provocar e reconhecer novos léxicos; contribuir, quem sabe, para abrigar o trato cenográfico e de figurinos, me reconhecendo no desenho de um repertório de algumas dessas materialidades populares em seus festejos de rua.

Roupas, fantasias, objetos e espacialidades de brincadeiras são potência para a percepção por parte do público de uma teatralidade que explode de muitas maneiras, encontrando-se com a **encenação** nas práticas de produção, a maioria artesanais. Como afirmou José Jorge de Carvalho no texto “Em defesa da cultura artesanal”, publicado em *Tradição e Permanência: o fazer artesanal em Brasília* (2012), “A produção artesanal é a prática da convivência, da hospitalidade, da troca, da disponibilidade, da atenção ao outro” (p. 21). Antropólogo de muitas lutas, o professor da UnB, que ficou conhecido pelo projeto de implementação de cotas, é sensível aos saberes e fazeres do povo desse país.

E se a prática de se colocar em cena já alcançou o uso da tecnologia pesada, de megaprojetos e de máquinas sobre-humanas, tudo bem, esta pesquisa não é um tratado antitecnológico, afinal os desfiles de carnaval, como o Boi-Bumbá de Parintins, os São Joões e outros, fazem parte desse universo ultratecnológico e ao mesmo tempo artesanal. Em todo caso, nós, pessoas que trabalham ou vivem dessas linguagens, da cenografia e da indumentária, estamos sempre renovando a prática da convivência, da hospitalidade, da troca, da disponibilidade e da atenção ao outro. Em pleno capitalismo financeiro, uma época de aquecimento global e de bilionários escapistas interplanetários, com os ofícios em franca extinção, é caro a mim poder frisar o olhar do professor, que diz que

O artesanato é a resposta humana criativa e produtiva às dádivas da natureza para que sobrevivamos, com conforto, sem excessos e com exposição imprescindível à beleza, como um espécie que se equilibra com as demais espécies no mesmo espaço natural. (Carvalho, 2012, p. 21)

Olhar a cultura de festejos é olhar uma resposta humana criativa e produtiva em objetos e espaços, uma prática de pertencimento, que é parte da tomada de territórios e fonte de inspiração para quem trabalha nos muitos “modos de desenhar e projetar a cena”. No entanto, esses muitos modos não estão particularizados em disciplinas que abrangem cenografia, cenotécnica, figurino, caracterização etc. Essa inclusão depende, claro, da sensibilidade das pessoas que passam seus conhecimentos em cursos livres, graduações, especializações e pós-graduações com esse enfoque disciplinar, que geralmente, acompanha a “evolução” dos espaços cênicos e suas irradiações.

Imaginar um mapeamento na relação com a cultura de festejos é primeiramente um gesto intuitivo, cheio de memória de cores e texturas, cheiros e barulho (muito barulho), multidão e música. O exercício de elencar tipos de ocupações distintas é inicialmente organizar em nomes, regiões, lembranças de lugares, mesmo desconhecidos, datas peculiares e, principalmente, tomar consciência de que o carnaval midiático não é a única sementeira do que planejo ilustrar como noções portadoras de artifícios para criação e construção de teatralidades e da encenação na rua.

Festas, Tradições Populares e Danças Dramáticas

Considero que, além do carnaval, muito de nossa cultura mantém a relação com as festas nacionais e a lida antiga com o trabalho e o não trabalho, vinculados aos ciclos econômicos da pecuária, da agricultura, dos santos, dos orixás e amplamente ao ciclo natalino. Não faltam obras que fazem levantamentos da nossa cultura de festejos e que dão pistas das porções de um todo imenso. Apesar de apresentar uma “coleção” que objetiva dialogar principalmente com cenografia, figurino e o desenho dos festejos – trazendo imagens que na introdução chamo de patuás de inspiração –, também consultei obras que foram significativas por fazerem parte de um espírito de construção de discurso das interpretações sobre a identidade de nação brasileira e que contribuíram para conceituar o que veio a ser chamado de cultura popular.

Sempre recorro ao artigo do professor de Antropologia Gilmar Rocha, “Cultura popular: do folclore ao patrimônio” (2009), pela abordagem historicizada e “panorâmica”, que identifica três sentidos a partir

dos quais se pode estudar a formação conceitual de “cultura popular” no Brasil do século XX. Um primeiro sentido seria a sociologia do folclore, perpetuada dos anos 20 aos 60, seguida da ideologia política do conceito de cultura popular, dos anos 80 aos 90, e da antropologia do patrimônio, a partir dos anos 90. Trago aqui de maneira breve duas das obras que fazem parte do folclore, *Festas e Tradições Populares do Brasil*, publicado por Melo Morais Filho no início do século XX, e a relevante obra de três tomos, *Danças dramáticas do Brasil*, de Mário de Andrade, escrita entre as décadas de 30 e 40 do mesmo século. Ambas fazem parte desse primeiro sentido, no período em “que a divisão cultural entre o erudito e o popular se estendeu a outros níveis da realidade social, por exemplo, entre o rural e o urbano, o oral e o escrito, o tradicional e o moderno” (Rocha, 2009, p. 219).

Apesar de não ser do interesse desta investigação aprofundar-se nos discursos dos autores, sabe-se que o primeiro é dedicado a rastrear o “fio de ouro” das tradições, saudosos de um lusitanismo transfigurado nos costumes nativos, chamado por Gilmar Rocha de “caráter colecionador” - um enfoque patriótico-pitoresco do qual eu, claro, discordo. Quanto ao segundo, parte de um contexto do modernismo paulista, que futuramente daria origem ao Instituto de Patrimônio Artístico e Histórico Nacional, levando a uma salutar relação do autor com o meio político nacional, numa proposta de nacionalismo de caráter estratégico que também não me agrada. Mas me interessa a diversidade de relatos e alguns princípios a serem observados nas duas obras, por formarem um mosaico, acatando tanto o “só” nos tipos de tua de Melo Morais Filho e na matriz musical de Mário de Andrade.

Festas e Tradições possui um caráter mais descritivo e um tom cronista, “coleccionando”, além dos festejos, pessoas das “classes populares”. A capoeira abre o capítulo sobre tipos sociais, que, intitulado “Tipos de Rua”, dedica-se a personagens pitorescos. *Danças Dramáticas* é um célebre estudo de folclore, desses que encantam, diferenciando-se pelo humanismo do autor na percepção da originalidade do povo em suas “fazenças”, porém, atravessado de julgamentos, além de ostentar a certeza de que a maioria das manifestações desapareceria, o que não aconteceu.

Morais Filho compila sua obra em quatro capítulos: Festas Populares, Festas Religiosas, Tradições e Tipos da Rua. Mário de Andrade enumera várias danças dramáticas, como Pastoris, Cheganças, Marujadas, Congos, Maracatus, Caboclinhos, Bumba Meus Bois, Congadas, Moçambiques e Cordões de bichos. O autor de *Macunaíma* também enumera bailados, jornadas, peças soltas cantadas, toadas, melodias, cantigas de engenho, figuras e outros, trazendo levantamentos dos quais, a princípio, esta pesquisa se beneficia.

Na primeira obra citada, há de se notar fronteiras não muito definidas entre festas de modo geral e festas religiosas. Por exemplo, Festa do Divino, Noite de Natal, Reisados e Cheganças estão no primeiro capítulo, “Festas”, não no segundo capítulo, “Festas Religiosas”. Não creio na dificuldade do autor em perceber o rito no meio da festança, mas acredito que algumas características contribuíram para que ele fizesse essa diferenciação, como o deslocamento do lugar religioso para a celebração em ruas, praças, casas, e a apropriação do povo nos modos de festejar os mistérios, além dos enfeitamentos de iriadas de fitas, aos montes e em tudo. Já o modo cronista de relevar os tipos da rua traz uma percepção que me é rica por ver a **figura** só, notada e acompanhada da descrição dos costumes, como a do capoeira *Manduca da Praia*: “Trajando com decência, nunca dispensava o casaco grosso e comprido, grande corrente de ouro que prendia o relógio, sapatos de bico revirado, gravatas de cor com anel corrediço, trazendo somente como arma uma bengala fina de cana-da-índia” (Morais Filho, 2005, p. 204).

Na segunda obra, sob o grande guarda-chuva das danças dramáticas, estão os bailados que desenvolvem ação dramática e bailados coletivos e os que não necessariamente desenvolvem drama, porém obedecem “a um tema dado tradicional e caracterizador, respeitam o princípio formal da Suíte, isto é, obra musical constituída pela seriação de várias peças coreográficas” (Andrade, 2002, p. 71), liame de todas as festas brincadas e rezadas. Tal composição instrumental pode trazer muita informação à teatralidade, não só do ritmo e da possessão, mas do tamanho da paisagem sonora, que permite ir adiante, abrir caminhos e irradiar uma passagem de cortejo ou fixar parada e roda.

Os relatos de Morais Filho e Mário de Andrade cumprem esse papel de introdução ao mosaico, embora estejam “encharcados” de folclore e careçam do que o professor de Etnocologia do departamento de Artes Cênicas da UnB, Jorge das Graças Veloso, chama de autodeterminação dos fazedores de folguedos. O professor Veloso também vem pensando criticamente a formação conceitual de “cultura popular” e, em seu artigo “Folclore, cultura popular e autodeterminação: uma abordagem etnológica aos pensares e fazeres estéticos na produção de patrimônios identitários” (2018), defende citar os léxicos adotados internamente por seus praticantes. No entanto, o que me interessa são as muitas características que suscitam o caráter de artifícios espacializantes e estetizantes, ou seja, os modos de uso que, se não são propriamente teatrais, ocupam a encenação por apresentarem elementos que podem caracterizar o teatral.

Antes de começar a reunir as características a serem levantadas em peças que podem resultar em repertório e desenho para bordar **encenação**, destaco algumas percepções, a exemplo das *Festas* e das *Danças*. Por um lado, a ideia de um núcleo ou de uma matriz de sentidos que ressoa na composição de folguedos perpetuados ao longo dos séculos, mantendo, por exemplo, um conjunto de personagens alusivos a um motivo central ou a um modo de fazer coletivo. Por outro lado, a consciência de que fazem parte dessa realidade tanto a profusão de brincantes solos quanto a invenção de novos folguedos. A maioria dos exemplos que serão trazidos possui espiritualidade, se não em ritos (realizados antes, durante ou depois do folguedo), pelo menos em cultura de proteção. Por fim, em folguedos, a sonoridade da palavra, de objetos ou da música está presente, na maioria das vezes, ocupando um lugar central.

A matriz de sentidos assegura um repertório que opera como elo entre a obrigação com a tradição e o salto para a invenção; o segredo, que envolve cultura de proteção, hábitos originários e símbolos identitários; a paisagem sonora, maior aliada de uma totalidade em sistemas de objetos e sistemas de ação, parte do reconhecimento da encenação na rua, resultando em território, limites de uma ação ou evento. Então, a noção de repertório passa a ter uma natureza científica, como Diana Taylor bem coloca na apresentação de sua obra *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas* (2013), porque, segundo ela, o repertório está nas performances do corpo ou se dá por meio da agência cultural, sendo um modo de conhecer, não simplesmente como um objeto de análise. “Seria aquilo que desaparece ou persiste, transmitido por meio de um sistema não *arquivado* que acabei chamando de repertório?” (Taylor, 2013, p. 18, grifo no original). Taylor se refere a um modo de conhecer através do repertório e pela prática de repertório, que nesta pesquisa também se dá nos desenhos.

Considero repertório, segredo e sonoridade categorias de **pertencimento**, que ajudam a alcançar prováveis outras categorias, ou apenas as características que trarei mais adiante, junto ao espaço e aos sistemas de ação e de objetos, como auxílio em tomada de território para uma teatralidade. Inspirada na fala de Manoelzinho Salustiano, o pertencimento está tanto no entendimento sobre um brinquedo destinado à criação, como na habilidade de manter o bom funcionamento do folguedo, no dom de agregar.



Fig. 9: Roda de Capoeira

O repertório é uma categoria de abrangência quase total, porque pode se referir tanto às matrizes dos festejos quanto aos códigos que definem um brinquedo, como as figuras, a ordem das passagens, as lodaças⁵ das falas ou das danças, enfim, uma ordem de assunto a facilitar o jogo. O segredo é uma categoria que pode referir rituais feitos dias antes de um folguedo ou folgazão sair para festar, ou a maneira como se faz um item do enfeitamento, podendo ser também o próprio item, ou ainda os hábitos que realizam um repertório de segredos. Mas o segredo pode ser o significado das cores usadas, o desenho do bordado e, ainda, invadir o repertório e a sonoridade. A paisagem sonora é uma categoria à parte, que certamente não será exposta aqui com a profundidade que uma pessoa com formação musical alcançaria, mas tem o seu papel no auxílio identitário, pontual nos figurinos, com a potência espacial de alastrar-se, ajudando assim na tomada de territórios.

Repertório, segredo e sonoridade são características que abrangem a materialidade e a não materialidade a serem diluídas na intuição despertada no desenho de figurinos, objetos e espaços.

⁵ Segundo o dicionário Houaiss, lodaça significa “manha, dito, cheio de artifícios para persuadir e convencer; lábia, artil, astúcia” (2009, p. 1192). Nos reisados piauienses, lodaças são o jogo de diálogos entre o capitão e os caretas.

1.2. FIGURINO: VESTIR E PROPORÇÃO

Nas rodas e nos cortejos do Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro, o fim da brincadeira sempre se dava com a chegada do bicho “sagrado”, o *Calango Voador*, fechando o espetáculo e, assim, finalizando a roda. Era, de outra forma, como no Cavalo Marinho, que anuncia o fim da roda “no amanhecer do boi”. As brincadeiras se davam com aura de encantaria, em “colar umbigos” de dois mundos: o cerrado encantado, chamado *Celestina*, é onde vivem as figuras, e o mundo real, onde nós estamos. E quando os umbigos estavam colados, as portas da *Celestina* abertas, chegavam figuras extraordinárias para preparar a chegada do Alado. Até o fechamento da roda, muitas passagens cômicas aconteciam.

No enfeitamento dessas figuras, o bordado com lantejola, marca do brinquedo, era muito utilizado. Além do reaproveitamento de roupas, o enfeitamento envolvia a confecção de novas peças. O adereçamento rebuscado se equilibrava com materiais diversos, como fitas de cetim, sementes, além de muita pintura em palha, sendo comum a presença do chapéu e, fundamental, a confecção e o uso de máscaras, tanto as físicas quanto as pintadas. À medida que as figuras e os objetos iam se fazendo e crescendo, em meio ao uso de papelagem¹, armações em arame e à invenção de engenhocas, os estalos criativos começavam a fluir, e cada “tive uma ideia!” era celebrado com a resposta coletiva “então, bora!”. Figuras ícones e presentes em qualquer roda, como *Laiá*, a sereia que trazia o *Rio*, e *Caliandra*, a flor feiticeira que dava permissão para entrar em mata cerratense, por exemplo, estavam muito ligadas às suas cores, azul e vermelha respectivamente. Num exagero dessas informações, de todas as figuras, fazia-se uma identidade do todo, algo que considerava um bordado bem particular, arremate de música, brincadeira e visualidade.

Na minha intuição, a inspiração dessa totalidade era um bordado livre sobre o mito do *Calango Voador*, base singular e norteadora da gênese candango-nordestina do feito, unida às re-



Fig.10: Caliandra, a flor do cerrado.

¹ Papelagem é uma técnica artesanal derivada do papel machê, porém mais simples. Consiste em usar tiras ou pedaços de papel cortados à mão, umedecidos com uma solução de água com cola, ou na goma de tapioca, e então aplicados sobre a estrutura a ser criada, fortificada e, às vezes, “juntada”. Serve para bonecos, máscaras, objetos etc.

ferências múltiplas, goianas, estrangeiras e, principalmente, ao Cavalo Marinho e ao Maracatu de Baque Solto. Agora, nesta pesquisa, parte da intuição antes desenvolvida está presente na reunião de peças escolhidas, a fim de desenhar um bordado para se tornar artifício, repertório e ferramenta para **encenação**.

O Mateus começa e só sai no fim²

A primeira peça desse bordado só poderia se iniciar com a figura do Mateus embaixador das brincadeiras, aquele que é o mais amostrado. Palhaço brasileiro, da cara pintada na tradição do tisne, do carvão com óleo para este não escorrer, da cortiça queimada e de prováveis muitos outros meios para empretecer o rosto. Ele está presente em inúmeros Reisados, Cavalos Marinho, Maracatus, Mamulengos e Bois. Seus figurinos, chapéus e objetos variam, o que se repete, em geral, é a máscara pintada.

Mateus é parte do longo parentesco dos palhaços de máscara, pintada ou física, cada um, parte fundamental de um brinquedo. Em suas matrizes de tradições, possui repertório de contraponto cômico no brinquedo, do qual detém o conhecimento pormenor. Além do dom da improvisação da fala e do corpo brincante, dispõe da liberdade de estar fora de qualquer compromisso institucional. Relaciona-se de maneira particularmente jocosa e provocativa com brincantes e público, demonstrando domínio de seu fazer brincante.

Em *Palhaços da cara preta: Pai Francisco, Catirina, Mateus e Bastião, parentes de Macunaíma nos Bum-ba-bois e Folias-de-Reis - MA, PE, MG* (Bueno, 2014), uma obra pouco citada na bibliografia sobre o Cavalo Marinho (onde está o Mateus com o qual estou mais familiarizada), o pesquisador André de Paula Bueno, que atua como Pai Francisco do Boi Maranhense brincado em São Paulo, refere-se aos personagens³ como

Esses “palhaços da cara preta” de Boi e Folia, sejam mascarados ou pintados, assumem em suas narrativas um papel recorrente de braços direitos de um patrão. De início são apresentados como pacatos e ignorantes, inclusive por seu modo de falar matuto ou caipira, de referência rural, mas eles vêm a se desenvolver nos enredos como anti-heróis cômicos. O fato de serem mascarados ou pintados de preto ou outra cor adquire uma consistência própria no Brasil, como no continente americano, devido ao lugar social que se imputou aos “povos de cor”: um lugar de invisibilidade, negação de valor e não-reconhecimento, apesar da necessidade estrutural de sua força de trabalho para todo tipo de produção. (Bueno, 2014, p. 58)

² Essa é uma fala de mestre Martelo, o Mateus mais velho do Cavalo Marinho pernambucano, em relação à presença desse “paiaço” no brinquedo. A frase está registrada na obra *Mateus de uma vida inteira por Sebastião Pereira de Lima*, o mestre Martelo, que tem suas histórias transcritas e organizadas por Cibele Mateus e Odila Nunes, atrizes, palhaças e dramaturgas. Como consta na publicação, ele também diz: “Mateus é sagrado. *Mai é, mai é!* É muito amostrado!” (Mateus; Nunes, 2023, p. 69).

³ O Mateus, do Nordeste em geral e particularmente de Pernambuco, o Bastião, de Minas e de Pernambuco, o Birico, a Catirina e o Ferro-velho capixabas, o Friagem mineiro e o Velho Barroso pernambucano.



De fato, há Mateus com rosto maquiado de branco, como o do Reisado de Guerreiro alagoano e outros, provavelmente. Eles usam goma de tapioca, pasta d'água e antigamente, até alvaiade e Minâncora. Ouvei dizer que o Mateus do Mamulengo pernambucano, que não se pinta e nem se veste mais, também maquiava o rosto com goma de tapioca. De qualquer modo, isso não invalida o que Bueno defende: palhaços de rostos pintados ou mascarados como essenciais à comédia de contestação dos lugares sociais e dos papéis reservados à classe branca dominante. Para tal, chegam munidos do já evidenciado mascaramento, ao qual somo o não realismo, o simbolismo dos objetos, arriscando, ainda, uma comum e engenhosa maneira de descaracterização da silhueta humana por meio do uso de adereços. No caso desses Mateus, destaco os exagerados chapéus.

As indicações citadas daqui por diante não pretendem delinear com contornos fixos a maneira como se caracteriza um brincante ou fechar em qualidade de tipos. Pelo contrário, por serem abrangentes, ser-

Fig. 11: Zé Borba, Mateus que brincou por mais de 20 anos com mestre Grimário, e outras representações de Mateus: de Reisado de Congo Cearense, de Guerreiro Cearense e de Guerreiro Alagoano.

vem para expandir o que percebo como características do enfeitar-se e transformar-se para o brinquedo. Aliada ao não realismo, por exemplo, está parte de costume, que será comentada ao longo dos capítulos: o panejamento, no caso, a solução dos panos, geralmente coloridos, populares no florido das chitas, chitões e chitinhas. Quando o pano atende à demanda do baixo custo como a chita, alia-se à tradição no uso, como o zuarte azul *royal*, tecido de algodão bruto e encorpado, tão característico em certos caretas, Bacamarteiros e Bandas Cabaçais. Mas não há purismo, vale tudo quando o cetim e o *oxford* abrem a possibilidade da cor e do preço acessível. Assim

Para os geógrafos, os objetos são tudo o que existe na superfície da Terra, toda herança da história natural e todo resultado da ação humana que se objetivou. Os objetos são esse extenso, essa objetividade, isso que se cria fora do homem e se torna instrumento material de sua vida, em ambos os casos uma exterioridade. (Santos, 2008, p. 73)

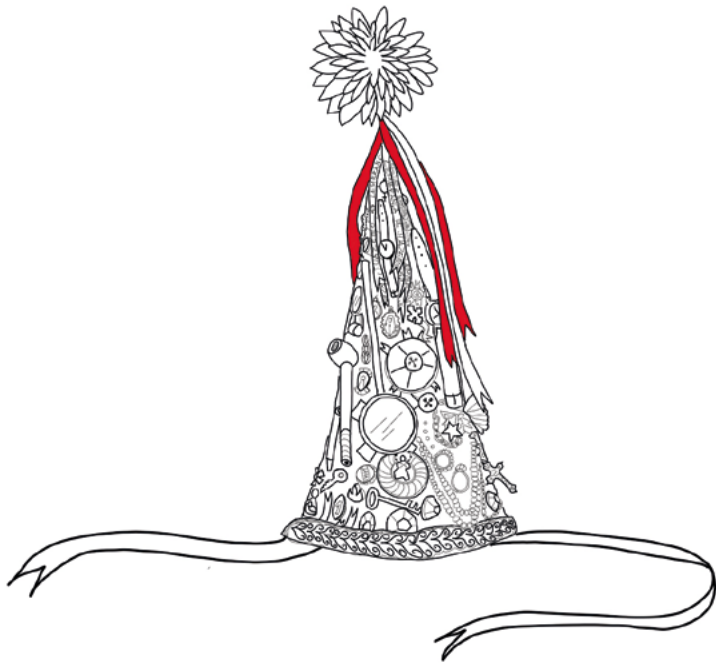


Fig. 12: Cafuringa de mestre Marcos Antônio de Souza, Mateus do reisado Nossa Senhora da Saúde, Fortaleza (CE).

⁴ Bexiga de boi, retirada pelo açougueiro, limpa pelo brincante, inflada e seca para uso dos palhaços Mateus e Benedito.

Do pano ao objeto, imagino quantas categorias de pertencimento se acumulam nas materialidades do brinquedo. Um objeto de significado ou de artifício, para um brincante, implica os seus modos de fazer e os seus modos de uso. Como as bexigas de boi⁴ dos Mateus e dos Bastiões do Cavalo Marinho, que funcionam como marcador de ritmo (*bate-ritmo*), instrumento musical, paisagem sonora individual e, ainda, como bordão para a cacetada nas figuras e em inadvertida assistência do público - que às vezes é atingido de surpresa -, carregando consigo, por algum tempo, o cheiro forte e o segredo de como inflar, amarrar e secar. Ou o segredo do uso de espelhos colados em peitorais e chapéus, para "pegar" a maldade, o mau-olhado e, se há dúvida de que o uso do espelho é costume ou superstição popular, apenas concluo que, no brinquedo, segredo não é para ser revelado, é para ser apreendido, passado ou, quem sabe, criado.

No entanto, desenhar um chapéu como este, a cafuringa, me sugere uma característica que considero universal em muitos fazeres, alguns deles artesanais, artísticos e extensos às linguagens da cenografia e do figurino. Também chamada de funil, pelo formato de cone, a Cafuringa é naturalmente associada aos seus ascendentes europeus: os farricocos do fogaréu, a carapuça humilhadora dos sambenites e os chapéus cônicos dos Pulcinella da *comedia dell' arte*, que, inclusive, usava meia-máscara preta.

Os farricocos ou encapuzados são as figuras presentes na procissão do Fogaréu, tradição do catolicismo popular brasileiro e, hoje, visualmente muito ligada ao tradicional festejo em Goiás Velho. São imagens fúnebres da quinta-feira da paixão, não mais com apelo à autoflagelação, mas sempre rememorando os passos da prisão do Cristo. Clovis Carvalho Britto, pesquisador do que denomina trajes de folguedo na Procissão do Fogaréu, explica que o sambenite era a punição mais leve nos tribunais da inquisição em Portugal: o “hábito penitencial humilhador que identificava a condição de penitente e que deveria ser usado [junto com o chapéu cônico comprido e branco] por tempo arbitrado por Tribunal” (Britto, 2014, p. 260). Uma imagem do traje pode ser conhecida em ilustração do século XVIII intitulada *Aquellos polvos*, da série *Los Caprichos*, do pintor espanhol Goya.

Se minha intenção fosse estabelecer um parentesco com os pares europeus a fim de trazer um tipo de universalidade, eu olharia para o *Pulcinella* (comparação que já foi feita em pesquisas sobre palhaços populares), mas acabaria por vestir a carapuça do sambenite. Isso, pela capacidade de inversão da ordem e dos papéis sociais e pelas sátiras que só um *Mateu* faria. No entanto, cafuringa é um topônimo de origem banto que no Piauí, por exemplo, denomina menino requenguela e pequenino, um menino magrelo, fraco, mirrado. Quer dizer, existe aí um algo qualquer que deixa esse chapéu funil com jeito de coisa nossa e é sobre isso que recai meu interesse. Através do desenho das cafuringas, escolho levantar a característica que me parece universal e que se aproxima do bordado.

É como um pensamento de bordado com coisas. Por princípio, o bordado é uma composição imagética formada por linhas, texturas e cores, às quais somam-se ainda as lantejoulas e pedrarias. Mas nesse conjunto está incorporado também o tempo despendido na arte, na transmissão da tradição e no processo de pensar o bordado antes de fazê-lo. Há no chapéu desenhado, pleno de miudezas em botões, espelhos, cachimbo, medalhas e moedas, um modo próprio de organização, que confere ao objeto exclusividade em sua composição, como uma espécie de inventário do Mateus a que pertence, ao modo dos inventários produzidos pelo escutador de anjos, Arthur Bispo do Rosário.

Em *Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto* (2011), a jornalista e escritora Luciana Hidalgo narra de maneira cativante a história intranquila do bordador de mantos, fardas e coisas. O seu início é de menino egresso da cidadela sergipana de Jaraputaba, um lugar de tradições seculares, onde ele teve contato com as mais criativas formas de fardões, tecidos, adornos, rebordos costurados por mães, tias e avós, na mais bem-acabada tradução matuta, o bordado.

Jaraputaba era uma usina de tradições e alegorias. As festas da Folia de Reis começavam com semanas de antecedência, nos dedos ligeiros das costureiras a cerzir as roupas dos folguedos. Cada traje impunha seu respeito, encerrava tradições africanas, indígenas, nordestinas.

[...]

Detalhes de cada roupa, cada cor incrustaram-se nos bordados de Bispo, fossem do reisado, dança de origem ibérica levada a Sergipe no período colonial, ou do cacumbi, um bailado brejeiro em homenagem a Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, conduzido ao som da cuíca, pandeiro, reco-reco, caixa e ganzá. (Hidalgo, 2011, p. 33)

Adulto, já na colônia manicomial, “Bispo insistia no gesto de fiar-desfiar em busca de uma espécie de verdade de si” (Hidalgo, 2011, p. 140) e na reconstrução de fragmentos. Ele bordou roupas ritualísticas e textos, além de produzir os emblemáticos inventários, compostos por objetos úteis e inúteis - ou pela representação de objetos -, que ele reuniu e reorganizou para a passagem à outra vida. Resultam desse trabalho os Objetos Recobertos por Fios Azuis (O.R.F.A.), tal como foram identificados pela crítica de arte, e as *assemblages* de talheres, canecas, embalagens de sabonete, galochas e muitas outras, chamadas por ele de Vitrines.

A montagem das Vitrines com objetos esteticamente organizados tem a áurea da religiosidade no preparo para a vida após o juízo final, mas, ao serem percebidas pela crítica de arte, as peças produzidas por Arthur Bispo do Rosário ganham estatuto de obras de arte contemporânea, passando a ser expostas em museus nacionais e internacionais, comparadas aos *ready-made* de Duchamp e a muitas outras referências das vanguardas e da pós-modernidade. No entanto, ao olhar para esses trabalhos, enxergo algo que foi feito com objetos e que tem uma natureza múltipla, extensível ao infinito ou contida em um chapéu; enxergo, na repetição de elementos aparentemente díspares ou iguais, a criação de uma totalidade evidenciada, que, se no fazer de Bispo representava o mundo, nos enfeitamentos de figuras e espaços de festejos, no figurino e na cenografia, pode ser um pensamento de bordado, a apresentação de outro mundo.

Ou seja, encontro na obra de Bispo uma sobreposição artística que se assemelha ao bordado pela repetição de elementos que produz algo exclusivo e fora do que é oferecido pronto pelo mercado, ao mesmo tempo uma totalidade e um objeto singular. Quando essa repetição de elementos se encontra em enfeitamentos de figurinos e espaços, torna-se um bem cultural, de pertencimento, unindo dimen-

são visual à materialidade, evidenciada como tradução da sensibilidade de leituras pessoais e coletivas. São produções estéticas peculiares por operarem uma ação simbólica na expectativa de corresponder a um fim e, muitas vezes, um bordado de soluções astutas com o propósito de evitar despesas e alcançar o belo, envolvendo, portanto, outras questões, como a racionalidade do planejamento, a subjetividade do que é belo e claro, o tempo dedicado.

Refiro-me ao pensamento de bordado e não à *assemblage*. *Assemblage* é um termo cunhado pelo pintor e gravador francês Jean Dubuffet em 1953 (Morgan, 2007, p. 20), posteriormente usado para o segmento com objetos nas Vitruvianas de Bispo do Rosário, porque se refere à justaposição de objetos de mesma natureza produzindo um novo conjunto, sem que seus elementos percam seu sentido original. Para Dubuffet, o uso de objetos do dia a dia nas *assamblages*, contempla o encontro da arte e do cotidiano, reconhecendo a linguagem artística em coisas descartadas em obras de artes.

Mas a *assamblage* não foi pensada para a atuação, performance, brincadeira, ou para a apresentação/representação de outro mundo. Logo, como o bordado, o pensamento de bordado é ação simbólica, propósito de uso e enfeitamento, podendo tornar-se teatralidade. A exemplo do Mateus, em seu semelhante pernambucano, esse modo de pensar, um fazer na repetição, está presente na matula de folhas de bananeiras amarradas em suas costas na altura da cintura e, de forma extrema, na Cafuringa, plena de galão de fitas metálicas. O mesmo se observa nos chapéus de bojo de cabeleira metálica dos Caboclos de Lança, em suas guias de fitas, na amarração dos plásticos nos arcos dos Galantes, na imensidão de fitas de cetim usadas em chapéus de Reisados, saias de Taieiras, sombrinhas de frevo e em muitas outras soluções do fazer, repletas de intenção em se diferenciar.

O fazer-repetição está presente de muitas maneiras nos brinquedos. Chamo atenção para a composição particular de mascaramento do João Bananeira, figura do Congo de máscaras de Roda D'Água no Espírito Santo. Seu rosto se esconde sob uma grande máscara papelada colorida, os braços são vestidos com meias, a cabeça e o dorso, cobertos por pano de chita. Além disso, ele veste uma grande saia feita de folhas de bananeira secas, que, repetidas, formam uma trama fechada envolvendo mais da metade do seu corpo. O mascaramento total garante o anonimato do João Bananeira, remontando aos tempos em que os escravizados fugidos aproveitavam o carnaval na fazenda de seus antigos senhores sem ser reconhecidos, como contou mestre Tagibe, em entrevista concedida aos pesquisadores Evelyn Reis Bergamim e Marcos Prado Rabelo, no artigo “As memórias De Mestre Tagibe entre as batidas do Congo” (2017).



Fig. 13: Baiana vestida para o carnaval carioca do início do século XX, o número de colares, às vezes, mais de cem, estilizava a vestimenta característica em fantasia.



Fig.14: João Bananeira do Congo de Máscaras (ES) e Caretas de Palha, de Acupe (BA) e de Cajazeiras, (BA).

o prolongamento do movimento físico extensivo à sua ocupação. No entanto, as enormes saias de palha dos congueiros capixabas remetem a outra característica, a sonoridade provocada por sua materialidade.

Percebo que a sonoridade dos materiais é uma parte importante de muitas brincadeiras, tamanha a reverência ou a irreverência de suas personificações. Não são poucas as vezes em que as composições se fazem perceber junto com o barulho, a exemplo dos badalos nas mãos dos Cazumbas dos Bois Maranhenses; dos surrões nos Caboclos de Lança do Maracatu de Baque Solto; dos chicotes, relhos ou reis de Caçadores, Caretas, Burrinhas e muitos outros; das bexigas dos antigos Bate-Bolas, ainda presentes nos Mateus e Beneditos; das gungas nos tornozelos de congadeiros de Moçambique; dos pontos de espadas de Guerreiros; da dança com paus no Mineiro Paus e muitos outros.

Mascaramento, Bicharada e Boneco

O mascaramento, neste estudo, é reconhecido como um dos recursos para abrir espaço e aumentar a escala do território de brinqueado, por exemplo, pela possibilidade de descaracterizar o tamanho do cor-

As grandes saias são elementos formais que remetem a outros tempos, marcando a indumentária de baianas e rainhas. É preciso que se abra um belo espaço para que essas nobres figuras passem com suas saias armadas. E, mesmo sem armação, a saia pode ser uma presença exuberante, possibilitando largos voos de pano, tão bem bailados em quadrilhas e carimbós, por exemplo. As saias rodadas também são artifícios para abrir espaço e para

po. Os modos são diversos e, ao modo de cada brinquedo, são sempre misteriosos, como os Bate-Bolas do Rio de Janeiro, e divertidos, como os Cabeçudos do Pará. Os primeiros, também chamados de Clovis, e seus primos distantes, os Papangus nordestinos, sucesso destacado nos carnavais de Beberibe (CE) e Bezerros (PE), dividem o fazer artesanal e local, com a apropriação de um tudo no mascaramento total: de máscaras de borracha, à moda veneziana, a temáticas diversas e muitas vezes, ligadas ao consumo de massas.

Talvez não haja um número certo para traduzir em quantidade qual o material mais empregado nas máscaras brasileiras, mas o acabamento em papelagem com goma de tapioca ou cola branca com água é realmente uma solução constante nos brinquedos, assim como as de pano e couro animal. Os Cabeçudos do Boi de Máscaras de São Caetano de Odivelas, no Pará, inovaram a técnica para suas máscaras desproporcionais. A brincadeira foi de todo por lá inventada, entre 1937 e 1938 (Baena, 2014, 290), possuindo, inclusive, boi brincado com quatro pernas – portanto, animado por duas pessoas –, além de Pirrôs (corruptela de Pierrôs) e outras figuras. Os Cabeçudos são máscaras enormes feitas com um paneiro de base e totalmente papeladas, cobrindo cabeça, tronco e braços.

O que mais me impressiona em um Cabeçudo, além da possibilidade irreverente de movimentação que a máscara oferece, é que a visão do brincante é garantida por um único furo, de mais ou menos três centímetros, aberto na testa da oca escultura. Há, entretanto, duas condições do objeto que me parecem características repetidas em muitos brinquedos: a influência indígena e o boneco. Na pouca literatura sobre os Bois de Máscara de Odivelas, certamente a tese de Silvia Sueli Santos da Silva, *O Boi e a máscara: imaginário, contemporaneidade e espetacularidade nas brincadeiras de boi de São Caetano de Odivelas-Pará* (2011), torna-se leitura excepcional. A pesquisadora aponta que o paneiro convencional é uma herança da matriz indígena e que sua fabricação é um trabalho comum em todo o Pará, sendo usado em larga escala nas feiras e mercados como embalagem de produtos do extrativismo local. Quer dizer, a técnica de montagem do paneiro para cabeçudo é uma invenção inspirada nos seus usos ordinários e domínio de poucos odivelenses (Silva, 2011. p. 152).

Como eu disse, além da origem, me intriga a questão de vestir o objeto. A pesquisadora Silvia Sueli se refere ao Cabeçudo tanto como máscara quanto como boneco. Ela conta que a figura se transformou ao longo do tempo, pois antes era confeccionada com sacos de papel. Percebo que essa antiga composição deveria ser igual à dos Caiporas, figuras comuns no Carnaval de Pesqueiras (PE), que vestem indumen-

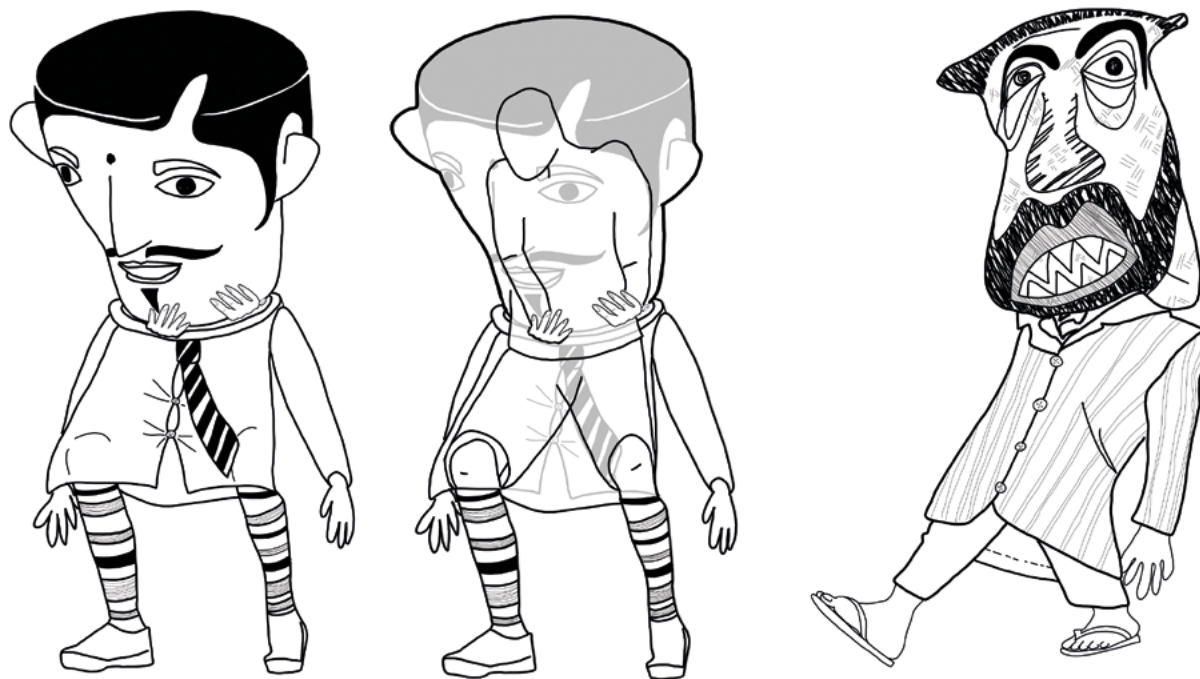


Fig. 15: Cabeçudo de arrastão de máscaras de Odivelas (PA), vista do brincante sob a máscara/o boneco e uma Caipora de saco de estopa de Pesqueiras (PE).

⁵ Em alguns reisados, existe a figura enfrentante, responsável por abrir alas ou colocar-se à frente do grupo. Também entre os Caretas de Triunfo (PE).

⁶ Brinquedo de Thiago Francisco. Um pouquinho dele foi feito por mim em toldas, estandartes e bonecos. Esse trabalho pode ser conferido no site e no Instagram, pelos links <http://www.mamulengofuzue.com.br/> e <https://www.instagram.com/mamulengo-fuzue/>.

forma física e do uso de novos membros: nova cabeça, novo tronco e novas possibilidades de expressão, uma condição adquirida e conhecida potência criadora do Teatro de Animação ou de Formas Animadas.

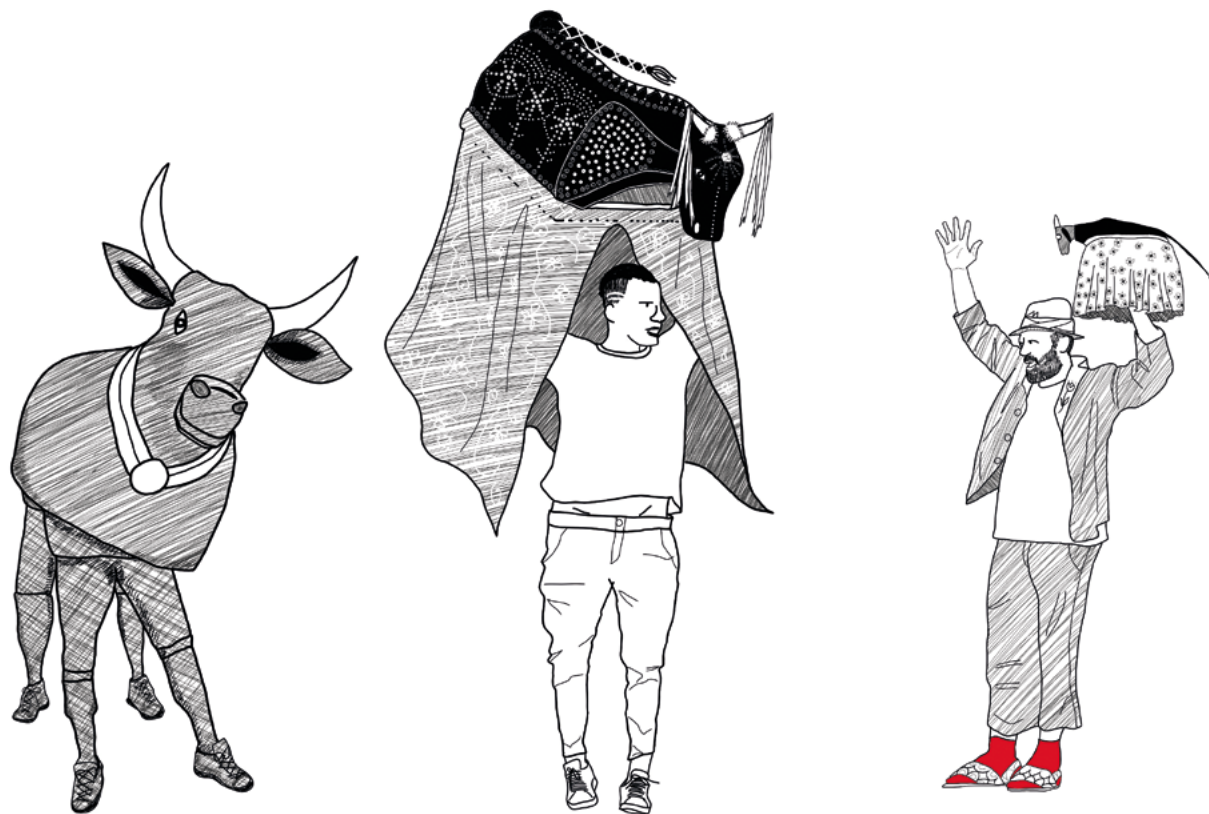
Nos brinquedos, os bonecos são uma vantagem na ocupação de espaços, no crescimento do corpo, no **enfrentante**⁵ ou na função de abre-alas, no assombro, na abrição de roda e na graça: “para rir e fazer rir”, como diz mestre Grimário. Essa fala poderosa me remete a coisas de criança, à época em que tive a oportunidade de fazer o couro de pano colorido, a saia listrada e os enfeitamentos para a burrinha Calunga do Mamulengo Fuzuê da Ceilândia (DF)⁶. Com amor de menina, olho a bichinha, que já estava viva antes do bonequeiro vesti-la, e rio. Talvez a ideia de *anima* no objeto-boneco seja mais uma de suas vantagens.

Acredito que, dentre os muitos exemplos, o boneco de maior expressividade é o Boi, boizinho pequenino no Mamulengo e de muitos tamanhos nos Bumba Bois, Bois de Carnaval, Bois Mamão, Reisados, Cavalos Marinhos e outras brincadeiras, provavelmente. É o bicho que se tornou mítico, ritual de morte

tária composta por um saco de estopa pintado com uma grande careta, cobrindo desde a cabeça até a metade do tronco. Como os Cabeçudos, eles escondem seus braços na máscara e na cintura e vestem por cima da bermuda o paletó, com preenchimento nas mangas e mãos de papelão costuradas na ponta, quase encostando no chão.

Caiporas, espíritos das matas, de herança indígena, são figuras dos Reisados e Bois de todo o Nordeste e, particularmente, do Bumba Meu Boi maranhense. Eles são de fato um vestível, quer dizer, um boneco de vestir, com os braços longos, soltos, animados pelo corpo de quem o segura. Assim como os Cabeçudos, os Caiporas refletem “[...] o desejo humano de ampliação do espaço ocupado pelo próprio corpo” (Silva, 2011, p. 188), do prolongamento da

e ressurreição; junto com a burrinha, fica no presépio em volta da manjedoura, admirando o menino Santo; por outro lado, é herança e representação da Civilização do Couro, ode ao universo agropastoril e às culturas boeiras africanas⁷.



O nome Civilização do Couro⁸, cultura regional distante da litorânea, é tão forte que carrega consigo o passado de país feito nos moldes de gigantesca fazenda de exploração da colônia mercantilista, comandada pela elite que aqui se forma e, claro, sob o jugo da metrópole. No entanto, é a civilização do

[...] novo sujeito cultural: o trabalhador filho de preto ou de índio, ou de ambos, na mestiçagem com o branco. Não apenas como vaqueiro montado a cavalo, mas também como jovem pastoreador de pé no chão. Este sujeito renovou práticas tradicionais como o uso dos aboios cantados, consciente ou não da herança africana. (Bueno, 2014, p. 35)

Fig. 16: Boi de arrastão de máscaras de Odivelas (PA), Boi de Bumba meu boi (MA) e o boizinho no Mamulengo Presepada (DF)

⁷ André Paula Bueno se refere a três relevantes culturas boeiras africanas: os Fulas, que são subsaarianos, os Nüer e Massai, do leste subnilótico, e os Kuvale, que conviveram em Angola com a maioria Bantu. “A expansão banta tem importância histórica para o conhecimento da ancestralidade africana no Brasil, por ter acontecido ao compasso do pastoreio milenar de bois sobre o continente negro e por ser etnicamente majoritária nos contingentes trazidos a partir de 1500 ao Brasil” (Bueno, 2014, p. 33).

⁸ Abordagem literária e regionalista, marcada pela presença intensa do gado nos sertões, de um tipo de pensamento sobre a formação e interpretação de brasilidade, presentes nas obras de Antonil - em *Cultura e Opulência do Brasil* (1711), de Andreoni, *Capítulos da História Colonial* (1907), de Capistrano de Abreu, *Outro Nordeste* (1937), em Djacir Menezes, *Civilização do Couro* (1942), Renato Castelo Branco. (NASCIMENTO, Ana Maria Bezerra do. **O ciclo do gado ou da civilização do couro**: uma tendência de interpretação de Brasil. In: II Seminário de Pensamento Social Brasileiro - Vitória.

Na cultura do couro, surgem os bois de pano com o couro mais bonito que há, o do Bumba meu boi maranhense, lindamente bordado, o boi-estandarte da resistência daqueles que o carregam para brincar, dançando, rodando e se expandindo no espaço. Boneco nobre, seu fazer-bordado é fruto da perspicácia e de horas de trabalho empregado na identidade dos seus, estampados naqueles desenhos. Nas soluções com panejamento em brinquedos, o veludo sintético é completamente bordado de miçangas, canutilhos, lantejoulas, paetês e pedrarias. O boi símbolo de renovação da cultura dos brinquedos, pois todo ano borda-se couraça nova. E embaixo de couro e saia, o boi guarda miolo⁹ e segredos da construção da bicharia de brincadeiras em geral, afinal

A cabeça é esculpida em um bloco igualmente leve, porém maciço, recebendo como acabamento um par de chifres naturais polidos e enfeitados com ponteira de metal brilhoso ou fitas de cetim coloridas. No lugar dos olhos, a semente silvestre “olho de boi” ou bolas de gude. Na testa traz uma determinada imagem que pode ser de uma estrela, pomba do divino, flor e São João, entre outras. Na base da armação é costurada a barra, uma espécie de saia comprida de tecido vistoso que esconde as pernas do miolo. (...) As técnicas de confecção são bastante variadas. Não há manuais ou modelos rígidos, embora muitos conhecimentos e padrões sejam transmitidos e preservados. (...) há outras técnicas de decalcar o desenho e fixá-lo no veludo. (...) depois de pronto o bordado, o couro é retirado do bastidor e fixado na armação da carcaça e na cabeça do boi. Para a fixação, geralmente é utilizada cola fórmica e, em seguida, o bordador alinhava o couro nas peças. (Dossiê Iphan, 2011, p. 147)

Esculpir, fazer acabamento, enfeitamento, armação, ocultar, brincante, fixação de tecido e técnicas variadas, porém transmitidas pela tradição, são ações e elementos que aproximam a prática de muitos brinquedos, a prática do figurino, da cenografia, da bonecaria ou das linguagens do Teatro de Formas Animadas. E vice-versa. Nesse universo de figuras que usam os bonecos para se aproximar do tipo brincado, há tanto um enorme repertório de bois quanto há de bicharia, juntando-se ainda os seres fantásticos e, junto deles, a diversidade de soluções e artifícios nas técnicas de confecção.

Boi e Burrinha estão sempre presentes: geralmente quando há Boi, também há Burrinha. A presença de ambos no presépio aparece nos relatos de brincantes do Reisado. Ainda com meu olhar da inocência, nas milhares de histórias sobre bozinhos mansos, acredito que há também um amor de xerimbabo, nome dado aos muitos e sempre presentes animais de estimação dos povos indígenas, não fosse a secular aproximação da gente e dos bichos no trabalho. O burrico, que atua na moenda dos engenhos e

⁹ “O miolo é o brincante que se mete dentro do boi e o faz bailar. É quem manipula o boneco, anima, dá vida ao objeto central da brincadeira. É conhecido principalmente como ‘miolo’, mas também pode ser denominado de ‘tripa’, ‘alma’, ‘fato’, ‘espírito’, ‘condutor’ ou ‘mulher do boi’ (Dossiê Iphan, 2011, p. 148).

nos carros de bois, arranja-se bem nas cargas, servindo como auxílio de tudo e de todos, papel que também desempenha nos brinquedos de Boi, sempre em volta, auxiliando o processual. Mas como muitas figuras, no carnaval a Burrinha torna-se brinquedo independente, repertório à parte, brincando sozinha e em bando.

A bichinha, que junto ao Jaraguá é dos meus brinquedos preferidos, ganhou um documentário breve e extraordinário¹⁰: *Burrinhas: a sina estradeira da cultura popular* (2013), da série Bahia, singular e plural. A burrinha, desde a mais simples, feita de um pé de mandioca e uma saia rodada, até a mais cândida, que se veste de branco, é repertório a ser pensado como prática de percurso da síntese ao rebuscamento. Já a candura de uma burrinha, que veste branco, me fascina e me ocorre a possibilidade de *qualidade*.

Em 2007, trabalhei para o Cenarab¹¹ em Belo Horizonte, projetando três Candomblés em regiões distintas da grande Belo Horizonte. Em uma festa de terreiro de Nação Angola, estava reverenciando uma Matamba (equivalente a lansã na nação Ketu) dançando no salão, quando Kitaloya, a Mametu (equivalente a lalorixá ou mãe de santo na nação Ketu) que me acompanhava me disse: “deve ser uma Matamba de qualidade de cemitério”. Nas religiões afro-brasileiras, cada orixá possui um conjunto de histórias transmitidas pela oralidade. Conheço por *itans*, uma palavra lorubá, “Ìtàn, s. Mitos, histórias” (Beniste, 2011, p. 491), como narrativas do sagrado. Cada *itan* revela um momento ou peripécia distinta da vida dos orixás, que pode explicar sua qualidade.

Em BH, ao ouvir *qualidade de cemitério*, pensei nas duas histórias que recordo de lansã ligadas à dança, uma com Obaluaê e outra com as almas, os Eguns¹², da *Mitologia dos Orixás* (2001), de Reginaldo Prandi. Essa obra, talvez ainda seja o maior compilado de histórias das deidades africanas reunidas em um único livro na língua portuguesa, no entanto, não diferencia os contos pelas nações, nem por *inquises* e *voduns*¹³, mesmo muitos deles sendo comuns entre nações que compõem as religiões de afro-brasileiras.

Há vinte anos li os dois contos referidos e o segundo me marcou pelo fascínio que tenho pelas roupas dos Egunguns, que quando dançam no terreiro estão totalmente cobertos e dizem que o vento provocado pelo panejamento rebuscado é benfazejo. Em livre associação os relacionei com a saia de lansã que, quando balançada, faz vento, faz tempo bom, tempo ruim, como diz a música¹⁴. Então, a qualidade da Matamba fez sentido para mim, no rodar da saia e na amizade com as almas. Eu entendi que se trata de uma energia específica, uma qualidade.

¹⁰ BURRINHAS: a sina estradeira da cultura popular. Direção e produção Josias Pires. Realização TVE Bahia, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1fDSUKi-3KuA>. Acesso em: 17 out. 2024.

¹¹ Centro Nacional de Africanidade e Resistência Afro-Brasileira (de Belo Horizonte).

¹² “Ojá ganha de Obaluaê o reino dos mortos” e “Ojá toca o fole de Ogum para os egunguns dançarem”, publicadas na *Mitologia dos Orixás* (2001), de Reginaldo Prandi (p. 308-309).

¹³ Orixás são cultuados na nação Ketu, Inquises, na nação de Angola ou Congo-Angola, e Voduns fazem parte do culto de candomblé da nação Jeje.

¹⁴ *lansã*, de Caetano Veloso e Gilberto Gil. A interpretação de Maria Bethânia está disponível em: <https://youtu.be/yO6ojCqyLSI?si=-DN8-K9Rn40WcPdA>. Acesso em: 17 out. 2024.

Prefácio longo para Burrinhas, fazendo jus ao meu encanto por elas, que por serem muitas, possuem muitas vidas, muitas histórias, porém, a qualidade não é procura de uma essência. Nos brinquedos há uma matriz de sentidos, o repertório da tradição, por outro lado, há a verdade de cada mestre, de cada brinquedo, de cada brincante e o assombro de quem vê. A qualidade pode estar em cada um desses elementos e em todos juntos, é o “*itan*” de cada um, mas a aura é do poderio de brincar, portanto, **qualidade** é a capacidade material do atributo distintivo que define a figura.

Burrinhas, Burras, Mulinhas, são muitas. Presentes nos Reisados, Bois e no Carnaval, sós ou em bloco, elas se mostram de diversas formas. Algumas possuem as pernas postiças do cavaleiro para fora, outras têm proporção de cavalos, influenciando no peso a ser carregado pelo suspensório ou na amarração da cintura. Cabeça e rabinho são uma graça à parte. Construir o corpo e estabelecer o modo como ele recebe a

cabeça são certamente o desafio. Há referências de burrinhas que são feitas de balaios, assumindo uma forma leve e efêmera, que dura um ciclo de Reisado ou um carnaval. Já vi corpo de armação de sarrafo de madeira leve preenchida de buriti, que é mais leve ainda; de alumínio, para torná-la desmontável, a fim de caber na mala; de banheira de plástico para bebê sem o fundo; e as de papelão papeladas na cola branca com água.

Chama minha atenção a burrinha do Maracatu de Baque Solto quando sua saia, assim como o corpo e a roupa do cavaleiro, recebe acabamento na mesma estampa de chita. Chega parece exagero de flor, uma coisa só, apenas cabeça e rabo se diferenciam. Não fosse o rosto do cavaleiro à mostra e o chapéu enfeitado de forma diferente, seria um mascaramento total de burrinha, como algumas brincadas no carnaval em Bizarras, no município de Bom Jardim (PE). Fenômeno de ví-



Fig. 17: Burrinha de Bizarras (PE), Zabelinha de Reisado (CE) e Burrinha de meu amo de Reisado (PI).

deos nas redes sociais, as Burrinhas de Bizarra saem em grupos para se enfrentar no chicote. Em geral, elas se apresentam assim: com um panejamento só para saia, corpo e cavaleiro, máscaras comerciais de borracha muito afeitas a temas de terror, chapéu e meião, aparentemente como garantia de anonimato, e até luzes *led* entram na caracterização.

O exercício de desenhar burrinhas tão distintas, como as de brincar três dias no carnaval, as de Maracatu, as de Bizarra e, em especial, as feitas no panejamento branco, de alguns Reisados, faz suscitar em mim algumas **qualidades**. As do carnaval possuem a qualidade do “freguês”, pois vão segundo a intenção do brincante; as do Maracatu possuem qualidade de permissão, operando como uma espécie de abre-alas que pede para o Maracatu “chegar” em certos locais; as de Bizarra, arrisco, possuem a qualidade de aguilhoadas, chamando ao estímulo, ao desafio. As branquinhas, por sua vez, chegaram a ser registradas pelo folclorista Guilherme Theodoro Pereira de Melo no livro *A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República* (1908), como é mencionado no documentário que citei há pouco. Trata-se das Cambrainhas, que carregam no nome o índice de sua qualidade, a de cambraia: pelo singelo e pela candura do tecido fino, a mais lírica e feminina das figuras, segundo Oswald Barroso. Barroso, pesquisador do que ele chama de códigos das brincadeiras nos Reisados cearenses, em sua obra *Teatro como Encantamento: bois e reisados de caretas* (2013), identifica como Zabelinha a burrinha branca nos Reisados cearenses.

A qualidade do espanto está presente em várias brincadeiras relacionadas ao fantástico. No mamulengo em geral, identificam-se os

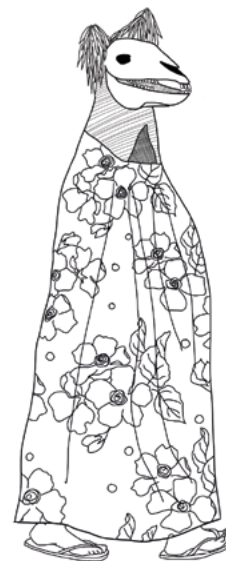


Fig. 18: Jaraguá de Reisado (CE), Jaraguá de Reisado (BA) e Jaraguá de Reisado do Boi Carion, (AC).

bonecos como tipos sociais, bichos e fantásticos, estes últimos, a Morte, Alma, Caetana, Diabo, Papa-Figo, Vampiro, Jaraguá e outros. No Cavalo Marinho há a Morte, o Diabo e outros; nos Reisados, Caipora, Cabeça de Fogo, Lobisomem, Jaraguá, Babau e outros. O Jaraguá dá continuidade ao crescente na proporção de espaço ocupado pelos usos do vestir trazidos pela pesquisa. A qualidade de espanto é reforçada por sua composição: ele é feito a partir da caveira de algum bicho – fala-se muito das cabeças de cavalo, jegue e burro – arranjada num cabo de pau, aproveitando o bate-bate das queixadas. A diferença agora é que o Jaraguá se expande verticalmente.

Jaraguá, Babau e os outros fantásticos, para Oswald Barroso, são qualificados como “Monstros ou híbridos, de homem, animal, vegetal, mineral, tornados risíveis, de modo a desfazer o terror que poderiam provocar” (Barroso, 2013, p. 318). Quando entram em contato com a qualidade de espanto e de admiração, causadora de um “siricutico”, num impulso de saber ou não querer saber do que se trata, as crianças fogem, os adultos riem, porque já fugiram, e o brincante sob o pano brinca, girando a vara que sustenta a cabeça para um lado e para o outro, no abre e fecha da boca, que é possibilitado pelo mecanismo e pelo domínio das gambiarras, aproximando ainda mais os brinquedos das engenhocas caras às linguagens da **encenação**.

Existem muitos Jaraguás. Em Anchieta, no Espírito Santo, brinca-se em bando no carnaval, e a referência é o Cavalo do Mangue, história contada pelos jesuítas para manter os indígenas assombrados pela possibilidade de encontrar o cavalo morto saído do mangue pelos caminhos. Em um curta feito por alunos do sexto e oitavo anos do curso de História da Universidade Federal do Espírito Santo, *O Jaraguá* (2011)¹⁵, o brincante José Luiz Carvalho conta como se limpa e prepara uma cabeça de cavalo, processo que dura quase dois anos. Essa brincadeira de Anchieta é muito distinta, seus Jaraguás são feitos da caveira de cavalo, escondendo o brincante debaixo de um manto de musgo do mangue, costurado a uma tela. Esse musgo todo ano é colhido e depois devolvido, de modo a evitar sua extinção, colocando em prática a sustentabilidade de uma alegoria, assunto que começa agora a ser discutido na academia. As dentadas desse tipo são pintadas de vermelho escorrendo, dando muita literalidade ao bicho, esse, sim, um assombro.

O repertório definiu que o Jaraguá tem corpo de homem, cabeça de animal, aparecendo como ave, cavalo, jacaré e, certamente, outros bichos. Apesar do tradicional uso da caveira, a cabeça também pode ser feita com molde e papelada, quando a intenção é representar um animal com bico longo, de modo a

¹⁵ Disponível em <https://youtu.be/IGYk-fpEiUuk?si=55LG95Z2O Jz5QRj>. Acesso em: 17 out. 2024.

facilitar o abre e fecha e tornar a estrutura mais leve, boa para receber o mecanismo que o carrega, permitindo o movimento peculiar à sua brincadeira e, ainda, ajudando na percussão. Em Brasília, o Mamulengo Presepada, do Mestre Chico Simões, e o Mamulengo Fuzuê, do mamulengueiro Thiago Francisco, possuem Jaraguá de vara, na escala dos bonecos. O de Chico é feito de caveira de carneiro e o de Thiago é feito de madeira, à maneira de pássaro, possuindo um dente de cavalo na ponta do bico, detalhe que me motiva a desenhá-lo, porque, se não é feito com caveira, há no dente esse algo de bicho de verdade.

Quando o Jaraguá é feito na madeira, dependendo da forma, o abrir e fechar da boca pode se tornar um recurso percussivo e contribuir para sua paisagem sonora e a do brinquedo. A bocarra é sortilégio de outras brincadeiras bem menores no Mamulengo. A Cobra é o bicho que, no abre e fecha sonoro, adverte sobre uma perseguição e engole até o Capitão, que é o dono das terras e do Boi¹⁶. No crescente da escala e dos bonecos, é digno comentar a Bernunça, ou Bernúncia, do Boi Catarinense, o Boi de Mamão. Essa cobra-grande foi incorporada depois ao brinquedo de Boi, quando descobriram a graça de brincar com boneco grande, quase gigante. Vestida por três, quatro ou mais brincantes, ela tem uma boca enorme e em determinado momento da brincadeira engole as crianças da assistência para parir uma Bernúncia pequena, por elas vestida.

Nesse sentido da tomada de espaço pelo corpo, aumentado na potência adquirida pelo vestir, agora com a faculdade do movimento provocado pelo manejo de mecanismos e engenhocas, além da qualidade de crescer. Chega-se a toda altura nos bonecos, e se os primeiros a popular nosso imaginário são os bonecos gigantes, como os primeiros de Belém de São Francisco ou os de Olinda, ainda há o Mané Pequenino do Cavalo Marinho, uma figura cuja máscara é um boneco vestido e carregado à maneira do Jaraguá, alcançando três metros, com uma engenhoca que o permite levantar e abaixar os braços. A graça é outra, o princípio mecânico é o mesmo, a qualidade distinta é de desproporção. A dos Bonecos Gigantes é de descomunal.

Mais adiante trarei a tolda, a máscara e o estandarte, nesse jogo de retomada de território por brinquedos. A Tolda como escala primeira, por ser o objeto no qual se entra para içar os bonecos, e que contém e concentra espaço; a Máscara serve para o corpo colocar-se no meio da roda, é um objeto que ajuda a abrir o espaço; já o Estandarte é uma exterioridade e um elemento que é carregado, aumentando a proporção verticalmente e, em sua volta, segue-se à sua maneira de ir, o mesmo com bonecos gigantes.

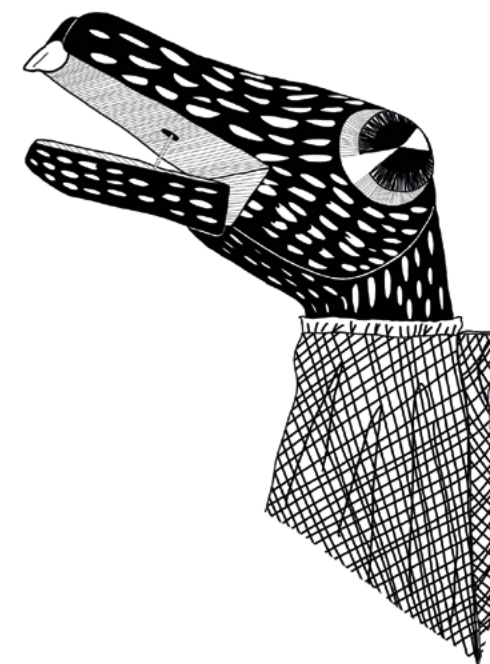


Fig. 19: Detalhe do boneco de Jaraguá do Mamulengo Fuzuê (DF).

¹⁶ Em alusão aos Mamulengos do DF, muitos repetem esse momento auge, levando a plateia a gritos.

Assim como o estandarte, os bonecos gigantes dirigem o cortejo e o fluxo visual. No entanto, a grandiosidade do espetáculo está presente também do ponto de vista técnico, afinal o trabalho de caracterização do gigante é robusto como ele. Sua materialidade segue a linguagem não realista e cumpre uma função. Com mais ou menos 25 metros de tecido para fantasias gigantescas, o boneco acata a condição de vestível, cobrindo o carregador e a figura. Pelo olhar da cenotécnica, fico surpresa com as soluções criadas para fazeres artesanais e brincados em ações como esta de carregar um gigante. Seu representante mais conhecido, o Homem da Meia Noite, é natural de Olinda, tem quase quatro metros de altura e seu corpo é formado por cabeça, tronco, braços de boneco e pelas pernas do seu carregador. A junção entre eles se dá apenas por uma armação de madeira presa na altura da cintura do grande tronco e uma almofada para apoiar o corpo do boneco na cabeça do carregador.

Um brinquedo nunca é de uma só qualidade. O Homem da Meia Noite, por exemplo, é chamado de calunga. Olímpio Bonald Neto, primeiro a escrever sobre os famosos bonecos gigantes, em *Os gigantes foliões de Pernambuco* (1992), chama atenção ao uso do termo “calunga”, sempre associado à boneca de madeira dos Maracatus Nações, plena de sugestões mágicas por sua origem mítica africana:

Desta forma, não será abusivo dizer que em Pernambuco, os santos, os bonecos de mamulengo e os calungas são as matrizes artísticas e estéticas dos GIGANTES DE CARNAVAL, os verdadeiros antepassados que transmitiram, na tradição da cultura bonequeira, nordestina, as técnicas de fabricação, o simbolismo, o significado e a funcionalidade que estruturam o fenômeno e cultural dos Gigantes Foliões. (Bonald Neto, 1992, p. 37)

Segundo o autor, só essa mestiçagem de bonecos é capaz de explicar o arrastão de fazedores e população atrás dos bonecos gigantes. Afinal, o bonequeiro apoia o enorme ente de mais ou menos 30 quilos sobre sua cabeça e, com a ajuda de outros brincantes, veste uma calça com a medida do gancho humano e cintura com molde bufante em escala gigante presa à cintura do boneco, de modo a cobrir totalmente o carregador, que usa a “braguilha aberta” da calça como visor quando sai às ruas para passear. Claro, não se trata de uma braguilha de fato, mas é um arremate interessante para os muitos brinquedos em que está presente outra característica: a naturalidade de mostrar quem está embaixo do boneco, às vezes sem disfarce nenhum, priorizando soluções práticas na construção desses objetos com atributos distintivos.

Trago o exemplo dos bonecos de Olinda, mas essa despreensão de preservar a ilusão de realidade também se manifesta em outros brinquedos. Barroso diz o mesmo sobre os Bois e os Reisados:

[...] pessoas geralmente do mesmo segmento populacional dos espectadores, senão gente de sua mesma comunidade, mostram abertamente como processam sua arte, ou seja, exibem para todos como incorporam suas figuras e entremeios, revelam suas mutações cênicas, etc. (Barroso, 2013, p. 309)

Não é um problema, portanto, abrir a roupa do boneco gigante na altura da cabeça do brincante, na proporção do boneco, altura da braguilha, sem tela de disfarce, deixando o rosto do bonequeiro à mostra. Não se trata, no entanto, apenas de revelar a condição do brincante ou do objeto, mas de resolver desafios construtivos de modo simples e possível. Minha afirmação pode sugerir uma suposta falta de complexidade, o que é falso, pois, diante de grandes desafios práticos, como abrir e fechar a boca de uma queixada ou levar um boneco gigante para passear, situações passíveis de serem resolvidas sob diversas maneiras, em geral, são solucionadas de maneira elementar, sem maiores embaraços.

Alcançar o possível é princípio do projeto e da encenação, assim como a procura por melhoramentos, mas a prática acaba por moldar as soluções. Não foram poucas as vezes em que, para superar algum desafio da cenografia, detachei cuidadosamente um desenho, que acabou se modificando completamente após uma conversa com mestres marceneiros e serralheiros. Portanto, trata-se de experiência.

A surpresa de descobrir que os carregadores acomodam esse tipo de boneco gigante na cabeça apenas com uma almofada fortificada, segurando com as próprias mãos a estrutura de madeira, que finda um pouco acima dos ombros, sem amarras, sem mochila, é uma nova compreensão de algo experimentado. Em 1992, Bonald Neto descreveu a técnica de fabricação do Calunga, na época com 50 quilos de armação de madeira; cabeça, corpo e mãos feitos no molde de argila, para depois receber papel gomado, acabamento de massa de parede

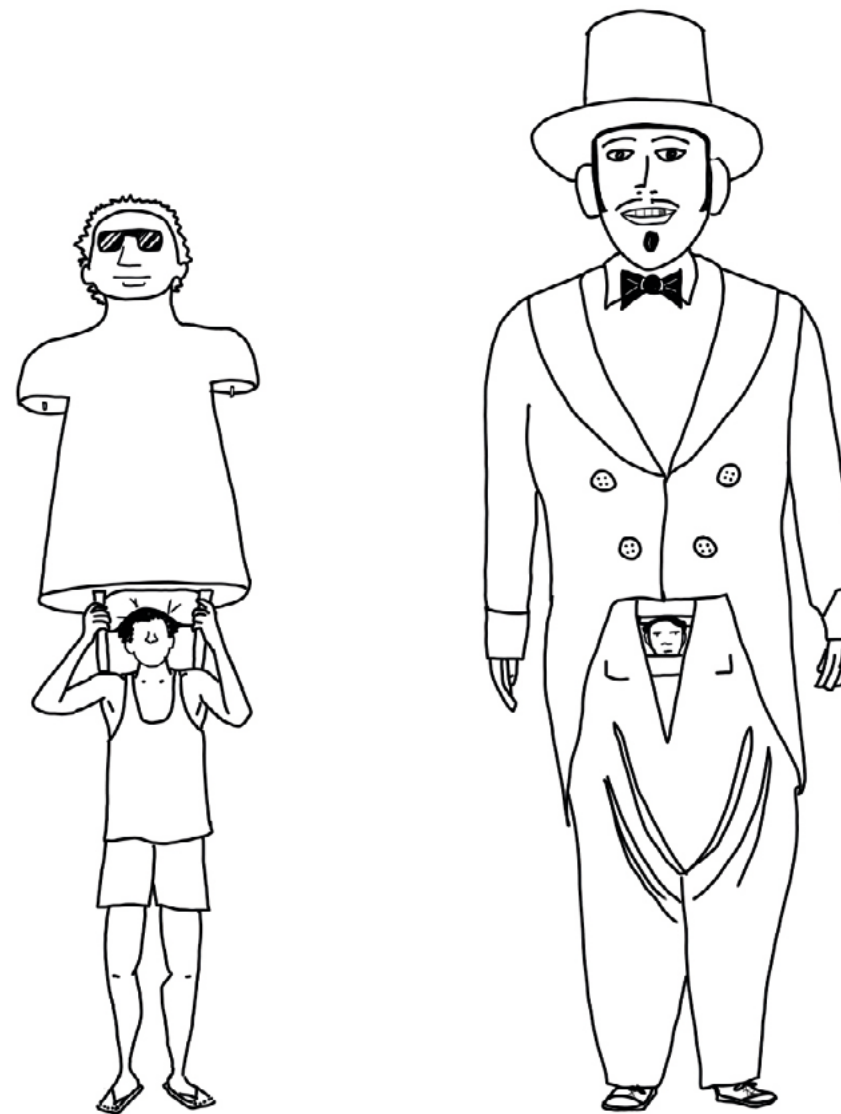


Fig. 20: Carregador de boneco gigante e o Homem da Meia Noite, Olinda (PE).



Fig. 21: Taieira (SE), Parafuso (SE), Cabeçudo (PA), Cazumba (MA), Dama do Paço no Baque Solto (PE), Boi enfeitado para a morte (MA), Jaraguá, Mascarado de Cavalhada (GO), João Pequeninino (PE) e Boneco Gigante.

e tinta; braços recheados com palha de colchão, punhos e mãos cheios de areia para dar o peso. Segundo ele, a estrutura interna de transporte e direção “era e ainda é” em peças e ripas de madeira, como se fosse um “adereço de cabeça” (Bonald Neto, 1992, p. 64).

Um adereço de cabeça, um boneco gigante ou uma máscara, parece até que tudo é Mateus “nesse mundo de meu Deus”, muita coisa cabe em um chapéu. Num percurso antes intuitivo, agora feito com desenhos que despertam reflexões, a máscara brincante, como celebra Oswald Barroso, carrega deuses risonhos. Em *Literatura e outras artes* (Gutiérrez; Barroso, 2015), Barroso finaliza o capítulo “O ator frente à máscara” narrando a lembrança de sua parceria com o bonequeiro Boca Rica¹⁷, que dizia que a mão do bonequeiro é a alma do boneco. Então, em um “ritual de aberturas de mala”, um momento muito bonito e comum em encontros de mamulengueiros, o autor percebeu

[...] os bonequeiros ali, apresentam para os demais a multiplicidade das energias que habitam seus espíritos, ou seja, a riqueza de suas próprias almas, os muitos deuses risonhos que as compõem.

Compreendido assim, o boneco é também uma máscara que, no caso do mamulengo (como também de alguns outros tipos de bonecos), se dá vida com as mãos. (Gutiérrez; Barroso, 2015, p. 38)

Dá-se vida com as mãos, não apenas no híbrido da mão-alma e do boneco com qualidade de arquétipo, mas no fazer, como afirma nossa mestra bonequeira Ana Maria Amaral, **enfrentante** da pesquisa acadêmica das linguagens animadas, quando coloca que a vida interior própria que caracteriza o boneco é criada a partir de sua construção, “[...] antes de habitá-lo, no sentido de dar-lhe vida, quem o construiu já o habitou, já colocou ali um personagem” (Amaral, 2002, p. 80).

Entre o fazer e o usar, a reflexão sobre a tomada de espaços pelo corpo enfeitado, evidenciado, escondido, aumentado e muitas outras utilidades a serem manifestas na potência adquirida pelo vestir, inicia-se pela máscara e finda-se na máscara. A máscara brincante a que Barroso se refere é confeccionada em grupo, sem separação de ofícios, feita pelo próprio usuário, possuindo elemento cômico que o fará usar de modo a não desaparecer sua personalidade por completo, sendo brincada na encantaria de um estado de carnaval do povo. Mas, como são feitas para terreiros ou lugares amplos, barulhentos e apinhados de gente, não possuem detalhamento psicológico, perdendo o sentido se estiver fora do seu contexto, porque identifica o que é, a brincadeira e o brincante que a porta (Gutiérrez; Barroso, 2015).

¹⁷ Pedro Boca Rica (1939-1991), natural de Ocara (CE), foi poeta, compositor, cantor, escultor, artesão, topador de Boi e bonequeiro, sendo estas duas últimas atividades suas grandes paixões.

A máscara não necessariamente é uma analogia para figurino na cultura popular, mas serve como analogia para as **condições adquiridas** pelo enfeitamento e pela construção de seus figurinos: é um apetrecho para se mover em direção à segunda vida, à brincadeira. Sob o abrigo da categoria do pertencimento onde estão suas matrizes fundantes, que são marcadas pela presença mestiça e afro-indígena, e contextualizadas com músicas próprias e plena de segredos, me ocorrem, através do desenho, os modos de compor e as condições criadas que potencializam suas qualidades: os figurinos são qualidade de algo especial. As composições e as formas são desenvolvidas fora do realismo-naturalismo e da obrigação de manter a ilusão. O compromisso é firmado com a identidade do brinquedo, nas soluções de panejamentos, no pensar-fazer do bordado, na reunião de elementos e das soluções possíveis, no experimentado e repassado. E no que passa a ser distinto porque é herança cultural, máscara, boneco e descaracterização da silhueta humana, no uso de objetos e na sina da brincadeira, são condições adquiridas através desses objetos que potencializam a sonoridade, maior ocupação do espaço, movimento, anonimato ou identificação. O crescimento, o assombro e muitos outros atributos são determinantes da qualidade, ou da essência, das figuras feitas ou apresentadas.

O outro lado deste bordado é custoso: manter um brinquedo despende tempo e recursos, pagamento de promessas etc., pois a dureza de viver também é a de brincar. Trata-se de um trabalho sério, que é repassado há gerações, mas nem sempre é continuado, talvez por isso os folcloristas tenham crivado o desaparecimento dos folguedos. No entanto, me parece que o gosto de brincar e ver a beleza final de um brinquedo que sai mais uma vez também é a satisfação de um povo em se mostrar diferente, condição do extraordinário de muitos modos apregoado.

O corpo enfeitado

E, no princípio do corpo como ponto de referência entre muitas escalas alcançadas, marcado pelo intrépido e pelo vigor de uma chegada, reconhecidamente distinta do estabelecido pelo trabalho, pela lei ou por condição, exponho um fenômeno de outra vida desgarrada, no entanto, sem opção de o ser só por um momento, e guardado na memória nacional: o cangaço. Para tal, não há obra que melhor equilibre as contradições de repulsa e admiração pelo fenômeno bandoleiro que *Estrelas de couro: a estética do cangaço* (2010), de Frederico Pernambucano de Mello. Em seu prefácio, o grande autor Ariano

Suassuna afirma que, se há no cangaço um elemento épico, ele é exacerbado pelos trajes e pela equipagem dos cangaceiros, com seus anéis, medalhas, jabiracas estampadas, bornais bordados e os chapéus de couro, “tudo isso que coaduna perfeitamente com o espírito dionisíaco de dança e festa dos nossos espetáculos populares” (*apud* Mello, 2010, p. 15).

Se há algo de deslumbrante nessa obra sobre a estética extremamente funcional de condição nômade, é a “blindagem mística”, funcionalidade de defesa e rebate dos trajes, que, na profusão de signos usados como adornos e talismãs, passavam facilmente de símbolos representativos de mistério concebido, “por criação ou decifração” (Mello, 2010, p. 49), à mais assustadora quimera sertã. E, na lida de fugitivo em terreno árido, nas roupas de batalha, em vez de procurar camuflagem, “Habitando um meio cinzento e pobre, o cangaceiro vestiu-se de cor e riqueza. Satisfez seu anseio de arte - e a um só tempo, de conforto mítico - dando vazão aos motivos profundos do arcaico brasileiro” (Mello, 2010, p. 194).

Há relatos do bando entrando em Tucano, na Bahia, em 1928, tão ornamentado e ataviado de cores berrantes, que pareciam fantasiados para um carnaval formado por maioria de homens armados com mosquetões, ostentando trajes originais, bizarramente adornados, em tamanha folgança, que sequer faltava música e, nas canções de guerra, “pareciam com uma diabólica folia carnavalesca” (Mello, 2010, p. 142).

“Escolas móveis de superstição”, todos se enfeitavam, dos *padrinhos*, os chefes de bandos, aos *riculutas*, os recrutas. Disse Candeeiro, metido no cangaço com 22 anos, que “Aquilo tudo era enfeite, como Reisado” (Mello, 2010, p. 53). Nessas distintas maneiras de se mostrar, há o devir de festa, peleja ou ara, não raro, todas as intenções em uma atitude, de gente que se mostra para brincadeira, contenda e proteção, em geral, com disposição mística, porém de modo íntimo e particular, inventivo.

Antonin Artaud, poeta, escritor, ator e diretor francês, vislumbrou de modo distinto a disposição mística em figurinos, após assistir à apresentação de uma companhia balinesa na Exposição Colonial Internacional de Paris (1931). Ele os descreve, em *O teatro e seu duplo* (2006), como camadas de significados em roupas geométricas de hieróglifos animados, na quantidade precisa de gestos seguros, no ritmo amplo e fragmentado de música extremamente insistente, algo cerimonial e ritualístico, para ele, o sentido inato do simbolismo mágico da natureza. Era a sua percepção de uma possibilidade de oposição a um teatro ocidental em decadência, compreendido por ele como campo de batalha apenas de paixões morais, destituído de magia.

Estes signos espirituais têm um sentido preciso, que nos atinge apenas intuitivamente, mas com violência suficiente para tornar inútil toda tradução numa linguagem lógica discursiva. E para os amantes do realismo a qualquer preço, que se cansariam dessas eternas alusões a atitudes secretas e distanciadas do pensamento, resta o jogo eminentemente realista do Duplo que se assusta com as aparições do Além. (Artaud, 2006, p. 45)

Artaud reverencia, principalmente, o figurino do Teatro de Bali, e, mesmo que ironicamente, a partir de um espetáculo apresentado em feira de espólios coloniais. O autor é referência incontestável de sensibilidade para perceber e diferenciar as faculdades do figurino, buscando atuar de um modo não colonial. Isso em parte me impulsiona à certeza de que tudo antes apresentado são presunções, no entanto, me aproxima da intuição de possíveis mudanças de funções dos figurinos na rua. A mudança ou faculdade pretendida de função, além do todo trazido, está na atribuição de ser cenografia ou elemento cenográfico.

A professora e figurinista Amabilis de Jesus da Silva refere o encenador francês para tais mudanças, entre outras. Em sua pesquisa “Para evitar o ‘costume’: figurino-dramaturgia” (2005a), ela analisa a alteração nas funções do figurino, destacando seus muitos usos além da prática naturalista/realista, questionando o momento na cena em que a roupa passa a ser figurino, via análise de diversas estéticas de encenadores. Ao analisar Artaud, a autora chama atenção para a escolha de dispensar a cenografia em favor do espaço cênico e da inclusão do público na cena, listando três funções do figurino: “delimitação do movimento do corpo no espaço, delimitação do próprio espaço e elemento cenográfico” (p. 44). Delimitar o movimento e o espaço: o corpo conformado ao figurino, que impõe modos de movimentação e composição do espaço. Tornar o figurino um elemento cenográfico: com a tridimensionalidade de personagens-hieróglifos que se relacionam com o espaço, o corpo possui um novo significado, de objeto (p. 44).

Nesta pesquisa, o figurino tornar-se-ia objeto por condições adquiridas através da descaracterização da silhueta humana, no uso de máscaras, no vestir e usar bonecos. Como o ponto de convergência da tese é a escala de um evento, ou a área de ocorrência dada pela extensão do espaço híbrido de objetos e ações, é possível caracterizar ou identificar tal espaço segundo seu brinquedo, tornando-o então território. Portanto, o lugar que ocupa o corpo enfeitado ou o corpo objeto não é fragmento, é uma totalidade.

Ainda assim, o corpo humano como ponto de referência, corpo enfeitado ou corpo transformado em objeto, é de ordem unitária e também é totalidade, que, até aqui, foi vista isoladamente, vestindo-se

no crescente das proporções. Ordem e totalidade, parte que ocupa um lugar a ser reconhecido num espaço, cuja noção é inspirada na *Natureza do Espaço*, de Milton Santos, reconhecido pela vida unitária das ações e dos objetos, na definição simultânea da produção dos eventos e da reprodução do espaço:

Considerar o espaço como esse conjunto indissociável de sistemas de objetos e sistemas de ações, assim como estamos propondo, permite, a um só tempo, trabalhar o resultado conjunto dessa interação, como processo e como resultado, mas a partir de categorias susceptíveis de um tratamento analítico que, através de suas características próprias, dê conta da multiplicidade e da diversidade de situações e de processos. (Santos, 1985, p. 64)

O espaço, arremate e propósito da segunda parte desta pesquisa, ou da inseparabilidade entre sistemas de objetos e sistemas de ações, na demanda de medir ou alcançar território, Santos afirma ainda que lugar “[...] é um objeto, ou um conjunto de objetos” (1985, p. 6).

E, em folguedos, o corpo enfeitado em figurino-objeto ou cenografias de vestir vem como a cabreira do rei do cangaço, em bando, em bloco, ou em procissão e, então, muitos lugares, muitos objetos, a se reconhecer no espaço. Muda o espaço e a extensão de seu evento cresce, podendo ser visto de diversos modos: como textura, manifestação, território e outros. O corpo vestido e enfeitado por figurino é uma totalidade produzida em meio a uma totalidade em produção, devir do evento ou território apregoadado em festa. O enfeitamento pode ser apenas condição de distinção, buscando o extraordinário, como também pode adquirir condições em tornar-se objeto gigante, o mesmo com o espaço, possuidor de condições de tornar-se território.

1.3. CENOGRAFIA: OBJETOS E ESPAÇOS

Na minha época de *Fuá do Seu Estrelo*, realizamos rodas em becos, palcos e terreiros. Delimitávamos o espaço para receber a roda segundo a arrumação do *Tronco*, como são chamados os batuqueiros. Atrás deles, armava-se uma tolda feita de estrutura de bambu com panejamento amarrado e abríamos roda na frente. O pano amarrado na tolda já foi muitos: desde uma composição de listras de malha até um grande desenho de árvore, passarinhos e folhas costurados por mim. O pano servia de fundo para o tronco, criando um espaço reservado, onde ocultávamos máscaras, bonecos, bicharia, objetos, e fazíamos nossas trocas de figuras. Era bagunçado, mas possível. Em geral, tínhamos alguma estrutura de quarto ou cômodo no lugar que nos recebia, como o Beco Sul, em Taguatinga, ou o Boi do Seu Teodoro. Quando não tínhamos, como foi o caso na praça de um bairro fora do centro histórico de Pirenópolis (GO), ou no átrio do prédio de salas do Instituto Central de Ciências da UnB, a tolda resolvia os bastidores, atrás dela guardávamos todos os objetos, bicharada, máscaras e realizávamos as trocas.

Hoje, o grupo possui a *Orquestra Alada Trovão da Mata* como projeto paralelo, que se junta ao *Tronco* e às figuras do *Seu Estrelo* para levá-los à rua. Quando era brincante, o cortejo maior acontecia na *Chegada do Calango Voador*, abrindo o Festival Brasília de Cultura Popular¹. Grandioso, chegou a ter quatro estandartes, dividindo quatro alas trazendo o Alado. Nos festivais, as trocas com os grupos convidados, além do convívio, também se davam em oficinas, por exemplo, as oficinas de voz, com Renata Rosa, de Caboclinho, com Paulinho Sete Flechas, de percussão, com Gabi Guedes, de Samba de Pareia, com mestra Nadir, e muitas outras. Nunca me esqueço de uma parceria de trabalho para a montagem do primeiro boneco do *Calango Voador* em arame, feita com o bonequeiro Bernardo Nazareno. Ao chegar a Brasília, após atravessar a cidade de carro, ele identificou uma característica do Plano Piloto, a falta dos fios urbanos, prenunciando a potencialidade da cenografia, dos objetos e, no caso dele, dos bonecos, quando estão na rua: era uma oportunidade de fazer crescer e verticalizar a percepção do espaço.

Nesses eventos de *Chegada*, o público também era muito maior. O *Calango Voador* não era apresentado por figura, mas por um boneco, que era carregado por cinco pessoas no corpo e duas nas asas e, naturalmente, os objetos cênicos em volta cresciam. As figuras no chão já possuíam figurinos e máscaras que expandiam seus lugares e, no sétimo Festival (2011), os convidados que “engordavam” a procissão e

¹O Festival Brasília de Cultura Popular foi criado pelo grupo Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro já em seu primeiro ano de atuação. O evento comemorava a “Chegada do *Calango Voador*”, afora apresentações de grupos de cultura popular diversos e de variados estados brasileiros. Os festivais sempre aconteciam no segundo semestre do ano, durante a seca brasiliense, coincidindo com a história da figura alada. Segundo a criação de Tico Magalhães, a seca dos rios era provocada pela sede do ser *Calango Alado*, que bebia quase toda a água nas nascentes. Em 2023, o festival voltou após sete anos sem edição.

o batuque ganharam chapéus enfeitados, paus de fitas, bonecos de vara de bichos do cerrado, além dos estandartes que marcavam as quatro alas. Quando as figuras colocavam pernas de pau, tudo aumentava de outro modo.

Quando a escala cresce a ponto de o brinquedo e o público parecerem um só bordado, seja num passar de olhos sobre o espaço ocupado, seja visto de dentro, ou mesmo em olhar flutuante (como uma filmagem de cima, ou o que a arquitetura chamaria de planta baixa), os objetos são preciosos para diferenciar os brincantes e a assistência. Pensar a cenografia em eventos em que ela também é rua, praça, arquitetura, brincantes, eu e você, é instigante. Não só por envolver relações de transformação e ressignificação do espaço ocupado, mas também porque, sob a influência de um pensamento de bordado que conduz ao desenho, emerge a ideia de uma textura feita de objetos e gentes.

Relaciono o aspecto da textura à visão, como algo que veste a superfície, neste caso, em escala urbana ou de espaços urbanos vestidos de multidão, serão percebidas diferenças em informações visuais que contribuem para demonstrá-las. Junto aos objetos estão suas formas e seus modos de uso, sua paisagem sonora, a coreografia coletiva e suas cores, levando ao exercício de juntar peças e compor esse pano vivo, bordado corpulento, de brincantes, figuras, bonecos e outros.

Se anteriormente, além do enfeitamento, o aumento das silhuetas humanas em cenografias de vestir foi condição primeira a ser notada, agora, vê-la como textura é a radicalização na repetição de figuras como peças de um bordado, mas ainda sem separar os lugares de cada peça, de cada conjunto de peças ou de seus sistemas de peças. Para mim, na rua, é relevante a percepção da verticalização dos elementos - prelúdio da possibilidade dada às ações e aos objetos externos aos edifícios e que se destinam a encerrar espetáculos - e a diferenciação das peças que costuram uma textura.



Fig. 22: As sombrinhas presentes no Frevo, ajudam entre outras coisas, a destacar o movimento e a diferenciar os bailarinos da multidão.

O objeto e o espaço que se move

E os objetos, isso tudo que se cria fora da gente e dentro da brincadeira, uma exterioridade, como diz Milton Santos, a instrumentação material para brinquedo na rua, eles se diferenciam pelo tamanho e principalmente pelo uso. Alguns deles, a serem ainda desenhados, trazem características similares aos objetos vestidos nas figuras do capítulo anterior, mas, a partir daqui, deixam de vestir brincantes para anunciar ações, como parar, colher, fincar, cortar, repartir, derrubar, carregar, beijar, reunir, batizar, reverenciar, iluminar, queimar e muitas outras disposições de agir. Os estandartes sempre foram, para mim, uma espécie de representatividade do fazer, da cenografia e do figurino. Talvez os estandartes sejam o anúncio ou uma síntese do diferenciar no enfeitamento. Além de informar, com nome, cores, emblemas de uma “nação”, muitas vezes carregando data original, contam uma pequena história sobre grupo em cortejo, por exemplo.

Apesar de os estandartes fazerem parte do prelúdio que as manifestações de rua nos dão, de crescer e verticalizar, no entanto, não têm obrigatoriamente a necessidade de fixar a brincadeira como manifestam outros objetos, tal qual a diversa cultura de mourões, paus e mastros. Portanto, iniciarei a procura de artifícios, qualidades e potências para o estudo da encenação fora de edifícios teatrais, com breve olhar da cultura de mourões de Bois, brincadeiras de paus e mastros, ocupando esse lugar de disposição em crescer visualmente e espacialmente, artifícios para verticalizar alguns brinquedos.

Na cisma de pessoa que muito pavoneou figuras e cenários com fitas de cetim, cito e desenho algumas tradições que elaboram brincadeiras segundo os usos do Pau de Fita. No registro folclórico, a amplitude dessa brincadeira dançada, amplamente popularizada no país, é descrita por Oneyda Alvarenga. Autora e musicóloga aos moldes da etnografia, em *Música Popular Brasileira* (1982), Alvarenga diz que a dança do Pau de Fita é exatamente igual ao Reisado do Folgado da Trança em Portugal e na Espanha (Alvarenga, 1982, p. 34), “uma coreografia desenvolvida em torno de um pau ou de um mastro, a que se prendem fitas no tope. Cada figurante segura a ponta de uma fita e o grupo evolui enrolando-as ou trançando-as”. E então lista como Trancelim em Pernambuco, nas festas da véspera de Reis, Vilão em Goiás, no sul de Minas, interior e litoral de São Paulo.

A dança do Pau de Fita é popular nos períodos juninos do Rio Grande do Sul, assim como no Amazonas, onde é chamada de dança do Tipiti. No entanto, percebo particular apropriação dessa estética quando ela se torna uma “passagem” especial e particular numa festa maior, enaltecendo a coreografia e o desenho de fitas no propósito do brinquedo. Assim acontece, por exemplo, na dança dos Caboclos, nas congadas da Festa do Serro em Minas, na dança dos Mascarados de Poconé, nas comemorações de São Benedito e nas Festas do Divino no Mato Grosso, e, em alguns Reisados Nordestinos. Câmara Cascudo, o grande folclorista, refere-se a uma brincadeira de Pau de fitas no final de um Bumba-boi em Natal, chamado de “engenho de fitas” (Cascudo, s/d., p. 688).

Engenho de fitas é uma denominação sagaz, porque a engenhosidade é necessária na coreografia de roda, mas também nos modos de erguer o mastro, que se dão de forma simples, mas têm suas manhas. Geralmente o mastro é segurado por uma ou mais pessoas, fixado em algum tipo de base ou travado com um recipiente pesado. As duas primeiras possibilidades, em especial, revelam a condição de passagem, não só da mobilidade, de algo que **chega** em cortejo, como de um trecho de brincadeira em um festejo maior. Geralmente o mastro não ostenta proporções exageradas, podendo ser alto, esbelto, com materialidade densa como a madeira, mas as alternativas são múltiplas, podendo ser feito de perfil metálico e de cano de PVC. Visualmente, o plástico branco tem presença marcante e, na leveza de sua matéria, treme e pende de um lado para o outro durante as cirandas, porém pode ser enfeitado e pintado.

A ciranda, o trançado e o desenho de cabana destapada ou transparente são o apreço do evento. Na arrumação do Pau de Fitas, fica à mostra a estrutura que o mantém em pé, o que não é um problema, inclusive porque são bonitas as soluções. Em alguns Reisados, o segurador, usando um figurino cheio de pedaços de fitas coloridas, incorpora-se ao mastro em um

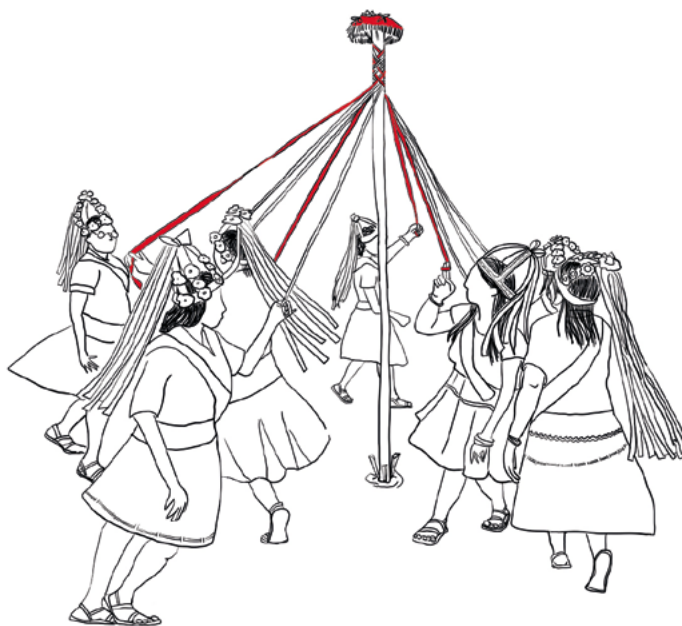


Fig. 23: Em alguns reisados nordestinos, há o Trança Fitas e a maneira como o cano é “coroad”, ajuda na distribuição das fitas para a coreografia.

mimetismo às avessas. Assim como o enfeitamento do mastro, na maioria das vezes com um acabamento no topo, é enfeitado com flores e símbolos, podendo relevar a que se dedica o brinquedo, como o uso de estrela ou da pomba branca. Em alguns grupos de Marinheiros para São Benedito, há o uso das imagens do santo preto envolto em flores, ou de Nossa Senhora do Rosário, trazendo ares de hibridismo com estandartes.

Na beleza do desenho no mastro, fitas e ciranda de brincantes, está a roda de cobertura, incerta e delicada, sendo que a coreografia, as cores, a quantidade e a espessura das fitas influem diretamente no desenho resultante do trançado no mastro. Essas seriam as características de maior distinção entre os Paus de Fitas, não fosse o seu uso em passagens que mais enaltecem o folguedo ao qual pertence do que a técnica das fitas em si. A particular e simpática aparição de um mastro colorido pelas fitas ainda trançadas, antes de serem soltas, que vem carregado por um brincante, por estar fora da ação de brincadeira, é um lugar que chega. A **chegada** pode ser assim, descompromissada, mas, adiante, é momento marcado.



Fig. 24: O objeto e sua arrumação, ou como torná-lo executável, aumentam sua beleza.

Entre os textos de pesquisa que acessei, a maioria dos que se demoram um pouco mais na dança do Trança Fitas o faz olhando para as Congadas. *Do chocalho ao bastão* (2011), dissertação de mestrado em Educação de Vívian Parreira da Silva, traz entrevistas com congadeiras e congadeiros do Terno de

Marinheiro de São Benedito de Uberlândia (MG), onde a dança das fitas é ensaiada pela madrinha Selma. É bonito perceber essa construção a partir da intuição relacionada à experiência, pois a dança foi uma invenção do irmão da madrinha, que estudou e a criou, tendo sido o primeiro a ensaiá-la. Foi só depois que ela experimentou e passou a colocar 36 homens e mulheres para dançar na porta da igreja, nas festas para Nossa Senhora do Rosário (Silva, 2011, p. 66).

A pesquisadora conta que a madrinha pediu a ela que parasse de filmar “e explicou como ela organizava as fitas, como elas eram amarradas ao mastro para que a dança fosse feita” (Silva, 2011, p. 134). Esse gesto revela o cuidado com a perpetuação de segredos na feitura de objetos, mesmo sendo essa uma materialidade comum a outros brinquedos e ciclos juninos. Logo, a prática de pensar e botar para funcionar um Pau de Fitas também é produção de sentido e autonomia não só do objeto Pau de Fitas, mas de sua ensaiadora, do Congado, das congadeiras e dos congadeiros. Tal capacidade criadora não está só, mas junto a outras, como oralidade, musicalidade, dança e feitura de objetos, como os marcantes bastões e bandeiras de Congados, Moçambiques e Marinheiros. Essa maneira de pensar e produzir materialidades, inerente à matriz ou ao repertório do folguedo e em seu modo de fazer relacional, é um ensinamento que vale a pena perseguir.

Afinal, o arquétipo da árvore primordial, segundo o olhar europeu, com todos os simbolismos a ela atribuídos, de centralidade, ascensão, união terra-céu, fecundidade e a insistência do elemento fálico, em nossa cultura mestiça recebe o acréscimo de outros sentidos, como o balanço das ondas que embalaram os navios negreiros e a morada dos antepassados, presentes respectivamente na dança e na forma, como sugere a capitã do Terno Marinheiro de Nossa Senhora do Rosário, Antônia Aparecida Rosa, no Projeto Tradição Afro de Congado – Trança Fitas² dançada remotamente em 2021.

A descrição da Capitã de Terno de Congada nos oportuna perceber que o objeto visto isoladamente é um Pau de Fitas, que, se comparado a outros, talvez seja o modelo a ser seguido, dependendo da referência. Mas, se é visto junto à autonomia de quem cria e constrói, junto ao repertório, à sonoridade e aos segredos peculiares, é reinvenção, está pertencente ao folguedo, e, principalmente, é justo e eficaz na aparição.

Árvore ou mastro, a beleza de um Pau de Fitas, além de tornar-se repertório de Congo, está na dinâmica provocada por sua presença, assim como o Mourão, este, sim, significado e significante árvore,

² Transmitido ao vivo em 24 de outubro de 2021, ainda sob a exigência de isolamento em virtude da pandemia de Covid-19. Disponível em: <https://www.youtube.com/live/Jk-jroUpAUaM?si=YcnGP-DAai KKRNZ>. Acesso em: 19 out. 2024.

colhido e preparado, recebe enfeitamento ataviado em carnaval de cores e prendas, para acolher aos seus “pés”, a Morte do Boi. Nos Bumbas juninos do Maranhão, a festa do Bumba Meu Boi é um ciclo de ensaios e treinos que culminam no Batismo, nas Brincadas e na Morte do Boi.

O Batismo é um momento festivo-religioso que geralmente acontece no dia 23 de junho, véspera de São João, e é dedicado ao nascimento ou renascimento do boi, mostrando pela primeira vez o couro novo, na presença dos padrinhos. A partir do Batismo, o boi pode sair para brincar, pois não é mais pagão, está dedicado a São João e protegido por ele, assim como a boiada (grupo de Bumba Meu Boi). As Brincadas são a parte do ciclo mais conhecida e compartilhada pelos meios de comunicação, ou seja, são as apresentações públicas, que acontecem fora de seu terreiro. Segundo o *Dossiê do registro do Bumba-meu-boi do Maranhão* (2011), os

[...] grupos se exibem em ruas, praças, arraiais, casas de família, “circos” ou qualquer outro local acordado por meio de contrato, mediante pagamento de cachês; por obrigações de reciprocidade com pessoas que apoiam a brincadeira durante a fase de preparação; ou, ainda, como pagamento de promessa. (Dossiê, 2011, p. 121)

A Morte do Boi é a finalização do ciclo do brinquedo de boi: se as Brincadas demoram, pode acontecer só em outubro ou novembro. Nesse momento, retornam ao terreiro o boi, que é a prenda de São João, e junto dele a boiada. Dossiê, artigos e teses se referem a essa brincadeira final como a parte mais densa da festa, permeada por sentimentos ambíguos: a alegria por realizar todo o ciclo de “vida” do boi e a tristeza pelo término da festa e pela morte do novilho. O evento pode durar de dois a sete dias, quando o Bumba sai para brincar pela última vez e o boi, “pressentindo o seu fim, foge e se esconde numa casa da comunidade” (Dossiê, 2011, p. 124). Na sequência de acontecimentos inerentes a esse fechamento da brincadeira, o boi é capturado e amarrado ao pé do Mourão.

O mourão, onde o boi é amarrado para ser sacrificado, é um dos ícones mais importantes desse ritual. É um tronco de árvore, de preferência um jameiro, derrubado para esse fim. Os modelos e estilos de mourões variam de um grupo para outro por refletirem as representações estéticas dos responsáveis pelo símbolo do sacrifício da prenda de São João. Assim, como acontece em São Luís, podem ser totalmente recobertos de papel de seda ou material similar (às vezes TNT) colorido e enfeitados com pequenas lembranças e/ou alimentos. Quanto mais galhudo, colorido e recheado de presentes for o mourão, maior será o prestígio de quem o ofertou ao Boi, pois o efeito visual emprestará ao ritual uma aura de luxo e ostentação. As prendas podem ser baldões, pequenas frutas, brinquedos, doces, balas, bombons e pastilhas, entre outros elementos.

Com toda essa ornamentação, um simples tronco colhido na mata torna-se uma árvore sagrada com poderes de proteger a casa de quem levar parte dele. Mas também pode ser um toco enfeitado ou não, como ocorre em alguns municípios da Baixada Ocidental Maranhense e da região central do Estado. (Dossiê, 2011, p. 124)

A brincadeira da Morte do Boi³ é diversa e, assim como o Mourão e sua bela presença, faz suscitar em mim algumas questões ricas à encenação na rua, como sua ressignificação como árvore e o seu lugar, por exemplo. O dramaturgo e professor de Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão, Tácito Borralho, em sua tese *O Teatro do Boi do Maranhão: brincadeira, ritual, enredos, gestos e movimentos* (2012), lança um olhar sensível e demorado para a Morte do Boi e para o Mourão. Dando atenção aos bois de sotaque da baixada⁴, sua organização e análise, Borralho divide a Morte em quatro momentos: Fuga, Busca-encontro, Paramentação e Sacrifício.

Na descrição que o pesquisador fez da última brincada de um Bumba Meu Boi da baixada, o boi foge e se esconde em uma casa da comunidade, mas é buscado e encontrado. Nesse momento, o boi está com galhos e folhas nos chifres, como se tivesse saído do seu esconderijo na mata (para mim é a aparição a mais bonita do boi, o pobre, parece tão inocente quando está florido e ramado). A Paramentação é o preparo do espaço do sacrifício, para onde ele é carregado e onde se chanta ou finca⁵ o Mourão. Ali, o boi é ornado com um manto de pastilhas doces, enfeites de flores e fitas de cetim nos chifres. O ritual pode durar mais de dois dias, do chantamento ao Sacrifício, sendo que a brincadeira toda se estende por vários dias, conforme o conjunto e o sotaque que o celebra. Em seu último dia, quando é finalmente laçado e submisso no pé do Mourão, o boi é “ferido” no pescoço e o vinho é derramado na bacia, partilhando-se o seu “sangue” entre todos (Borralho, 2012, p. 66).

Esse modo de sangria do boi é realizado aqui no DF pelo Boi de Seu Teodoro (1963), em agosto ou setembro, no Centro de Tradições Populares de Sobradinho. Mestre Teodoro brincou Bumba Meu Boi por 52 anos e hoje sua família continua a tradição, sendo nossa grande referência de boi maranhense com sotaque da baixada⁶. Na Morte do boi de Seu Teodoro, o novilho recebe um manto alternativo, cheio de balões coloridos, poupando o bordado na hora do laço do vaqueiro. Esse manto é retirado quando o boi é amarrado no grande Mourão, que é fincado de véspera, recebendo um enfeitamento sempre multicolorido, com papel de seda franjado (um pensamento de bordado dos mais populares e que se repetirá algumas vezes na atenção dada a esse capítulo) e balões coloridos salpicados nos galhos. O Centro de

³ Em extensa e rica nota, Tácito Borralho enumera “Morte da Brincadeira (espetáculos rituais), Matanças de Mourão: Ritual Comum, Matança de Levantar e Matança de Esbandalhar” e uma “dramaturgia implícita ou um roteiro litúrgico ou um esquema ritualístico explícito”. E diz que nos bois da Baixada, há dois tipos de morte: a matança de levantar, quando a madrinha do boi ajoelha-se junto ao Mourão e desata os nós da corda que prende o boi, permitindo que ele fuja sem mais perseguição; e a matança de esbandalhar, quando o boi é ferido simbolicamente no pescoço, de onde escorre fartamente o vinho aparado em uma bacia esmaltada e distribuído entre os presentes. Quando é boi de promessa, do interior, “Em seguida, a barra e couro são retirados e a carcaça é repartida geralmente com uma leitura chistosa de um testamento (quebrando, com uma forte participação cômica, todo o peso trágico daquele momento). As partes do boi são entregues para pessoas presentes chamadas pelos respectivos nomes, de forma falada ou cantada” (Borralho, 2012, p. 62).

⁴ Sotaque é o conjunto de características que pode distinguir um Bumba Meu Boi segundo as especificidades das toadas, instrumentos, arranjos, figurinos, personagens e bailados. São cinco os sotaques: matraca, zabumba, orquestra, costa-de-mão e baixada.

⁵ Fincar ou chantar, ato de fixar, enterrar na terra o chantão ou a estaca. Aqui, no caso, o Mourão, adquirindo firmeza.

⁶ Seu Teodoro começou a brincar com boi no Rio de Janeiro, em 1955, fazendo apresentações. Em 1962, mudou-se para Brasília e, em 1963, começou a administrar o Centro e a brincar com o boi até hoje conhecido por

Boi de Seu Teodoro, que inicialmente era de zabumba e migrou para o de baixada. Para ricas consultas: DÓRIA, Siglia Zambrotti. *O guardião do rito*. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Universidade de Brasília, 1991.

Tradições de Sobradinho é composto por um barracão e outras edificações distribuídas em um terreno espaçoso, grande o bastante para receber uma estrutura de festa, além de ser receptivo aos visitantes. O lugar do Mourão é destacado e, para nós, apreciadores, parece apenas um lugar bem colocado para a boa visão e o entendimento dessa brincadeira de finalização.

Tácito Borralho se refere à “roda de Boi”, o espaço circular onde é realizada a brincadeira na representação da comédia (2012, p. 48), que são tramas ou autos encenados para provocar o riso durante as brincadas ou matanças em meio aos acontecimentos do grande cortejo. Já nessa parte de finalização da brincadeira, o pesquisador nos provoca à leitura do espaço com a ideia de círculo mágico, advinda de uma santificação simbólica e implícita da boiada junto ao boi e ao Mourão. Tal círculo é consagrado quando for traçado pelo público em grande roda, onde

[...] os instrumentos, o facão (que o Pai Francisco amola e dá ao vaqueiro), os garrafões de vinho, a bacia de ágata para receber o sangue (o vinho), as cuias pequenas, para distribuir o sangue, todos esses instrumentos são depositados aos pés do mourão (o altar). (Borralho, 2012, p. 67)

O repertório permeia a sequência de ações na Morte, assim como os segredos permeiam o Mourão, que Borralho chama de altar, apontando que a árvore certamente já tem importância antes mesmo de ser colhida, afinal ali será amarrada a prenda votiva. Assim ele nos traz a percepção de transcendência do objeto. Decerto, Paus de Fita, mastros e, de uma maneira muito especial, o Mourão, não inauguram uma característica votiva de brincar em festas, porém o Mourão é mais do que parte das “escolas móveis de superstição”, por ser um objeto marco de um evento. Há segredo em sua escolha, no seu buscamto, na colheita e no percurso pelo qual é carregado ao som de toadas, segundo conta Zelinda Lima, conhecida escritora e entusiasta “das coisas e das gentes do Maranhão”:

Há grupos que buscam o mourão na madrugada de domingo, após as brincadas de sábado à noite, e enterram-no ao chegar pela manhã; outros incluem a busca o mourão no percurso de procura do boi fugido e enterram-no ao chegarem ao terreiro com o boi. No dia seguinte, à tarde, é feito o arrancamento do mourão e, mediante o canto de toadas, distribuídos os galhos aos presentes, que os levam para casa como lembrança da festa. (Lima, 2004, p. 6)

A preparação e o enfeitamento do Mourão são outro momento de relevância, indicando um costume antigo, no qual a busca da árvore é uma tarefa masculina e a sua ornamentação, uma atividade femi-

nina, ainda segundo Zelinda Lima. Por outro lado, a liberdade para pendurar desde bonequinhos a frutas, de bolas de futebol a bombons, de balões a flores e bolos, é um chamamento à simpatia no sentimento e no olhar, um sinal de que o altar é acessível. Pois, crianças, adultos e jovens se mesclam aos brincantes que guarnecem em torno do Mourão durante a morte do boi.

A ressignificação da árvore como Mourão é um segredo presente desde o primeiro olhar daqueles que irão colhê-la, afinal, é a escolha para uma funcionalidade especial de ara. Depois que o boi é sacrificado em seu pé, é colocada ali uma imagem de São João, acendem-se velas ao redor para oração e assim o boi renasce no ano seguinte. No entanto, o atavio de sua nova vestimenta como Mourão, num pensamento de bordado de papel seda colorido, celofane, plástico ou cristal, e brincos de prendas, faz a árvore tão extracotidiana, que é parte igual na identidade do suntuoso brinquedo, assim como o couro do boi ou os Cazumbas. O Mourão é a presença visível da mão dos que fizeram o enfeitamento da árvore, arte que o torna tão sublime e, ao mesmo tempo, tão brincado, que pode até ser partilhado aos pedaços ao fim da brincadeira.

O lugar escolhido para seu fincamento, ou chantamento, pode ser diante do barracão de seu grupo, no meio da praça, para uma presença maior de público, ou ainda diante da casa da madrinha ou do padrinho do boi. E se for em espaço urbano, fura-se o concreto, atochando-se o Mourão com cunhas e calços junto ao tronco no buraco. Portanto, o local é transformado em altar posto ao chão, junto aos seus. A árvore cresce até no asfalto e, ao som de toadas, ressignifica o entorno, não apenas no fincamento, mas na sua chegada, no passeio da mata ao barracão e, depois de vestida, do barracão até o chantamento. O Mourão é, em sua qualidade de cortejo, um **espaço movente**.

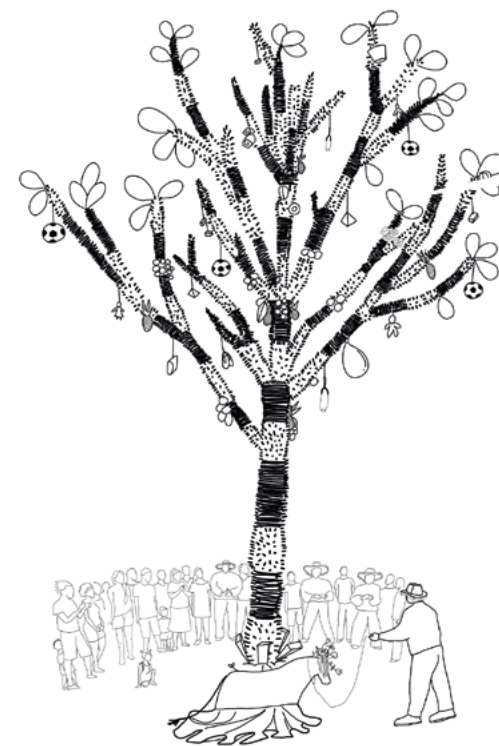


Fig. 25: Do toco à mais frondosa árvore, os Mourões demarcam o centro do espaço para a Morte do boi.



Fig. 26: Mastro de São Sebastião comemorado na cidade de São João do Itaperiú (SC), é enfeitado apenas de flores e folhas

Sua condição de árvore, totalidade que antes ocupava um lugar no sistema de ações do ciclo próprio de busca, enfeitamento, levantamento e derrubada, no ciclo da festa do Bumba Meu Boi, de batizado, brincadas e morte, faz do Mourão um ícone no espaço criado a partir e em volta dele. Apesar de não se propor à compreensão do Mourão como tronco de árvore que transcende à condição de sacralidade, a pesquisa reconhece na cultura de cortejo, em que ele é representativo das tradições de mastros e paus-de-bandeira, a momentânea transformação dos lugares em todo o percurso de seu carregamento, lugares afetados por um aviso, um acontecimento futuro, uma ideia de ara ou “palco” a ser fixado. A proscição do objeto em tora traz a condição adquirida de espaço movente. Por onde passa, ele manifesta sua segunda vida ou devir brinquedo, bordado pela textura dos que assistem e dos que vão junto: é espaço que **chega**. Na importância da soma de um sistema de objetos e um sistema de ações, a **chegada** do brinquedo é, além de tudo, um evento.

Também um “brinquedo de trajetos”, o longo repertório de mastros com bandeiras de santo, segundo suas datas votivas, são uma tradição difundida em todo o país. Expressões como “puxada de mastro”, na busca, e “varredura de mastro”, na derrubada, são frequentes e variam do norte ao sul do país. O comum entre todos é o cortejo, o enfeitamento e a fixação do mastro. Se não há enfeitamento do pau por completo, pelo menos um coroamento com bandeira, plantas ou objetos. Esse “coroamento” com vegetais e frutas, por exemplo, é, segundo a antropóloga Luciana Chianca, funcional para uma segunda vida do mastro, para que ele vire Pau de Sebo. Chianca, pesquisadora de patrimônio cultural com ênfase nas dinâmicas urbanas da sociedade brasileira, ao olhar o *São João na cidade* (2013), nos traz suas referências tradicionais, e, ao se referir ao mastro, descreve:

Trata-se de um tronco de árvore retirado da mata, subtraído de galhos e ramificações e fixado ao solo, o qual é decorado com muito cuidado; se possível com pinturas, papel e bandeiras coloridas. No seu cume pode-se suspender por curtos barbantes, espigas de milho, flores e frutas como laranjas e limões. Lá também é fixada uma bandeira com a imagem do santo homenageado. Perto do mastro geralmente se constrói a fogueira, a qual depois de inteiramente consumida terá suas cinzas empregadas no próprio mastro que será então transformado em um “pau de sebo”: objeto de brincadeiras de crianças e jovens, que tentarão as provas da vitalidade natural no alto desse mastro escorregadio: frutas, flores e espigas. (Chianca, 2013, p. 40)

Aqui no DF e Goiás, por exemplo, o mastro de São Sebastião em 20 de janeiro, é o mais comum e comemorado, mas certamente há outros, como os do ciclo junino, mencionados por Luciana Chianca.

Na maioria das pesquisas sobre o São João, aparecem até “lendas” corroborando a virtude e o compadrio entre mastro e fogueira. O folclorista Melo de Moraes Filho, no início do século XX, no capítulo “Festas populares”, romantiza o diálogo de uma avó com seus netinhos, a fim de relatar tais qualidades, tradicionalmente repassadas na cultura oral. No caso, um sinal dado por Santa Isabel a Nossa Senhora, que havia dado à luz.

- Vou contar-vos, meus netinhos, uma história do princípio do mundo. “Um dia Nossa Senhora, que trazia a Nosso Senhor Jesus Cristo, foi visitar a sua prima Santa Isabel, que também trazia em seu bendito seio a S. João Batista. Apenas as duas sagradas primas se avistaram, o divino Batista, que não tardava a nascer, se ajoelhou em adoração a Jesus. Santa Isabel, que isto sentira, não tardou a comunicar o milagre a Virgem, que, exultando, perguntou-lhe - ‘Que sinal me dareis, quando nascer vosso filho?’ - Mandarei plantar nesta montanha um mastro com uma boneca e acender em torno uma grande fogueira’, respondeu-lhe.
“E de feito: na véspera de S. João a Mãe de Deus, vindo de sua morada uma fumacinha, labaredas e o mastro, partiu, indo visitar Santa Isabel.
“Desde então - concluiu a boa velha - é que se festeja o santo castros e fogueiras”. (Moraes Filho, 2005, p. 58)

Linda imagem de montanha, mastro e fogueira, porém inexistente na Bíblia: mais um apontamento para algo de nosso, fruto da apropriação e reinvenção das tradições, dos festejos e dos santos, que, se não foi para inventar a festa, foi por ela inventada.

E, se são manifestações pagãs ibéricas e europeias que foram cristianizadas e trazidas ao Brasil colônia, certamente influenciam olhares e discussões. No entanto, o que me interessa é o resultado estético do contato dessas manifestações com as da terra, como discorre o pesquisador Amarildo Rodrigues Da Cruz, em dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Federal do Pará: *Rezando, cantando e dançando: na espetacularidade do estandarte da Irmandade de Carimbó de São Benedito em Santarém Novo - PA* (2021). Belíssima pesquisa etnocenológica, sensível e completa, será novamente citada na segunda parte desta pesquisa, por olhar a presença do estandarte no mastro e no chão. O pesquisador nos traz:

A Festa da Puxada Do Mastro teve início ainda no séc. XVIII e descende de índios, negros e brancos. No processo de miscigenação, são os caboclos que mantêm a fé e preservam rituais em gerações. A corrida de toras, que integrava uma série de representações religiosas alimentadas pelos indígenas da região, deu início à celebração. Na Puxada de Penha, um tronco de

dez a doze metros é decorado com flores, adereços e folhagens por devotos de São Sebastião. Durante a produção do mastro, cantorias católicas e versos em honra a São Sebastião e a Jesus são dedicados por quase duas horas, tempo em que se ornamenta o mastro. Ao sair para o cortejo, já ao cair da noite, o mastro é conduzido por trinta homens que revezam nas muitas paradas entre igrejas e capelas até o destino final. (Da Cruz, 2021, p. 82)

A citação do pesquisador se refere a uma Puxada de Mastro em Ilhéus (BA), um de muitos cortejos de paus, com o intuito de analisar o mastro para São Benedito de Santarém Novo. O que me afeta, na percepção do pensar-fazer ou de um pensamento do bordado, é o modo de enfeitar o mastro, antes limpo de sua “roupagem” natural, para de outro jeito ser enfeitado de ramadas, folhas, flores e adereços. Igual ao mastro de São Benedito em Santarém, “[...] palmeira do açaí e outros ramos que compõe a diversidade da flora local, além de uma variedade de frutas, como banana, coco, abacaxi, mamão e o próprio cacho de açaí, dependendo da disposição do festeiro e das frutas da estação” (Da Cruz, 2021, p. 80), algo que ele percebe na fala dos mais antigos entrevistados para a dissertação, como tradição “dos tempos em que muitos lavradores faziam parte da irmandade”.

Também no Pará, em Alter do Chão, há a festa do Sairé ou Çairé, uma dentre muitas surpresas providas pela pesquisa, pois é festa tão antiga quanto inventada, também faz a busca de dois mastros, um para os homens e outro para as mulheres, mordomos e mordomas do festejo. Com diferentes narrativas fundacionais, o Sairé é considerado uma composição festiva mesclada de elementos católicos com ritos indígenas, tendo se originado dos processos de imposição da catequese jesuíta aos nativos no séc. XVIII. Registrada como celebração das mais antigas e disseminadas por toda a Amazônia, hoje é celebrada apenas nesse município. Porém, o Sairé foi proibido em 1943 e retomado em 1973, renovando certos aspectos e estabelecendo vínculos com o passado. Segundo o livro produzido para o projeto de Inventário de Referências Culturais do Sairé, *Festa do Sairé de Alter do Chão* (2016), organizado pela antropóloga Luciana Gonçalves Carvalho, “As contínuas transformações e hibridizações da festa do Sairé parecem resultar de um esforço constante de recriação consciente das tradições festivas locais” (Carvalho, 2016, p. 23).

Sairé⁷ é o nome da celebração da Festa do Divino e do curioso símbolo que a representa: um arco de cipó cortado por três cruces, revestido e enfeitado com fitas coloridas, indo à frente das procissões, que acontecem em meados de setembro. Agora, o interesse se volta aos mastros “casados” do folguedo. E se o espaço movente da busca dos mastros me causa alegria em ver a potencialidade de se modificar

⁷ A palavra Sairé, Çairé, Sahiré e Sayré, polisêmica e polêmica, nomeia a festa, a dança, a procissão e o símbolo. “Com frequência isso causa alguma confusão na compreensão do sentido em que o termo é usado a cada contexto. “Salve! Tu o dizes” seria o significado da saudação *Sairé*, enunciada pelos nativos quando adentravam o círculo da dança ritual. *Sairé* designaria também o instrumento supostamente criado pelos missionários: um arco feito de cipó, em forma de semicírculo, enfeitado com fitas coloridas, que as mulheres carregavam à frente da procissão. Assim, passou a nomear também a própria manifestação” (Carvalho, 2016, p. 34). A pesquisa segue com o termo Sairé, o mesmo que intitula o livro resultante do Projeto Inventário de Referências Culturais do Sairé, cooperação entre Iphan e a Universidade Federal do Oeste do Pará.

e ressignificar trajetos no devir território, provido pelo desafio de carregar o objeto na proporção de tora, nesse caso, me surpreende, pois a ação acontece em cortejo fluvial-terrestre. Nem tanto por um capricho da possibilidade de naumaquias caboclas, mas, de fato, pela singeleza de enfeitamento de barcos e da nossa cultura de procissões fluviais, que dariam uma pesquisa à parte.

Na procissão fluvial, “Os demais seguidores do cortejo têm a opção de embarcar em catraias (pequenas embarcações a remo) muito enfeitadas com fitas coloridas, as quais são amarradas umas às outras e puxadas pelo barco principal” (Carvalho, 2016, p. 89).

Os mastros do Sairé são dois. Eles são ornados com plantas e frutas e, no topo, uma garrafa de bebida alcoólica e uma bandeira, que é branca no mastro das mulheres e vermelha no mastro dos homens, ambas caracterizadas com a pomba, símbolo do Divino Espírito Santo. O levantamento dos mastros é uma brincadeira de disputa entre os homens e as mulheres do começo ao fim, com a vitória do grupo que levantar seu mastro primeiro. A cachaça é o prêmio a ser ganhado dias depois, na derrubada. Os mastros são fincados diante do barracão e, por mais ou menos três dias, tornam-se a referência ou o ícone para a reunião dos festeiros. O fincamento junto com “A bênção dos mastros é o momento em que os festeiros formam uma espécie de procissão que sai do barracão e contorna os mastros três vezes, ao som das folias” (Carvalho, 2016, p. 107). Ou seja, espaço, palco e ara para tais evoluções.

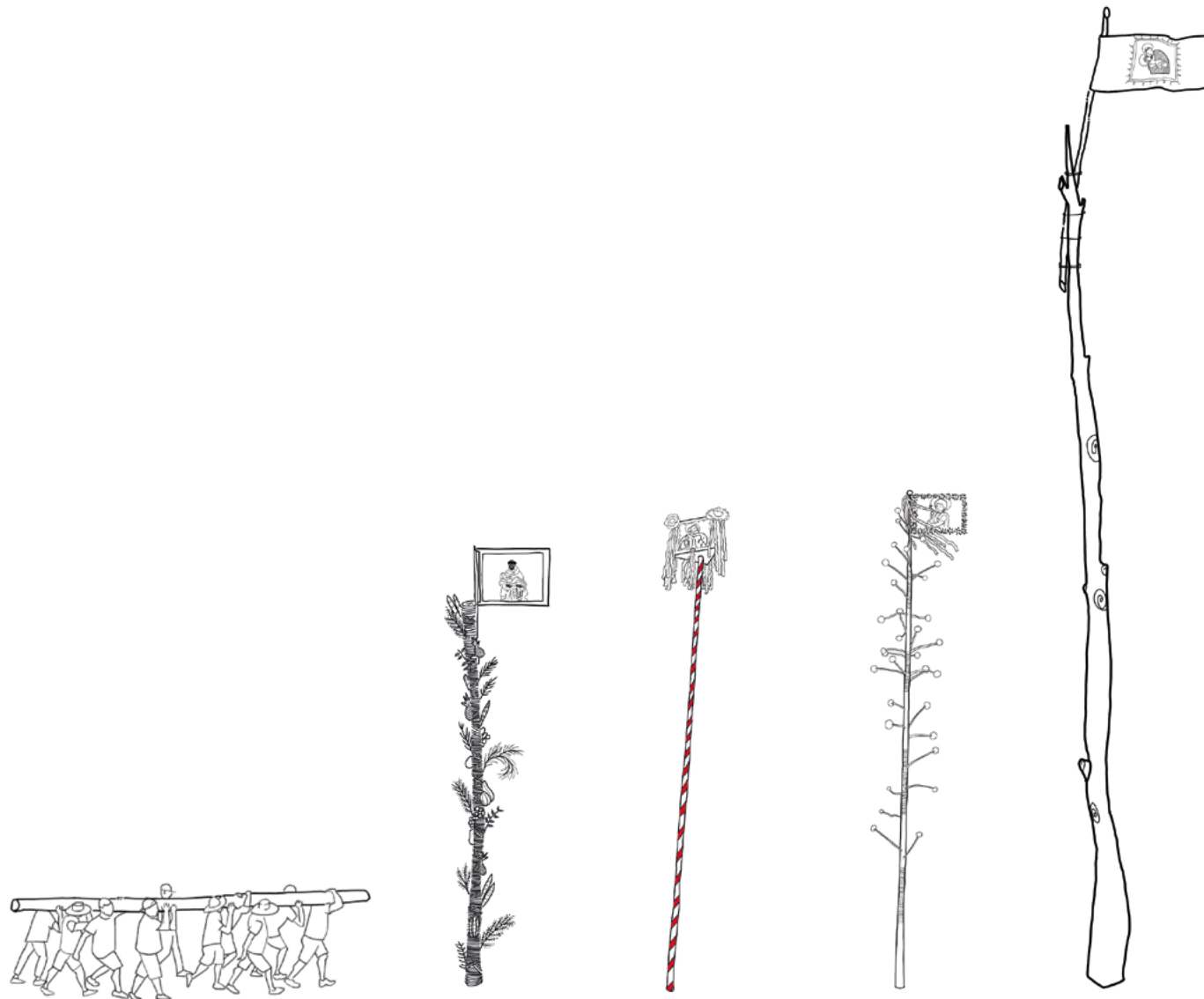
Os mastros brincados para São Bendito e para o Divino, ambos os casos em municípios paraenses, possuem em sua materialidade íntima relação com uma matéria-prima abundante na região em que ocorrem as festas. Ensino de sustentabilidade do fazer para a cena, não passam de três ou mais dias montados, portanto, sem maiores sinais de deterioração da matéria vegetal, sensível ao passar do tempo e às mudanças próprias do que é vivo. Há outros mastros, uns totalmente pintados, outros à maneira de “poste de barbeiro”. Existem ainda os pelados, que mostram a integralidade da pele da madeira, como o gigante Pau de Bandeira de Santo Antônio, sempre abrindo os festejos juninos de Barbalha, município interiorano e cearense da região do Cariri. Se os mastros anteriores trazem a qualidade de mata, o de Barbalha possui qualidade de coluna.

O austero Pau da Bandeira do santo casamenteiro conta com uma irmandade de centenas de homens revezando-se para carregá-lo sobre os ombros por cerca de sete quilômetros. O trajeto, tomado por brincadeiras, é um brinquedo à parte e pode ser feito em cinco horas ou mais, até o seu local de



Fig. 27: A Saraipora carrega o Sairé, entre as Meninas da Fita. Esse é um dos símbolos do Divino em Alter do Chão (PA) como a Coroa e o Cetro.

Fig. 28: Um carregamento de mastro, seguido pelo Mastro de São Benedito de Santarém (PA), de 8m de altura; Mastro Junino dos três Santos e três bandeiras de 9m; Mastro com frutas de cheiro para São João menino de 11 ou 12m e o Pau de Bandeira de Santo Antônio de Barbalha (CE) de 22m.



fixação no adro da Igreja Matriz de Santo Antônio, onde é hasteado com a bandeira do santo, numa demonstração de desafio, sacrifício, força e fé. Como desafio, é hastear o mastro de uma vez só, com um “maquinário” de “tesouras”, cordas e gente, bastidor e espetáculo dividindo o mesmo espaço. Por fim, o pau fica mais alto que as edificações. Mais alto que a torre da igreja.

E não são poucas as fogueiras que também ultrapassam a altura da torre da igreja. Tal qual a burrinha e o boi no presépio, mastros e fogueiras se encontram lado a lado, como no sinal que Santa Isabel enviou à Nossa Senhora para avisar sobre o nascimento de João Batista. Algumas fogueiras seguiram a tradição dos mastros, exigindo dos brincantes um esforço de superação, sempre coletiva. Em tradições comunitárias, há muita ciência em todas as etapas: não só na puxada das madeiras, na escolha e no fincamento das colunas de esteio e na amarração das paredes da torre de toras, mas também na forma de acender o fogo no topo, um ato realizado por corajosos, que sobem e descem ligeiro, ou com um “aviãozinho”, um tipo de foguete de vara que, mirando o topo da gigante, é solto com destreza, de modo a acendê-la. Cada estado tem seus modos e fazeres e, em Minas Gerais, há muitas.

Na cidade de Passos (MG), em 2022, a fogueira de 27 metros teve suas toras empilhadas e amarradas com o famoso cipó São João, servindo de contraventamento em “x” no quadrado interno, e arame, para amarrar as madeiras em pilha. Em Ingaí (MG), na Festa da Fogueira em 2018, montaram uma fogueira de 37 metros, com uma quinta-coluna de esteio interna, para encostar a forração; o contraventamento interno foi feito com toras em “x”, recebendo pregos de vergalhão reutilizado, cortados sob medida, com a ponta afiada na máquina para perfurar a madeira na martelada, fixando a pilha. A matéria orgânica de galhos e outros, agregados à madeira de forração interna, também é receita de costumes distintos, principalmente no topo, como pavio para acender a fogueira gigante, oportunidade de enfeitar um pouco mais, algo que já é exuberante, mesmo apagada⁸.

⁸ Infelizmente falta bibliografia sobre a construção de fogueiras gigantes, mas há muitos registros e documentários amadores, retrato do orgulho daqueles que as constroem e contemplam. A construção da grande Fogueira de Passo (MG), em 2022, pode ser vista em <https://youtu.be/uRpuClv-cDE?si=2p6lWhK-1qyV6Gogd>; e a da grande Fogueira de Ingaí (MG), construída em 2018, em <https://youtu.be/hUQz-vvKjrs?si=KCp41hXCtTQhZdtY>. Ambos os sítios, acessados em 21 out. 2024.

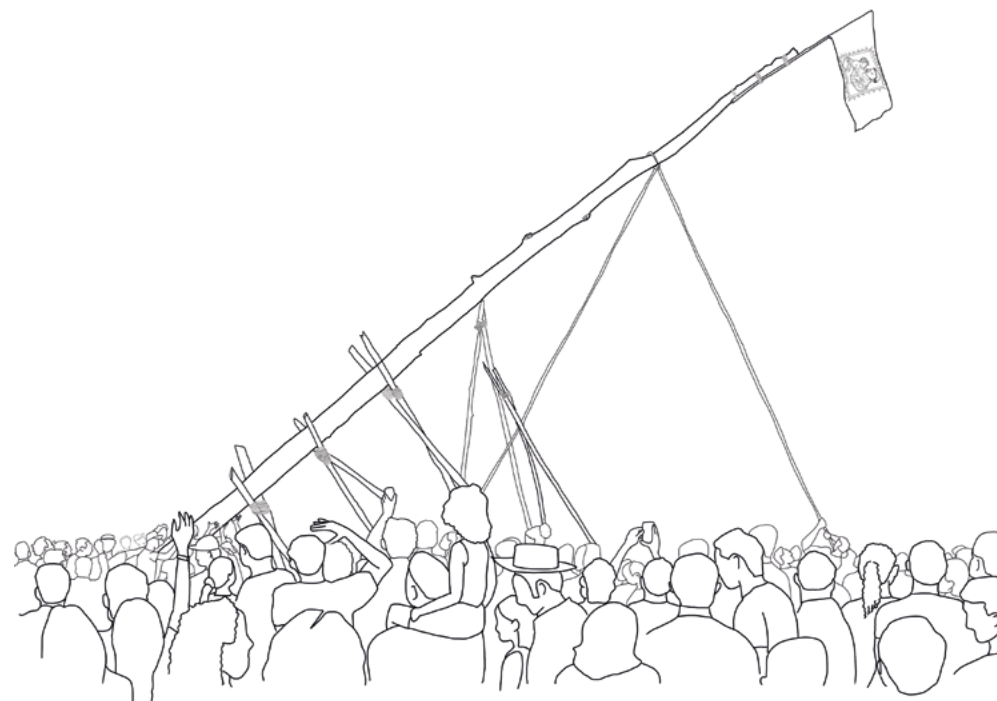


Fig. 29: Hasteamento do Pau da Bandeira de Santo Antônio, para mim, suas ferramentas como as tesouras fazem parte da beleza de desafio e espetáculo.

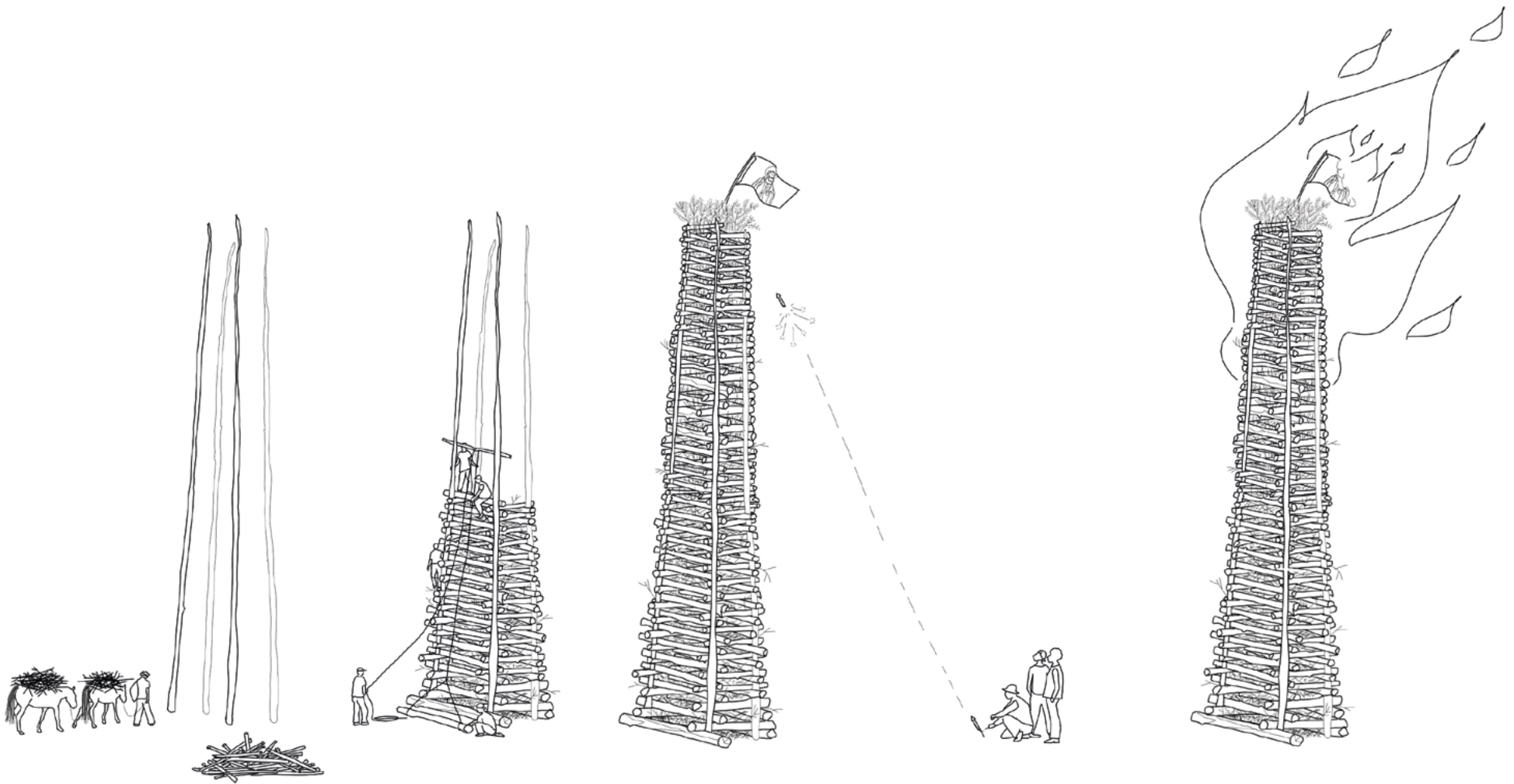


Fig. 30: A montagem de uma fogueira para Festa de São Pedro, segundo Francisco Villela em *Visões de Minas*, (1986).

Mas a tradição de fogueiras de São Pedro e São João não são sempre gigantes, pelo contrário, o costume familiar de acender fogueiras na rua continua a ressignificar o espaço público de muitas cidades nordestinas. Na véspera de seu dia, em uma escala residencial, fogueiras na porta de casa são sinais de agregação, novena, ou apenas a continuidade da homenagem ao santo do carneirinho, São João Batista. E, na cultura das fogueiras miúdas ou grandes, não das gigantes, há quem identifique o santo pela forma: se a base é quadrada, conhecida como chiqueirinho, é fogueira para Santo Antônio; se a base é redonda, provocando um formato cônico, é para São João; e se possui base triangular, é para São Pedro. O espaço com a presença do fogo, nessas condições e proporções, é agregador, um convite à contemplação e à ação, que, junto da ciência das fogueiras, como muitas tradições das festas à brasileira, em torno do objeto que se consome no fogo, são comuns as simpatias. Pular fogueira, passar copos com diferentes conteúdos, passar o espelho em cruz, andar sobre as brasas e provavelmente muitas outras obrigações fortuitas⁹ são gestos que marcam, de forma característica ao festejo junino, a relação com esse ponto centralizador de um espaço coletivo.

A fogueira junto às residências, mesmo com fogo de menor proporção, requer precauções. Elemento proibitivo na maioria das casas de espetáculo, sua presença na rua e no ciclo junino é comum. Assim, todo ano observam-se campanhas por parte do estado para a conscientização da população. No sítio da prefeitura de Feira de Santana na Bahia¹⁰, enumeram-se os seguintes itens de cuidado em relação às fogueiras: forrar o passeio ou asfalto com uma camada de dez centímetros de areia, ao invés de montá-las no alto; alimentá-las durante a noite; prestar atenção a linhas de energia elétrica, árvores e postes; não soltar fogos dentro de casa; ter cuidado com a brasa acesa no dia anterior e outros.

Está claro que o lugar desse objeto-evento, que será consumido nas próprias chamas, requer planejamento. Sendo enorme, assemelha-se ao pensamento de uma grande montagem cênica, quase uma ópera. Planeja-se a chegada do material, sua movimentação horizontal e vertical na estrutura de montagem segundo a técnica passada pelos mais experientes, a amarração das pessoas à escultura de madeira, a necessária separação do público e muitas outras questões. Sem enumerar todos os cuidados tomados para o grande público que acompanha a queima, o fogo revela o outro lado desse bordado, cujo processo em si já faz parte da festa, muito antes de acender a grande pira.

Percebo que na especificidade das fogueiras e, de outro modo, dos mastros e mourões, para definir o lugar do fincamento ou do fogo, é feito um cálculo, um planejamento que é influenciado pela relação

⁹ Para mais informações curiosas sobre simpatias em fogueiras e simpatias de São João: *Superstições no Brasil* (2002), primeira edição de 1985, página 166, "Adivinhas de São João".

¹⁰ Os cuidados ao acender a fogueira junina estão disponíveis em: <https://www.feirade-santana.ba.gov.br/servicos.asp?titulo=Cuidado%20ao%20acender%20a%20foqueira%20junina&id=11&link=secom/noticias.asp&idn=9340>. Acesso em: 21 out. 2024.

de escala entre o objeto e o evento. Quando é gigante, bem, o processo coletivo é marcado por mais etapas, ou talvez por etapas mais longas. Crescendo muito, não é raro o estado participar, podendo passar a gerir o evento. Diminuindo seu tamanho, o trato entre as pessoas nesse espaço pode ser reconhecido como familiar e comunitário, trazendo um pouco da casa à rua. Aumentando seu tamanho, aumenta-se a assistência, talvez se encontre em um arraial ou em uma festa de terreiro, como a fogueira para Xangô, também comemorada no ciclo junino, entre 24 e 29 de junho.

Xangô¹¹, nome em iorubá para o orixá da justiça, é tão popular nas religiões afro-brasileiras, que em Pernambuco dá nome à religião e ao próprio terreiro. Geralmente externas, as fogueiras queimam em dinâmica conjugada com o barracão, no caso, a casa principal onde dançam os orixás. A festa é belíssima e, ao que tudo indica, criada em paralelo aos fogos juninos. No artigo do Babalaô Vitor Friary para a revista eletrônica Carta Capital¹², a declaração do Professor Titular de Antropologia do departamento de Ciências Sociais da Federal de Sergipe, Dr. Hippolyte Brice Sogbossi, destaca que a tradição da fogueira não possui raízes nas tradições originárias africanas, que não há presença delas que justifique a inserção desse ritual no Candomblé (e nas Umbandas) do Brasil. O artigo é curto, mas levanta questões de regozijo pessoal, diante de uma festa tão bonita, mas pouco contemplada na academia e geralmente restrita ao sincretismo, conceito cada vez mais discutido. Todavia, essa outra escala de fogueira nos traz o barracão, um objeto rural e urbano, que indica um outra formatação espacial.

O objeto e o espaço que se fixa

Vale lembrar que o termo barracão tem particular relação com a morada pobre, de raízes no colonialismo brasileiro. O historiador estadunidense, professor radicado no Brasil, Robert W. Slenes, em metucioso estudo sobre os sentidos culturais das famílias formadas por escravizados, a obra *Na senzala, uma flor* (2011), informa sobre a arquitetura de senzalas, as quais descreve segundo o registro da literatura de viajantes europeus. No geral, o autor dá relevo às descrições do séc. XIX de senzalas do tipo pavilhão, em construção de uma só linha, com compartimentos colados, com ou sem varandas; do tipo barracão, em edifícios compridos, onde as tarimbas (camas rudimentares) eram separadas por divisão de madeira, com cubículos separados para os casais; e, finalmente, de choupanas, casebres ou cabanas de famílias,

¹¹ A deidade dedicada aos raios, trovões e ao fogo, no Brasil é conhecida por Xangô no culto aos orixás (grupo Nagô), Nzazi no culto aos inkissis (grupo Congo/Angola) e Kamuká no culto dos voduns (grupo Jeje), os quais referirei, a partir de agora, como “nogocêntricos”, com algumas denominações como peji e roncó.

¹² Diálogos da Fé - “Xangô é São João?”. Artigo de 24 de junho de 2024. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/blogs/dialogos-da-fe/xango-e-sao-joao/>. Acesso em: 23 out. 2024.

muitas vezes descritas como iguais às vistas em África. Nessas descrições, Slenes percebe que ter família era ter mais espaço ou, pelo menos, um pouco mais de controle e possibilidade de planos.

Volto à fogueira de Xangô, festa de aproximação com o elemento mais caro a esse orixá, o fogo, em volta do qual ele e outras divindades dançam, numa dinâmica rica de elementos visuais maravilhosamente adornados, composta por pratos votivos, algumas vezes distribuídos ao redor da fogueira e, outras vezes, em suas mãos. No entanto, gostaria de trazer também a presença edificada do barracão como elemento construído da relação entre espaços nos festejos na rua. Para apresentar esse termo polissêmico, inicio com a classificação de Raul Lody em *Espaço-Orixá-Sociedade* (1984), pesquisa pioneira sobre arquitetura e liturgia de espaços sagrados do candomblé. No caso, “Barracão: (Var.: *barracão-de-festas*) - Salão usado para danças rituais; por extensão, designa a casa-de-culto” (Lody, 1984, p. 73) que pode ser parte do corpo da morada dos zeladores de santo ou constituir uma construção independente.

O santuário, espaço destinado à guarda, fixação, atribuição e perpetuação do axé, está situado num conjunto físico e mágico com os demais espaços do terreiro ou da roça. O terreno, construções e demais elementos ligados à arquitetura externa e interna conjugam pela funcionalidade de determinados padrões, incluindo-se cores, cobertura das construções, porta, janela, bem como todos os utensílios cerimoniais que ocupam intencionalmente lugares determinados pela estrutura do axé do terreiro. (Lody, 1984, p. 13)

E que,

Não se limitando a essa concepção de espaço sagrado, os pejis [altar ou santuário privado e/ou público] podem ser externos, aliados às árvores ou mesmo em locais previamente assinalados como próprios ao culto, elevação de morros, um local especial dentro da mata, perto de um rio, uma pedra, um poço, uma encruzilhada, perto de um portão, são todos espaços possíveis, observáveis em um conjunto iconológico onde a própria natureza passa a incorporar toda a valoração de um culto, sendo e representando ao mesmo tempo a divindade ou um conjunto de divindades. (Lody, 1984, p. 16)

A harmonia entre o espaço físico e o espaço mágico no barracão, na presença dos pejis (altares), roncós (ou camarinhas, onde as iaôs ou noviços são alojados), sabajis (local dos trajes cerimoniais), cozinhas e outros, não se limita à edificação e à dinâmica das festas públicas tampouco. A organização particular de cada terreiro em seu barracão implica uma hierarquização de espaços, situando divindades

patronas, nação e o axé comunal do terreiro, mas, além disso, a dinâmica se dá em uma vasta e contante comunicação do dentro com o fora, do interior com o exterior.

E, do mesmo modo que é um local de danças sagradas, altares e clausura, para feitura de iniciações secretas, o barracão é também um local do ordinário: para dormir em esteiras após uma festa, para uma reunião, para um samba de roda, para uma palestra ou oficina, para a produção de todo o universo de enfeites da casa e outros. Portanto, o barracão é um espaço de múltiplos usos, além de análogo às atividades externas, afinal é dentro do barracão que os orixás são adornados e recebidos para saírem e dançarem em volta da fogueira de Xangô, por exemplo.

O barracão é a própria definição de território de Muniz Sodré, anteriormente citada, um espaço demarcado na diferença com os outros, na exclusividade das ações relativas a um determinado grupo. E talvez seja por isso que barracão é casa de pobre, casa de festa, fábrica de carnaval, depósito de material de construção, escola de samba, terreiro de santo, ateliê transdisciplinar de cenografia e, provavelmente, lugar de muitas outras funções. Em muitos brinquedos, o barracão é a sede do grupo, sendo igualmente múltiplo nas funções, podendo abrigar a morada do mestre ou do dono do brinquedo, mas também um local de brincar e até mesmo a cozinha da festa. Como na descrição dos espaços dos grupos de Bumba Meu Boi em seu dossiê de registro:

Os espaços “casa” do grupo, também chamados de sede, terreiro, barracão ou curral são os locais de concentração e vivência dos brincantes, onde são preparadas as vestes, os instrumentos, as comidas e as bebidas. Também nesses espaços são realizadas as reuniões, os ensaios e as celebrações internas do grupo como o batismo (se houver), algumas apresentações e o ritual da morte do Boi que, de certa maneira, são mais reservados aos brincantes e convidados. São espaços pertencentes, de modo geral, ao dono da brincadeira, ao mandante ou a algum simpatizante/membro do grupo. De construção permanente, são ambientes amplos, com paredes de alvenaria, barro ou palha, formando grandes salões retangulares com capacidade para guardar as indumentárias e instrumentos, bem como abrigar muitas pessoas. Porém, quando o espaço interno é insuficiente, a brincadeira se espalha pela rua em torno do terreiro, barracão ou curral. (Dossiê lphan, 2011, p. 97)

Muitas vezes o espaço é insuficiente, outras, o barracão está no quintal de uma propriedade. Invariavelmente, ele é uma solução para a falta de espaço ou para a falta de estrutura dos espaços, como nas festas da Irmandade de Carimbó de São Benedito de Santarém Novo, cujo mastro era levantado diante

das casas dos festeiros e, na tradição de mais de 150 anos de festa, diante de seu crescimento, foi construído um barracão. Depois, outros dois, lado a lado.

No tempo que existia escravos, nesse tempo, os brancos eram mais valorizados que os negros, os brancos eram os grandes, os negros fizeram um barracão, os índios fizeram o carimbó [instrumento], no tempo não tinha corda, e eles amarravam com cipó. Aí os brancos fizeram uma festa, e os músicos não vieram, os brancos de terno e gravata chamaram os negros e os índios para tocarem, e obrigaram eles a usar terno e gravata. Aí ficou a tradição (Entrevistado 02, dezembro de 2011). (Bezerra; De Castro, 2016, p. 37)

Essa fala de um integrante do Carimbó de São Benedito foi recolhida do artigo “A natureza comunicativa da cultura: a Festividade de Carimbó de São Benedito de Santarém Novo - Pará (2016)”, dos pesquisadores Gleidson Bezerra Gomes e Fábio Fonseca de Castro. Eles afirmam que, apesar de serem três barracões, seus integrantes o tratam como um só e, hoje, o mastro com a bandeira do santo é levantado diante desse barracão da irmandade. E, a cada ano, uma festeira ou um festeiro se reúne com sua família para limpar, cuidar, decorar e ativar a cozinha da festa. Barracão é sinônimo de festa e, por consequência, de enfeitamento. Na significação de espaços, segundo a dinâmica de um grupo, o enfeitamento é sinal ou manifesto para o extraordinário e para a territorialização da brincadeira.

Quanto ao enfeitar, além de balões e panejamento de chitas, são sempre usadas folhas da palmeira do açazeiro. Essas folhas também estão no mastro da bandeira de São Benedito e são uma provável lembrança das ramadas, uso comum da matéria-prima abundante da região em coberturas efêmeras para abrigo ou sombreamento de gente e animais, em cercamento de terrenos e ornamentações outras, como nas festas juninas. Inclusive ramada é um dos nomes do barracão na festa do Sairé em Alter do Chão.

O barracão do Sairé remete ao antigo modelo da ramada, típico das festas de santo no interior da Amazônia: uma edificação simples e de caráter temporário, que precisa ser refeita a cada ano. A origem da ramada remonta ao fato de a Igreja Católica não reconhecer as celebrações populares como parte de sua liturgia, evitando ou proibindo sua realização no interior das capelas e, assim, induzindo os festeiros a providenciarem abrigo para execução de ladainhas e folias para os santos. Logo, até hoje a expressão local “festas de ramada” é muito usada pelos mais idosos para se referir a festas de santo em geral, ou àquelas que contam com um barracão. (Carvalho, 2016, p. 67)

Trata-se, portanto, de uma edificação simples, erigida com materiais extraídos das matas do entorno da vila.

Ele tem apenas esteios, flechal, cumeeira e travessas que são enfeitadas com arcos feitos com cipós grossos e maleáveis como o cipó-de-macaco, que é flexionado e posicionado de modo a ligar um esteio do barracão ao outro. A estrutura é recoberta com palha, cipó e envira - fibra da casca de árvore, bastante resistente -, e ornamentada com murta, bandeirinhas e balões coloridos. O arco na entrada do barracão é coberto por uma planta chamada “vassourinha” e amarrado com uma envira. Tal qual uma porta, ele funciona como uma espécie de fronteira que separa e distingue “dois mundos” - de dentro e de fora do barracão. Através do arco se efetua, simbolicamente, a comunicação e a passagem entre o mundo profano e o mundo sagrado da festa. O barracão é dividido em dois espaços: um, na parte de trás, destinado à cozinha e à despensa; outro, na parte frontal, que é um “salão” onde fica, sobre uma mesa forrada com toalha branca, o “trono”. Reproduzindo em menor escala o próprio barracão, esse trono é confeccionado em fibra de buriti, coberto com TNT azul e tem testeiras confeccionadas com papel de seda vermelho. Por dentro é forrado de branco, com delicados cortes triangulares, e recebe pequenas correntes coloridas de papel de seda. Um enfeite chamado “balão” é preso bem no centro do teto do trono. Dentro dele repousa o “santo”. O santo é a própria coroa da Santíssima Trindade, da qual pendem fitas coloridas que unem os homens ao divino durante o ritual do “beija-fita” [quando os devotos e o público em geral reverenciam a Coroa do Divino Espírito Santo e beijam as fitas que a ornamentam]. (Carvalho, 2016, p. 68)

Médio quanto às dimensões, o barracão de ramada é lindamente enfeitado. Como os mastros, é um ícone, no entanto, está lá para recebê-los, por isso é evidenciado como ara, que guarda o trono, o santo e o símbolo, o próprio Sairé. Entendo a especialidade da criação de um barracão-ara como forma de driblar a proibição da igreja na continuidade dos rituais do festejo do Sairé, e, apesar da bela marcação do portal em arco - fronteira para o sagrado -, o barracão é ao mesmo tempo a continuidade do espaço dos mastros. Ou seja, parte de um território feito para a Festa do Sairé, parte de um sistema de objetos, gentes e ações. Um lugar híbrido de dentro e fora, que pode ser visto em sua totalidade, mas que faz parte de outra, um evento.

Creio que a maior qualidade dos barracões, em geral, é pôr fim à dicotomia sagrado/profano. Certamente há em cada barracão regras próprias ou tradições a serem respeitadas. Ainda me recordo de que fui orientada a usar roupas brancas e não assoviar no barracão de Mãe Margarida, na Cidade de Deus (RJ), na primeira vez em que assisti a uma festa de saída de Santo de Umbanda, em 1998.



Para entrar no barracão da Irmandade de Carimbó de Santarém Novo, o uso de terno e gravata, para homens, e de saia longa, blusa cobrindo a barriga e os ombros, para as mulheres, é a tradição.

E há no barracão do Sairé, a “promiscuidade” do vento da festa parelha, a dos Botos¹³, e das atividades das barraquinhas em sua volta, todo o tempo. É o local da renovação anual das ramadas e da lida com o inesperado de cada festa, além da cozinha. Uma parte essencial da maioria dos barracões, das festas de domínio de sua comunidade, a cozinha é o fogo que alimenta integrantes, convidados, desconhecidos e a própria festa. Junto dela estão as comidas típicas, temperadas pelo “disse me disse” que vem de fora, pertinho do espaço de rito e dentro da festa. E, na Festa do Divino, em seu último dia de comemoração, acontece a cecuiara, um almoço de graças no barracão.

A mesa da cecuiara é arrumada dentro do barracão e, embora os pratos sejam servidos individualmente, a farinha de mandioca é disposta sobre ela em pequenos montes de onde os festeiros se servem. Os foliões acompanham tudo, tocando folhas, e só almoçam quando os outros terminam de fazê-lo. Festivamente, batem os talheres nos pratos e entoam a folia *Deus te pague, irmão devoto*, enquanto a rodeiam. Nesse almoço, o coordenador da festa faz discursos

Fig. 31: Barracão de Ramada da Festa do Sairé: sem enfeites e com enfeites, um híbrido de dentro e fora.

¹³ Boto Cor de Rosa e Boto Tucuxi: duas agrêmiações que em festa contam a lenda do Boto, à maneira dos Bois de Parintins, com alegorias e passagens obrigatórias.

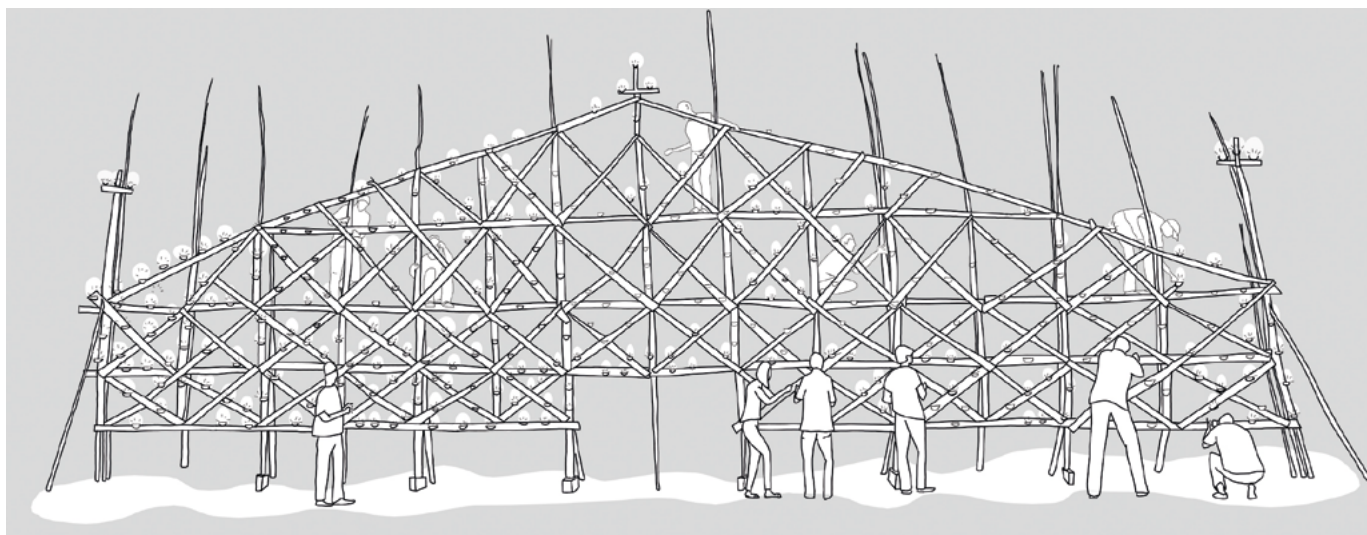
de agradecimento e indaga os festeiros sobre sua disponibilidade e vontade de permanecer nos cargos que ocupam no ano seguinte. Esse é o momento de entrega dos cargos, caso o sujeito não possa (geralmente por motivos de saúde e em função da idade avançada de alguns) ou não deseje mais assumi-lo. (Carvalho, 2016, p. 111)

Foliões são o grupo musical responsável por tocar as folias, canções entoadas para os santos durante todo o Sairé, fora e dentro do barracão. Portanto, mesmo sendo um ritual, o almoço é permeado por brincadeiras e resoluções conversadas de continuidade para o próximo ano. A fartura e o trabalho da cozinha são tão importantes nas dinâmicas de alguns barracões, que também são uma totalidade no evento, certamente, uma pesquisa à parte. Trata-se de mais um uso, permitido pela dinâmica de barracão, que o torna plural e familiar, na qualidade de condão, sendo ícone e ara de um jeito, auxílio e amparo, de outro, permitindo ainda, brincadeira e vadiagem.

Considero os barracões exemplo e repertório de originalidade, resposta material ao abrigo de categorias de pertencimento, espaço de objetos próprios, somados a ações próprias, um território. É também repertório de soluções arquitetônicas e formalmente possíveis, com as marcas identitárias dos seus, fazendo deles, em sua grande maioria, objetos inseridos em seu contexto visual e cultural. Estão em seu folguedo, rito e brinquedo, formalmente e visualmente associados aos seus objetos e ações.

Alguns, construídos para ser efêmeros, com o tempo, acabam se tornando constructos plenos de história e significação, como os múltiplos exemplos de terreiros de religiões afro-brasileiras e ameríndias. Outros, realmente efêmeros, insistentemente renovados ou a cada vez levantados novamente pelas festas. Todos são da família dos quilombos, mocambos, arraiais, das barracas de festeiros, necessitando de auxílio material e espacial para as comemorações cíclicas ou de temporada. O importante é perceber a relação do espaço híbrido, do interior, ara, sede ou amparo, com o exterior ou a rua, sempre em comunicação, um, continuidade de outro e vice-versa.

Os paus, os mastros e as fogueiras trazem características similares aos objetos vestidos nas figuras do capítulo de anterior. Elas podem ser de desafio, de superação, de exibição, votivas e da qualidade de gigante. Podendo estar presentes em outros objetos brincados, decerto, essas características nunca estão sós. A qualidade votiva, por exemplo, pode vir mista de exibição distinta, como a de iluminar sem queimar. É o caso do Arco Iluminado na Festa do Divino para a Dança dos Mascarados de Poconé, em



Mato Grosso. A Dança dos Mascarados é brincada só por homens, à maneira dos cordões, de um lado as damas e de outro os *galãos* (corruptela para galãs ou galanteadores), formando mais ou menos 12 pares, todos de máscaras feitas de materialidade bem distinta do que a pesquisa viu até agora, mas não incomuns entre Bate-Bolas e Clovis, por exemplo. Elas são moldadas ao feitio de um rosto, em malha de arame tão fina, que recebem forma e tinta por cima, aceitando desenho, sem perder a transparência e a ventilação para quem usa. Garantindo o anonimato, são rosas com bochechas vermelhas e batom, para as damas; cinzas, quase pretas, com bigodes e sobrancelhas brutas, para os *galãos*.

Executada em diversas celebrações festivas da cidade, a dança possui doze coreografias, entre elas um Trança Fitas, e um diferencial pouco citado, a montagem do Arco Iluminado. Construído e colocado de pé, a estrutura tem um momento próprio na Festa do Divino Espírito Santo e na celebração do Glorioso São Benedito, em frente ao adro da Igreja da Matriz, em datas distintas. Por isso, o evento da montagem também é chamado de Noite da Iluminação, ou de Iluminação do Adro da Igreja Matriz, como a pesquisadora Ivoneides Maria Batista do Amaral denomina. Sua pesquisa de mestrado, *A performance cultural na dança dos mascarados* (2015), em Estudos de Cultura Contemporânea do Instituto de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso, possui a escrita acadêmica mais aprofundada sobre essa brincadeira, referindo-se ao arco como cenário:

Fig. 32: A iluminação do Arco é uma maneira de fixar um espaço para brinquedo de modo especial. Esse grande objeto é aceso gradualmente, por muitos devotos na festa dos Mascarados de Poconé (MT).

A montagem do cenário começa pela manhã, um grupo de cerca de quinze homens reúnem-se para construir uma estrutura semelhante à fachada da Igreja Matriz. Formada artesanalmente com os caules das bananeiras, deixado no dia anterior no local, próximo à entrada da Igreja. A estrutura do cenário para a iluminação é montada de maneira forte e resistente por homens que realizam o trabalho em equipe. (Amaral, 2015, p. 93)

O Arco Iluminado é uma estrutura feita de material abundante na região: caules de bananeira ramificados entre si e amarrados na embira (fibra vegetal) e no arame, de modo a formar uma treliça, aparentemente repetindo o frontão ou a fachada central da igreja em uma escala bem maior. Além da beleza do treliçado vegetal, são colocados, ao longo de todas as retas desenhadas pelos caules, pequenos potes de argila - as candeias - repletos da gordura da carne de boi, com um pavio (Amaral, 2015, p. 97). Pois todas são acesas, uma a uma, em um momento especial para receber os mascarados.

Na tradição de muitos brinquedos, desses em que festa e bastidores se desenrolam juntos, o Arco Iluminado é dos mais bonitos: enquanto o treliçado está armado em frente à Matriz, os mascarados estão do outro lado da praça, no fim da avenida. Os mesmos devotos que construíram o arco, de dez a quinze homens, começam a acender as velas, levando mais ou menos vinte minutos para que a estrutura se ilumine por inteiro. Enquanto isso, a banda toca e os mascarados, sob gritos de “viva o Divino!”, encaminham-se em dança e cortejo para o adro.

Em um artigo de fomento ao turismo intitulado “Dança dos mascarados: um atrativo turístico em potencial na região do Pantanal” (2002), os autores apontam que

Esse arco tem a forma da fachada da Igreja Matriz. Sua armação é feita de bambus, com suporte de madeira revestido de folhas de bananeiras. Ao longo do arco são postas pequenas escoras, onde são colocadas as luminárias. As luminárias são pequeninos potes de barro, possuindo em seu interior sebo e pavio de algodão. O senhor Israel, seu irmão e mais dez devotos formam a equipe que confeccionam, armam, acendem e desmontam o arco. Enquanto isso, na Casa das Festas, localizada na ponta oposta da praça em relação à Igreja Matriz, os festeiros (capitão de mastro, rei e rainha), o Grupo dos Mascarados, a Banda Municipal e os devotos se preparam para dar início à Noite de Iluminação. A queima de fogos divulga o início da procissão, que ruma em direção ao arco. Isso é um sinal para que os homens do arco comecem a acender as luminárias, já que todas devem estar acesas quando a procissão chegar. Nesse trajeto os festeiros carregam as bandeiras e a banda segue tocando. Chegando ao arco, o Grupo dos Mascarados dá início a Dança. (Figueiredo; Oyadomari, 2002, p. 50)

O modo como o arco é estruturado certamente estabelece uma relação econômica com a disponibilidade de recursos, mantendo-se acessível e possível, assim como os barracões: sempre uma produtividade com méritos de sustentabilidade. E me surpreendo ao desenhar uma estrutura com mais ou menos 15 metros de largura por quatro metros de altura, que, singularmente, serve não só de símbolo à devoção, mas também de fundo e, ainda, de iluminação à dança, ao mesmo tempo que homenageia o Divino e a Matriz. Essa é mais uma forma de iluminação de espetáculos da cultura popular ligada ao fogo, agora, princípio do fugaz, do intangível, fixado a um suporte físico, que permanece depois que o fogo se vai.

Portanto, a iluminação como encenação não está de todo distante da cultura popular. No entanto, está bem relacionada com o risco, não só o de acidentes inerentes ao elemento, mas no sentido de ser uma aposta, o risco de “dar certo” ou não. E, assim como as fogueiras e o Arco Iluminado, indo além da linguagem dos espetáculos de pirotecnia, sempre presentes, há os Barcos de Fogo, brinquedo sergipano, que realmente “brinca com fogo”.

O Barco de Fogo foi inventado por Antônio Francisco da Silva Cardoso no município de Estância, na década de 1930. Sua filha, Conceição Cardoso, conta¹⁴ que o pai, também conhecido como Chico Surdo, tinha o sonho de ser marinheiro, o que a deficiência auditiva impossibilitou. Ele, então, tornou-se jardineiro e fogueteiro, já que herdou a engenhosidade de cidadão de uma cidade de ciência fogueteira, botando para correr, em um arame, um barco de papelão impulsionado por espadas. No caso, espada é o nome dado ao foguete de luz feito na taboca, um gomo de bambu cheio de pólvora artesanal, numa mistura de carvão, salitre, enxofre e cachaça, pisada no pilão. As espadas de tabocas são artesanais e muito conhecidas nas transmissões juninas das espetaculares Guerras de Espadas.

Estância é cidade de muitos paióis e do Pisa Pólvora, a tradição de batucada e dança para fazer a pólvora no pilão. E agora do Barco de Fogo e, claro, de suas espadas e buscapés. A alegoria pirotécnica, da construção ao acabamento, para mim, até apagada é fascinante. Os barracões de pólvora, os paióis, hoje em dia, também fazem Barcos de Fogo e ali estão as

[...] manifestações culturais mais significativas do estado. Sua produção envolve um considerado número de pessoas presentes desde o processo de confecção, passando pela soltura e chegando à apresentação. Sua confecção se dá nos barracões existentes no município, estando embasada em um trabalho coletivo que está associado a uma mistura de carpintaria, engenha-

¹⁴ Do sonho de ser marinheiro à realidade de ter criado a maior manifestação cultural de Estância. Entrevista com Conceição Cardoso, filha de Chico Surdo. Disponível em: <https://youtu.be/Ro5fliM4cx8?si=p2WEAQj4Hbq9l-REC>. Acesso em: 21 out. 2024.

ria e artesanato. Tal manifestação cultural resulta de um saber-fazer construído por meio de sensibilidade, criatividade e engenhosidade de seus artesãos, conhecidos como fogueteiros e barqueiros. (Da Silva Leal, 2017, p. 3)

Essa apresentação da organização de fazeres em torno de um barco de fogo está em artigo de Rosana da Silva Leal, “Fotografia, patrimônio e mundialização da cultura: um relato de experiência da exposição ‘Barco de Fogo’” (2017). Não surpreendentemente, Barcos de Fogo possuem imenso acervo de fotos, e, ironicamente, diante de uma “máquina” cujo trunfo é a velocidade, como me é valoroso ver seu movimento eternizado em um quadro: a imagem cristalizada, no tempo da captura fotográfica, de um resplendor em constructo de madeira, papel laminado, bandeirinhas, fogo e a dinâmica certa na engenharia do sistema de pavio, que em sua queima, faz o barco ir e voltar no arame.

Resumindo, o processo de preparação do Barco de Fogo se inicia na colheita e no trato das tabocas, passando pelo Pisa Pólvora, que consiste na amarração da taboca no barbante com breu e no trabalho de socar a pólvora no pilão, para posteriormente, fechar as espadas com barro nas extremidades. Então é construída a armação da estrutura do barco, que é feita com madeira leve e forrada de papel branco

ou jornal, seguindo depois para o enfeitamento com papel laminado colorido, única etapa realizada por mãos femininas. Finalmente, acoplam-se as espadas e as chavinhas, primeiras responsáveis pela propulsão e, logo, pelo movimento de ida e volta, e as outras, modalidade de fogo voltada ao enfeite, responsáveis pela ornamentação da queima.

Essa sequência é longamente detalhada, fotografada e dividida em etapas em *Materialidades e simbolismos do Barco-de-fogo em Estância/SE* (2018), do sociólogo Luan Lacerda Ramos, dissertação de mestrado em Geografia, com foco em Dinâmicas Territoriais e Desenvolvimento. A pesquisa mostra o outro lado desse bordado de fogo, que é costurado por muitas mãos e só termina quando se acende o pavio. Nesse momento, para o deleite do público, em meio a uma profusão de fotos, ainda é feita a preparação do espaço onde se dará a corrida do barco:

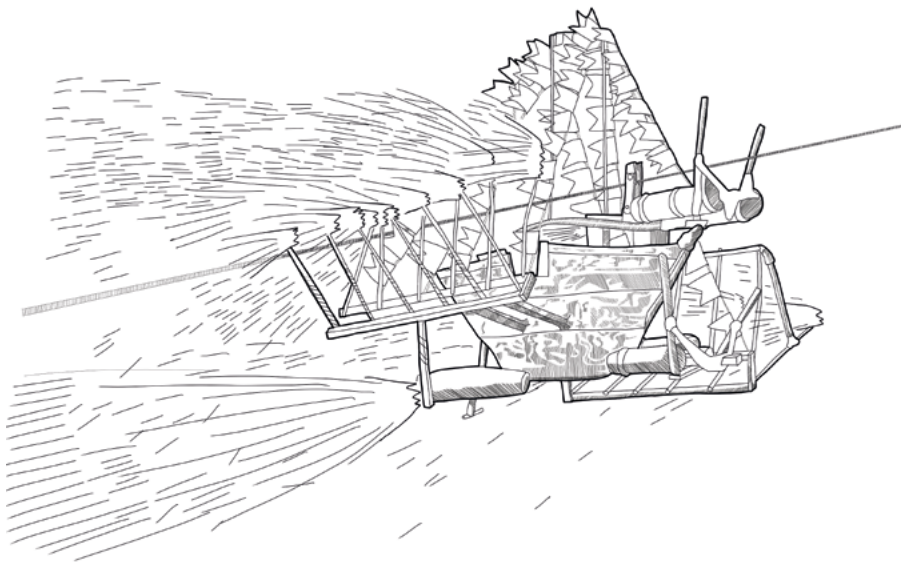


Fig. 33: A pirotecnia vira Barco de Fogo.

O último momento da produção do Barco-de-fogo refere-se à sua soltura. Para proceder com esta etapa, os produtores de Barco-de-fogo armam uma estrutura composta por dois tripés e um arame que juntos formam uma espécie de varal. Essa estrutura é montada no palco onde o Barco-de-fogo é solto: a rua. Além dessa estrutura, o Barco-de-fogo é preso ao varal por duas roldanas afim de facilitar seu movimento. (Ramos, 2018, p. 61)

Para esticar o arame na rua, certamente há de se nivelar os tripés, prevendo interrupções e provavelmente muitas outras questões, porque os barcos atingem até 40 km/h e podem percorrer mais de 300 metros. Acontece que a produção de Barcos de Fogo se destina não só à venda e exibição, mas também a competições nas quais a velocidade não é o quesito mais importante. Por exemplo, no edital nº 010/2024¹⁵ para o concurso “O melhor Barco de Fogo de Estância/SE”, com premiações em dinheiro e troféu, a embarcação voadora deve ter a dimensão horizontal máxima de 1 m de comprimento, da proa à popa, com largura de asa de até 1,25 m e altura de no máximo 1 m, da ponta do casco ao final do mastro. Em relação à montagem, eles dispõem de 20 minutos para posicionar o barco, cujo peso deve respeitar a capacidade do arame ou cabo, não sendo permitida provocação intencional de impulso. Entre muitas outras regras, são julgados a beleza, o acabamento e a estética do artefato, a criatividade, a luminosidade e a corrida (ida e volta).

O Barco de Fogo, brincadeira de apaixonados por pirotecnia, pelo cheiro da pólvora e pelo rastro de luz da corrida no arame, é o elemento distintivo do ciclo junino da cidade de Estância. Brincado na praça para turistas e moradores, o Barco de Fogo é uma festa, mas também uma competição, que é disputada entre barqueiros no Furródromo, diante do grande público. O Furródromo, ou Centro de Atrações Juninas Rogério Cardoso, foi inaugurado na década de 1990 para acolher brincadeira e público maiores, sem a presença de buscapés na apresentação. Isso porque este rojão horizontal e rasante, por sua imprevisibilidade, causa muitos sustos e parece ser motivo de muitas reclamações, aparecendo no meio das corridas, arraiais, fogueiras, e, eventualmente, atrapalhando as competições.

O Furródromo, que leva o nome da dança e do bem imaterial salvaguardado, ocupa um espaço de 60 mil metros quadrados para abrigar festas, espetáculos musicais e todo tipo de apresentações de fogos juninos. Não que essas atividades tenham deixado as ruas, mas ali elas contam com espaços próprios, a exemplo do buscapezódromo, uma área um pouco maior que a de uma quadra esportiva, envol-

¹⁵ Edital Concurso do Melhor Barco de Fogo - Estância (SE). Disponível em: <https://www.estancia.se.gov.br/Handler.ashx?f=diario&-query=4223&c=872&m=0>. Acesso em: 22 out. 2024.

vida por uma cerca de mais ou menos seis metros de altura, que protege a assistência nas competições de espadas e buscapés. Ao lado, há uma área destinada à corrida de barcos em seu formato competitivo. Forródro e buscapezódro são espaços feitos para receberem festas e brincadeiras, que, pelo menos no nome, passaram a se diferenciar de uma arena e, no espaço, deixaram de ser praça.

O uso do sufixo grego “dromo”, que designa “ação de correr, corrida, lugar para correr” (Cunha, 1986, p. 441), acabou se tornando comum na denominação de espaços como esses. Conta-se que foi o antropólogo Darcy Ribeiro quem deu o nome de “Sambódromo” à Avenida Marquês de Sapucaí, em 1984, ano de sua inauguração. O nosso grande idealizador de escolas, parques indígenas, universidades e passarelas de samba abriu as portas também para o formativo “ódromo” em denominações como Bumbódromo (1988), espaço que recebe o festival de Parintins; Sairódromo (1997), localizado na Praça do Sairé, onde também acontece o festival dos Botos (1997); Beijódromo (2010), como ficou conhecido o espaço de socialização cujo nome oficial é Memorial Darcy Ribeiro; Cavahódromo (2024), onde acontecem as Cavahadas de Pirenópolis; e provavelmente muitos outros.

Com exceção do Beijódromo, todos os demais “ódromos” citados têm em comum o fato de serem espaços concebidos ou adaptados para receber manifestações originalmente brincadas em ruas e praças, mas que, diante das necessidades técnicas, do crescimento como evento ou do reconhecimento do estado, às vezes ambos, ganharam espaço de edificação ou de complexo para sua manifestação. A criação desses espaços e dos nomes com os quais eles são batizados é sinal de reconhecimento popular. No entanto, como pessoa formada em Arquitetura e Urbanismo, apesar da verdadeira afeição que sinto diante da possibilidade de pensar um projeto, espaço ou programa ideal para uma prática que é do desejo popular, também me preocupa o risco de esse espaço ficar sujeito ao rapto da indústria cultural, o que suscita debates ambivalentes.

Sambódromo e Bumbódromo, dois gigantes, um da tradição carnavalesca e outro da junina, possuem em sua história algumas coincidências. Ambas as brincadeiras em determinado momento alcançaram escala massiva, como observa Maria Laura de Viveiros de Castro Cavalcanti, “[...] conjugando de modo inesperado e criativo, padrões e temas tradicionais a procedimentos e abordagens modernizantes” (Cavalcanti, 2000, p. 1020). Cavalcanti é uma antropóloga célebre por seus estudos sobre o carnaval carioca e os bois de Parintins, entre outros. No artigo “O Boi-Bumbá de Parintins, Amazonas: breve história e etnografia da festa” (2000), ela compara a dinâmica dos dois festejos.

O desfile é um cortejo: uma escola de samba “passa” em fluxo linear e contínuo diante do espectador, que participa livremente brincando ou apreciando. É um campeonato aberto como convém a um grande centro urbano: há diferentes *rankings*, entre os quais ocorrem anualmente subidas e descidas. (Cavalcanti, 2000, p. 1037)

E quanto aos bois de Parintins,

É uma competição radical, limitada a dois contendores de um pequeno centro urbano. Um será vitorioso e outro será derrotado. A apresentação dos bois, por sua vez, segue uma dinâmica narrativa própria: um Boi enche gradual e literalmente arena, num desenvolvimento circular e cumulativo, integrando obrigatoriamente, durante todo o tempo, a torcida - as duas galeras - ao espetáculo. (Cavalcanti, 2000, p. 1038)

Passarela e arena, rua e praça, cortejo e roda. Apesar de não ser a finalidade do capítulo, nem da pesquisa, creio que esses objetos urbanos são lugar para receber brinquedo de rua, mas não síntese, nem evolução, de folgedos. O carnaval do Rio acompanhou as transformações da cidade e a cidade de Parintins acompanhou as transformações dos bois. Ambos, e cada um a seu modo, revigoraram o panteão das tradições, até virarem o que são hoje. Acontece que os dois domesticavam o espaço com as famigeradas arquibancadas desmontáveis, sempre um trabalho árduo e de custo financeiro exagerado. No Rio de Janeiro, ruas fechavam por três a quatro meses para a montagem e a desmontagem das arquibancadas e, em Parintins, as arquibancadas, chamadas de poleiros, eram construídas todo ano e custeadas pelos brincantes. Ao samba, foram propostos o Maracanã, o Centro de Convenções e outros locais nunca aceitos pelos sambistas, que já ocupavam a Av. Marquês de Sapucaí. Aos bois, por causa da rivalidade, cuidava-se das apresentações após as quadrilhas separadamente, em quadras aleatórias e na quadra da catedral, que com o passar dos festivais tornou-se a principal atração, onde não mais cabiam.

O Forródromo e o Sairódromo formam um complexo que, na verdade, se parece com uma grande praça ou esplanada. O Forródromo, que descrevi há pouco, é composto por uma área cercada para as competições de espadas, o tal Buscapezódromo, em frente ao qual há uma arquibancada-escadaria; entre as duas estruturas forma-se o espaço onde correm os Barcos de Fogo. Também há banheiros e seu maior espaço: de palco e grande círculo cimentado, para o forró e espetáculos musicais. O segundo, um pouco mais extenso de programa, possui uma esplanada dividida pela Travessa São Cristóvão. De um lado da travessa existe uma larga praça com espaço esportivo, onde é montada a grande estrutura para

o Festival dos Botos, que, por estratégia turística, há anos faz parte da festa do Sairé. Do outro lado da travessa estão o Barracão onde acontece o levantamento dos mastros e onde são montadas muitas barraquinhas de comidas e bebidas, todas de ramadas, em uníssono visual de conjunto. O Sairódromo acentua a distinção entre festeiros do símbolo do Sairé, atores dos botos e espectadores:

A praça do Sairé passou a congrega o barracão, área para barraquinhas de comidas e bebidas, e um espaço próprio para a disputa festiva dos botos. Logo o local ficou conhecido também como Sairódromo, devido à sua forma de arena circundada por arquibancadas e camarotes, acessíveis apenas mediante pagamento ou cessão de ingresso pelos organizadores da festa. A reorganização espacial da festa traduziu sentimentos e propostas ambivalentes de continuidade e ruptura com a tradição e a vida comunitária, que ficou mais restrita ao barracão e seu entorno, onde todos podem entrar, circular e participar livremente dos ritos mais antigos da festa. No plano simbólico, houve um reposicionamento dos universos festivos concebidos como sagrado ou profano. Além disso, a ocupação da praça do Sairé demandou mudanças significativas nas formas de composição e apresentação dos grupos organizadores da procissão, das músicas e das danças que faziam parte da celebração. (Carvalho, 2016, p. 51)

A destinação de um espaço próprio para manifestações populares de público crescente é um desafio resolvido nos “ódromos”, mas essa forma mais estruturada acarreta outros desafios. Não se trata de uma regra, mas o reconhecimento pode levar à mercantilização da festa. Por um lado, a popularidade e a singularidade de cada um desses espaços possibilitam maior divulgação nas mídias, aumentando consideravelmente a arrecadação de recursos. Por outro, a organização espacial com edificações exerce grande apelo popular, o que certamente traz mudanças de composição e apresentação, de modo a, por exemplo, acentuar a distinção entre brincantes e público, portanto, produzindo alguma ruptura no modo como o fazer tradicional acontece.

Devo ressaltar, no entanto, que não sou uma crítica ao Bumbódromo e Sambódromo, principalmente em relação ao segundo, a Passarela do Samba. Ambos são objetos urbanos, provocados por brinquedos. Não percebo a “evolução” do carnaval carioca como consequência danosa das influências de emissoras televisivas e da indústria turística, senão como uma arte coletiva sobre a qual Cavalcanti nos convida a refletir: “Proponho uma outra visão: as escolas de samba são um lugar de interação, tenso e vital, entre diferentes grupos sociais e diferentes gêneros expressivos” (Cavalcanti, 1999, p. 51).

Afinal, desde a época em que os desfiles eram realizados na Praça Onze, e pelos dez anos em que ficaram lá; também depois, quando se mudaram para a Marquês de Sapucaí, na Av. Presidente Vargas; além de todas as outras avenidas pelas quais passaram: sempre houve e ainda há um barracão. E é no barracão que tradição e mercado se encontram, mas a criação nunca deixa de ser fecunda e “Elas [as alegorias feitas no barracão] correspondem a uma das formas encontradas pelas escolas de samba para a expressão, carnavalesca (e portanto risonha e crítica), das transformações do seu tempo e da sua cidade” (Cavalcanti, 1999, p. 51).

Outrossim, a arquitetura da passarela do samba termina em praça, a Praça da Apoteose, diante de uma grande escultura sobre o Museu do Carnaval. Além de devolver a praça aos desfiles, percebi, simbolicamente, uma característica espacial nossa, referência urbana barroca brasileira, local tradicional da apropriação por brinquedos, a de rua que se abre em adro diante de ara, como as praças de igrejas de todo o país. Por fim, Sambódromo e Bumbódromo são usados fora dos seus respectivos festejos, um é escola pública, museu, espaço de lazer, de espetáculos e outros, enquanto o chamado Palco da Amazônia é mesmo uma arena, um estádio, funcionando tanto como tal quanto como liceu de artes.

Na procura de desenhos para repertórios à encenação, fora de edifícios pensados para o espetáculo talvez esses objetos urbanos devessem ficar dormentes. Mas no capítulo anterior, o corpo foi visto como objeto ou cenário, também como ara na profusão de signos usados como adornos e talismãs de inúmeras figuras na blindagem mística dos cangaceiros. No devir festa, não necessariamente toda roda ou cortejo possui disposição mística, mas há a formação de território. E, então, uma experiência íntima com o espaço pode levar à sua fixação, como que atrelado a uma âncora de memórias. E se não leva à fixação, leva pelo menos a relevar a importância de certos locais para a cultura popular.

Foi pensando nisso que Ariano Suassuna idealizou a *Ilumiara*, neologismo que designa a medida de uma “obra total”. Essa totalidade da obra, é como Carlos Newton Júnior, amigo e reconhecido estudioso das obras do inventor do Movimento Armorial, se refere à produção de Suassuna ou ao conjunto de sua obra, no prefácio da obra póstuma *Romance de Dom Pantero* (2017). Portanto, a *Ilumiara* do autor seria a totalidade de sua atuação como artista e pensador, transcendendo a literatura, abrangendo as artes visuais, o teatro e incorporando os fundamentos de sua visão sobre a cultura brasileira (Newton Júnior, 2017, p. 12). Mas o termo cunhado por Suassuna foi algo construído no tempo e no pensamento.

Ilumiara são anfiteatros ou conjuntos-de-lajedos, insculpidos ou pintados há milhares de anos pelos antepassados dos Índios Carirys no sertão do Nordeste Brasileiro, e que, como “A Pedra do Ingá”, na Paraíba, foram lugares de cultos. Por isso, normalmente tem como núcleo uma Itaquatiara, isto é, um Monólito-central, lavrado por baixos-relevos ou decorados por pinturas rupestres. (Suassuna, 2008, p. 253)

Para entender o que são as itaquatiaras, devemos ir à obra *Pré-História do Nordeste* (2005), de Gabriela Martin, que se refere às *tradições de itaquatiaras* nos sertões nordestinos, onde a natureza é particularmente hostil à ocupação humana e onde se desenvolveu uma arte rupestre pré-histórica das mais ricas e expressivas do mundo: “São conhecidas pelo nome de Itaquatiaras (pedras pintadas, em língua tupi) e que são, de todas as manifestações rupestres pré-históricas do Brasil, aquelas que mais se têm prestado a interpretações fantásticas.” (Martin, 2005, p. 291).

Suassuna enxergou como Ilumiaras primeiramente edificações e formações espaciais, mas quando foi secretário de cultura no governo de Miguel Arraes, na década de 1990, passou a pensar também locais e grupos comunitários como possíveis Ilumiaras. Locais onde os próprios brincantes organizavam as atividades ligadas às suas artes, que já eram espaços de celebração da sua cultura.

A partir de então, algumas Ilumiaras foram concebidas: a Ilumiara Zumbi, no bairro de Cidade de Tabajara, em Olinda, em homenagem ao Zumbi dos Palmares; a Ilumiara Pedra do Reino, em homenagem a Aleijadinho e ao Barroco brasileiro; a Ilumiara Coroada, na casa da família Suassuna, em homenagem à esposa do escritor, Zelia Suassuna; e a Ilumiara Jáuna, em homenagem à Pedra do Ingá, na fazenda da família, onde se pretende fazer o Museu Armorial dos Sertões. A primeira delas, Ilumiara Zumbi, foi inaugurada em 1997, em frente à sede do Maracatu de Baque Solto Piaba de Ouro. Ela e a da Pedra do Reino são as que interessam à pesquisa, porque de fato foram concebidas para celebrar manifestações de suas adjacências.

A Ilumiara Zumbi é chamada tanto de Praça como de Espaço Ilumiara Zumbi. O local onde foi fundada, já tinha relevância nos encontros dos Maracatus de Baque Solto, além de cirandas, cocos, forrós, Cavalos Marinhos e mamulengos. Trata-se de um grande espaço aberto circular, com mais ou menos 30 metros de diâmetro, que, visto de cima, assemelha-se a um teatro de arena. De um lado do grande círculo há um palco elevado entre um e um metro e meio do chão. Do outro, há uma arquibancada de três degraus em formato de meia-lua, coroada por um muro de pedra calcária de mais ou menos três

metros de altura, que no comprimento é formado por sete painéis adornados. O painel central ostenta motivos representativos de Zumbi e Dandara, aludindo ao Quilombo dos Palmares, e os demais trazem homenagens aos orixás, como Iemanjá, Ogum, Oxum, Xangô e Iansã. É, portanto, um monumento. Um pouco arena, um pouco praça, para acolher brinquedos e apresentações musicais que aí já aconteciam quando era terreiro de frente ao Piaba de Ouro.

A Ilumiara Pedra do Reino era chamada assim pelo grande idealizador do santuário, onde originalmente havia duas grandes formações rochosas. O conjunto, que antes era conhecido por Pedra Bonita, está localizado no município de São José do Belmonte, sertão pernambucano. Suassuna não chegou a ver sua proposta terminada, mas participou das primeiras cavalgadas até as pedras que originaram a Ilumiara. Hoje a Pedra do Reino é ocupada por festas, principalmente no mês de maio, quando acontecem as Cavalgadas, as Cavalhadas, além de outros muitos eventos culturais. No entanto, o lugar já foi cenário de uma história trágica, presente na memória sertanejo-nordestina. No séc. XIX, o local era arraial de pessoas simples que faziam parte de um movimento messiânico que acreditava na volta do rei português D. Sebastião. O longo episódio culmina no sacrifício de crianças, mulheres, homens e cachorros, e no sangue das vítimas sendo derramado sobre as pedras, a fim de trazer de volta à vida o rei desaparecido. O acontecimento serviu de inspiração para o *Romance D'a Pedra do Reino* (1971), de Ariano Suassuna.

Em entrevista concedida ao jornal *A Tarde* (2006), Suassuna diz que:

Ao construir a Ilumiara Pedra do Reino, tento ser coerente com o programa traçado na juventude: com a criação de tal santuário, que é uma espécie de "Evangelho em Pedra", como o "Santuário de Congonhas", erguido pelo Aleijadinho em Minas Gerais, procuro dar expressão plástica a meu universo interior e criar, para o povo brasileiro, um monumento arquitetônico e escultórico que dê visibilidade ao eixo cultural Nordeste-Minas, fundamental para o Brasil (de acordo com Alceu Amoroso Lima). (Suassuna *apud* Lima, 2015, p. 75)

De fato, era para ser um local sagrado, onde a reverência das Cavalgadas seria continuada, ao passo que as festas seriam realizadas em Belmonte. No entanto, Pedra do Reino se tornou uma Ilumiara festiva. Em *A cavalgada à Pedra do Reino, em São José do Belmonte, Pernambuco* (2022), uma tese admirável

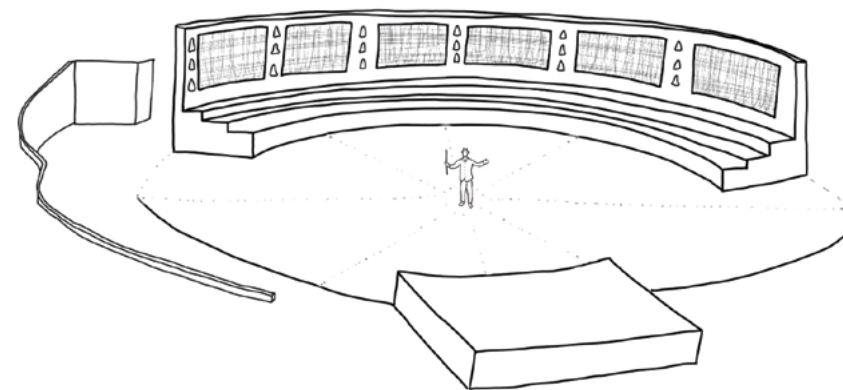


Fig. 34: Ilumiara Zumbi.

sobre as cavalgadas, de cujas primeiras a família Suassuna participou, Tatiane Oliveira de Carvalho Moura relata que:

Os rochedos teriam sido a inspiração do sonho dos sebastianistas de Pedra Bonita. Mas, como pedras, adquirem sentido de torres d'uma catedral submersa, encantada. A partir disso, Suassuna busca se inscrever na literatura com o gênero do romance, demarcando-se como autor e ator de um movimento artístico-cultural.

[...]

Contudo, é relevante dizer que, pensado por Suassuna como um local sagrado, a ser reverenciado como espaço religioso mesmo, o anfiteatro da Pedra do Reino não guarda em si somente esta característica. Ela está presente na sua suntuosidade, mas, no dia da festa, as esculturas são mais partes da alegria orgástica. Dessa forma, o sentido pensado pelo autor não é totalmente vivenciado e é negociado e vivido com outros. (Moura, 2020, p. 260)

A segunda Ilumiara, também tem o formato de um círculo, o qual se divide entre lado profano e lado sagrado. São 16 esculturas, cujo lado sagrado está representado pelo Cristo Rei, por Maria, a Compadecida e por São José. Do lado esquerdo da Sagrada Família, estão São João, São Pedro e Santo Antônio. Do lado direito, Santana, Santa Madalena e Santa Tereza, referências católicas sertanejas. No lado profano, encontram-se as personagens do romance, no caso, representantes históricos dos sebastianistas mortos. Ao lado das santas, estão as três rainhas da Pedra do Reino: Isabel, Quitéria e Josefa. Ao lado dos santos, os reis: Pedro Antônio, João Antônio e João Ferreira. Junto dessas esculturas, que alcançam 3,5 metros de altura, está a Pedra do Reino, uma rocha de 2 metros, que é dedicada a Aleijadinho e ao Barroco Brasileiro, tendo também nomeado a Ilumiara. Todas as esculturas foram idealizadas por Ariano Suassuna e executadas em granito branco da região pelo artista Arnaldo Barbosa, o mesmo escultor do mural presente na Ilumiara Zumbi.

A reverência dos folguedos a espaços de representatividade é intensamente praticada, tanto quanto a apropriação de praças e ruas, por isso a hipótese desta tese, a de que um território é formado e identificado pela materialidade brincada por um grupo específico. A relação de respeito ao espaço tomado pode ser aparentemente simples, como a homenagem que os brinquedos fazem quando pedem



Fig. 35: Ilumiara Pedra do Reino.

licença diante de casas de festeiros que os recebem, e pode também ser exuberante, como a Lavagem das Escadarias da Igreja do Bonfim. Logo, quando se abre roda para Maracatu de Baque Solto, seja em festivais que ocorrem nos gramados da Funarte, em Brasília, ou em qualquer lugar que se queira, seja em frente à Sede do Piaba de Ouro, da mesma forma reverencia-se o mestre Salustiano, organizador do encontro e responsável pela unificação de Maracatus, que à época de sua intervenção estavam dormentes ou desaparecendo.

O terreiro diante da sede do Piaba não era um vazio urbano, tampouco foi ressignificado com a Ilumiara Zumbi, pois isso o brinquedo já fazia há muito tempo. Mas é certamente a comemoração do encontro de dois mestres, Salustiano e Suassuna. Além de homenagear o espaço do mestre, homenageia-se a cultura afro-brasileira. E como diz mestre Salu no programa *Provocações* (2002)¹⁶, uma grande vitória de quem conseguiu em vida ver aquele espaço, de chão batido, de poeira voando, ser transformado na primeira Ilumiara.

Talvez o monumento diga muito sobre o grande autor, além do grande rabequeiro. Trago tal percepção, porque a pesquisa descobre – e se encanta –, através de seu filho, Manoelzinho Salustiano, que o Maracatu de Baque Solto é também ajuremado¹⁷ e, segundo ele, mais próximo dos guerreiros indígenas do que dos Guerreiros de Ogum, referência ao título do artigo de Olímpio Bonald Neto, “Os Caboclos de Lança: azougados guerreiros de Ogum” (1976). Em suas aulas-palestras, Manoelzinho brinca, dizendo que talvez fizesse sentido se fossem guerreiros de Oxóssi, orixá caçador, próximo das matas, logo, dos antepassados indígenas e, portanto, mais próximo dos Caboclos de Lança.

E, se a praça-monumento também fala sobre Ariano Suassuna, o que ela diz? Primeiramente que ele sempre foi homem ligado à cultura e ao reconhecimento de quem a faz, como mestre Salustiano. Em relação à construção do conceito Ilumiara, percebo a Ilumiara Zumbi como oportunidade do grande escritor em sagrar o espaço de maracatuzeiros, como nas itaquatiaras, o sonho coletivo, das festas e dos brinquedos. Assim Suassuna escolhe juntar os elementos históricos e culturais que julgou significativos, homenageando um grande líder guerreiro, como mestre Salu o foi, e como os Caboclos de Lança o são, e ainda, a parte feminina do quilombo Palmares, representada por sua companheira Dandara. Ele também homenageia uma cultura de fé religiosa, presente nos Xangôs do Recife¹⁸, trazendo os orixás, porque estes junto à Jurema permeiam os maracatus.

¹⁶ MESTRE SALUSTIANO. **Provocações**, ep. 100. TV Cultura. Entrevista concedida a Antonio Abujamra. Disponível em: <https://youtu.be/zawm6KyapMM?si=-ZOo-rKqmY8G9bLm>. Acesso em: 22 out. 2024.

¹⁷ Referência à Jurema, nome tanto da planta quando da religião, que é exclusivamente brasileira e tipicamente pernambucana: “A jurema (*Acacia Nigra*) é uma planta e culto presente em diversas variações religiosas, tais como o catimbó e a umbanda. Entre suas principais características está a tomada do corpo por entidades espirituais como mestres e caboclos. Sua tradição vem de origens indígenas e sua difusão se deu juntamente com o estabelecimento de outras práticas e religiões, como a umbanda”. (Stoekli, 2010, p. ix).

¹⁸ Denominação de variante regional do Candomblé (com todas as suas particularidades nagôs).

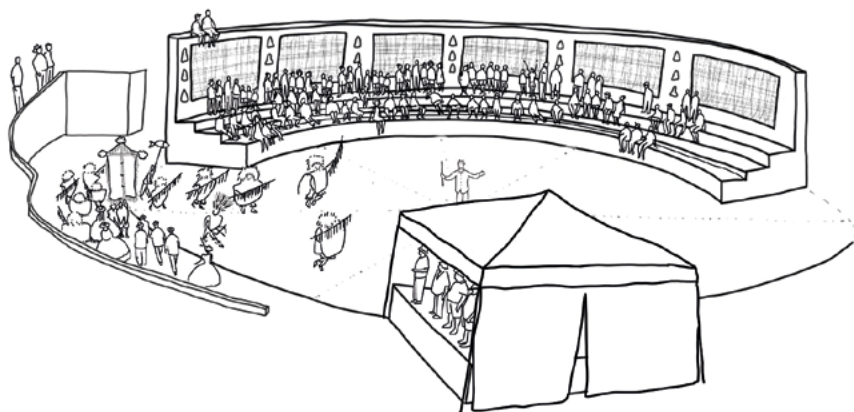


Fig. 36: Ilumiara Zumbi em dia de Encontro de Maracatus.

¹⁹ As figuras profanas, “Reis e Rainhas” no *Romance D’a Pedra do Reino*, existiram em vida na Comarca de Villa Bella, aparentados em casamento ou cunhadismo. Vale lembrar que João Antônio iniciou o culto, João Ferreira seu cunhado, continuou o culto após expulsão de João A. da comarca pela Igreja, além de iniciar os sacrifícios. As três mulheres eram suas esposas e irmãs e todas foram sacrificadas. Para além do romance, vale a consulta: LEITE, Antonio Attico de Souza. Memória sobre A Pedra Bonita ou Reino Encantado na Comarca de Villa Bella Provincia de Pernambuco. **Revista do Instituto Historico e Geographico Pernambucano**, Recife, v. 60, n. 11, p. 217-248, dez. 1903.

Na Ilumiara Zumbi já havia um valor de pertencimento, um valor que também pode ser aplicado à rua quando enfeitada por brinquedos. E se nem sempre a rua é lugar de passagem, como quando fogueiras são acesas defronte às moradas, a tal Ilumiara também é um convite a chegada de pessoas. Creio que, ao conhecer aquele terreiro, Suassuna percebeu a chance de criar marcos sagratórios “[...] do ‘Brasil real’ (em oposição ao ‘Brasil’ oficial), erguidos em homenagem à cultura brasileira” (Newton Jr., 2017, p. 13), não surpreendendo, portanto, que carregue em si muito do seu criador.

Ao desenhar a Ilumiara Pedra do Reino, percebo a intenção do grande autor de afirmar a suntuosidade de catedral das pedras, colocando a Sagrada Família junto dela, mas partir do momento em que há peças marcantes nesse cordão, percebo também, que nem toda roda é descaracterizada de hierarquias. Com as pedras ao fundo, Cristo Rei, São José Padroeiro do sertão e Nossa Senhora, a Compadecida, olham o círculo feito de santos e mortais queridos pelo nordeste, cuidando que sejam lembrados por seus feitos e seu destino¹⁹. Um espaço-ara sertanejo e votivo, santo e profano. E ao colocar o barroco na roda, através da homenagem a Aleijadinho, forma-se um conjunto artístico tão peculiar, que não consigo conceber um destino que não seja o de ser um espaço tomado pelos “peregrinos” e pelas suas festas.

Ou seja, é outra ara muito particular, de Ariano Suassuna e do povo de Belmonte. E muito nossa também, como algo que nos pertence. Porque se altares configuram elementos que possibilitam, pelo menos materialmente, uma intenção de ligação do humano com o sagrado, há aí uma relação íntima e familiar com quem os enfeita. Sua materialidade se espalha, perpetua tradições como os presépios de Reisados, por exemplo, e suscita, entre os santos que são homenageados e lembrados, uma relação estética, que está presente principalmente nos altares privados, como as chamadas parede votivas comemoradas por Gilmar de Carvalho em sua obra ricamente fotografada *Artes da tradição: mestres do povo* (2005).

São altares que dizem do exagero da fé, incondicional. Feitos por pessoas que não querem manter a privacidade de sua ligação com o sagrado e escancaram o que crêem. Assim, as paredes votivas são altares. Mais que isso, manifestos de uma tradição barroca, apropriada pelo povo, que se manifesta nas molduras com estampas, outras protegidas pelos caixilhos de madeira, miniaturas de oratórios. Gravuras de santos, anjos, cenas bíblicas, o Divino. Tudo isso em

meio a flores de tecido, compradas na rua Santa Luzia [Juazeiro do Norte], fitas de cetim e flores de plástico.

[...]

O que importa é o acúmulo. Essa é a estética que predomina. Onde a obra está sempre em construção, traz as marcas da memória e nunca se conclui. Assim se estabelece essa relação hiperbólica. Onde mais é mais e o menos pode ser considerado um índice de pouca fé. (Carvalho, 2005, p. 93)

Parece que, como a Ilumiara Pedra do Reino, o que vale é a inventiva, tradução do numinoso, fundindo espaço e intenção. A Ilumiara é influenciada pela fiança nordestina com certos santos e pelas cicatrizes marcadas no seu espaço, pelo abalo de um capítulo sangrento, tudo isso junto num só bordado, a fim de realizar um ex-voto barroco. E, ao olhar para a ara sertã e as paredes votivas, mais uma vez identifico um fazer-pensar, ou um pensamento de bordado, na reunião de elementos que se dedicam, nesse caso, a uma ação distinta, de caráter comunitário ou privado, de homenagear pelo enfeitar. Se junto delas, das aras, dança-se, reza-se, também se espalha materialidade hiperbólica, que, acudindo mistérios da fé, sob olhar da pesquisa, irradia estética.

O espaço enfeitado

Na particularidade de aras tão distintas, tão íntimas, não me desfaço da imagem de um peji, um espaço que irradiava de maneira particular o altar, este, de caráter festado e evidenciado como se evidencia brinquedo ou período festivo. Trata-se da lembrança de uma tarde de sábado no bairro da Tijuca (RJ), vivida no meu período

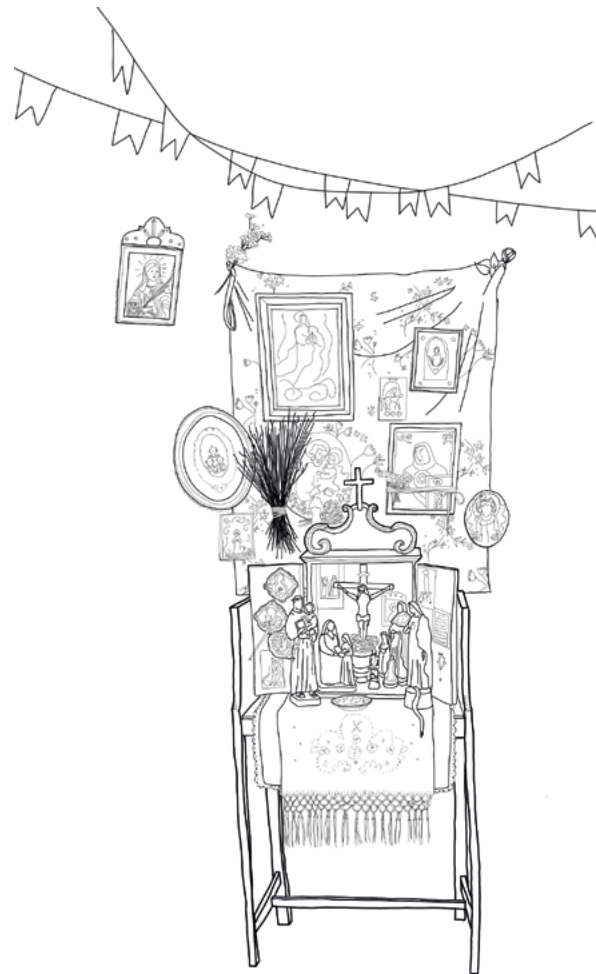


Fig. 37: Parede votiva, espelho de quem a faz, invento de realização contínua.

de graduação. Eu estava entre o metrô da Praça Afonso Pena e o Clube dos Fumageiros, a caminho de um batuque, quando fui arrebatada por outro, e acabei entrando em uma festa de Erês²⁰ de uma casa de Umbanda.

A algazarra particular dessa festa já havia extinguido a fronteira entre assistência e gira. Muitas crianças e erês estavam no meio da roda e, no fundo do barracão, havia um altar completo, no que diz respeito à quantidade de santos, símbolos e orixás representados. A partir dele, do altar, irradiavam-se por todo o barracão varais de franjas de papel crepom de todas as cores, de modo que não se via o teto.

Acostumada a ver o enfeitamento dos barracões sempre com fitas brancas, folhas, proteção dos mariôs, palha do dendezeiro desfiada e panejamentos – que hoje, cada vez mais, substituem o costume do varal de fitas em franjas, muito particular de terreiros afro-brasileiros –, eu não conseguia parar de admirar o arco-íris multicolor. A vestimenta interna do barracão da Tijuca me levou à redescoberta de uma intervenção aparentemente simples, efêmera, emanada da festa e da pulsão coletiva, diante da qual fiquei perplexa.

E, então, retorno à vocação da encenação praticada na rua, marcada pela disposição de crescer e ocupar o espaço aéreo, na altura de postes, casas e edificações. A imagem daquele barracão, com seu enfeitamento de fitas e bandeirolas coloridas, confeccionadas por eles há tempos, reflete um princípio de modificação de espaços urbanos que ainda envolve profundamente suas comunidades, mesmo agora todos esses itens sendo comercializados. Se hoje é possível comprar quites de bandeirolas prontas, fitas metalizadas e TNT, a ação conjunta continua, pelo menos no planejamento e no ato de pendurá-las. Mas, antes disso, acredito serem comuns, na memória de muitos, lembranças de episódios de produção caseira de bandeiras de jornal ou papel de seda colorido para ocasiões diversas, como as festas juninas escolares e a copa do mundo.

De grande impacto visual, as bandeirinhas e fitas são uma tradição na anunciação de festas: esses extraordinários enfeites são os mais ordinariamente usados nos espaços urbanos. Além de belas, são altamente eficientes como sinalização. É impossível não as vermos, não escutarmos seu drapejar ao vento, ignorarmos que se anuncia um festejo, para o qual, quem sabe, até aceitamos o convite. Segundo a história repetida por muitos, embora eu não tenha encontrado registro escrito, as bandeirolas originalmente eram bandeiras com imagens de santos juninos, que, em um pensamento de bordado, pas-

²⁰ Na Umbanda, Festa de Erê é a festa das crianças, comemorada em setembro, no dia de São Cosme e Damião. Erês são entidades infantis, recebidas pelos “cavalos”, como são conhecidos os adeptos da Umbanda que recebem entidades/espíritos/iniciados. É uma festa particularmente distinta, tanto pelo comportamento dos adeptos quanto pelo enfeitamento e a comida, produzidos para o agrado das crianças.

saram a compor um sistema visual de repetição, tornando-se efêmeras e numerosas e explodindo em quantidade e cores. E, embora não tenham esse nobre parentesco com as bandeiras e os estandartes, as fitas não perdem seu encantamento na textura, no preenchimento e no balanço do vento. Ambas são soluções realmente simpáticas, rítmicas e tão comuns, que não nos atentamos para o fato de que elas guardam uma maneira de realizar uma grande escultura, funcionando como artifício capaz de marcar em larga escala o espaço para brincadeira.

Essa provocação colorida usada para modificar espaços me faz pensar no mestre mascareiro italiano Donato Sartori, filho do também mestre mascareiro Amleto Sartori, herdeiro das artes da máscara, de cujo contexto histórico fez parte, mas ao qual não se limitou. Ambicionando fazer desses objetos uma forma de comunicação social, Sartori Filho chegou ao mascaramento urbano, usando grandes teias de tule para cobrir praças e edifícios com uma materialidade viva e movente ao toque do vento e das pessoas, como sua famosa instalação na Bienal de Arte de Veneza de 1980.

Fitas e bandeirinhas não chegaram a virar brinquedo ou performance (ainda) a se relacionar pelo toque com o público por elas coberto. No entanto, fazendo o movimento que nos sugere Nego Bispo, de começo, meio e retorno ao começo, percebo nessas amarrações ao modo de varais uma volta ao capítulo sobre figurino, que se inicia com as máscaras pretas de Mateus e todos os artifícios dessa figura. Viradas em materialidades, tal qual fitas e bandeirinhas, as máscaras pretas são também recorrências matutas, de referências rurais que remontam a uma consistência antiga de Brasil. Portanto, pretendo terminar esse meu passeio pelos espaços e objetos da cenografia, pensando a vestimenta urbana como máscara gigante e universal de ruas e grande espaços, como praças e esplanadas.

“Máscara”, então, uma situação urbana, uma rua, um castelo, uma praça, até alterar completamente a dimensão e a aparência originais, criando uma espécie de conexão-preenchimento do espaço aéreo para desvelar um sugestivo encantamento metafísico. O equipamento urbano assim predisposto tornava-se receptáculo ideal de gestos e provocações criativas que solicitavam um público não passivo, convidando-o à ação lúdica, uma espécie de grande jogo sugerido pelos ritmos. (Sartori, 2013, p. 206)

Sartori nos provoca, com tal situação urbana, ao repertório de máscara nessa escala, percebendo que é impossível ficar imune à “contaminação tão urgente e vívida” (Sartori, 2013, p. 204). Afinal é uma máscara que responde ao ambiente, que não é indiferente ao vento, e envolve o espaço urbano de ma-

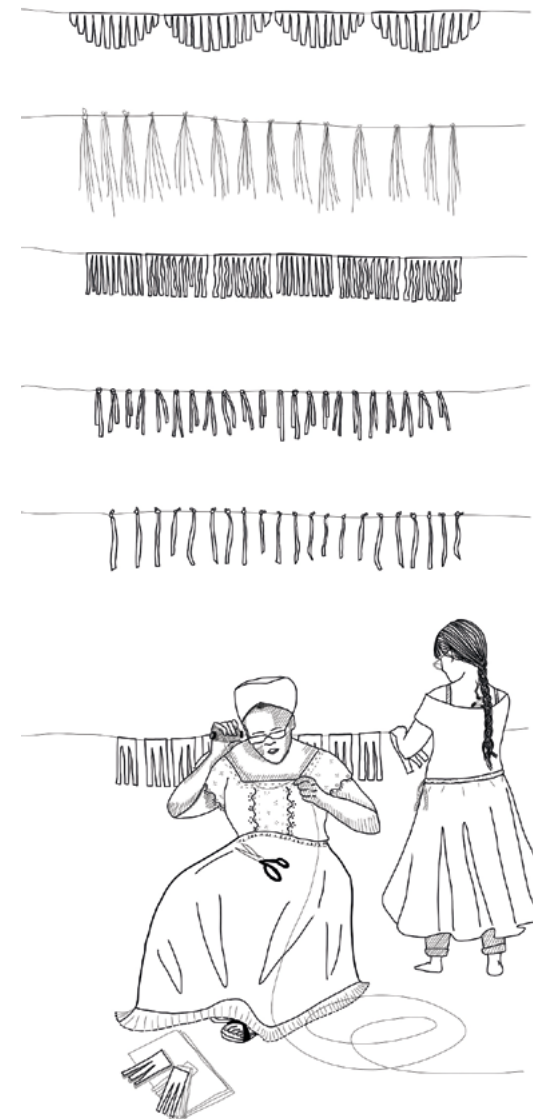


Fig. 38: Varais de fitas são muitos: em tipos, materiais e formas. E em muitos, podem moldar a cobertura de um espaço.

neira insólita, inocente, emanada da festa, dos brinquedos e da comemoração coletiva. Como objeto máscara, nesse extenso repertório de bandeirolas e fitas, o modo como são amarrados os fios em que elas ficam penduradas pode definir formas externas. O terreiro de uma Cavalhada se transforma em bela tenda de picadeiro coberto por bandeirinhas, em mais um urdimento incerto, tão popular na verticalização de Paus de Fita e mastros, que revela também vocação arquitetônica, mesmo no interior de barracões, quando os mais artísticos experimentam ondular os cortes, e no segredo das cores que são símbolos dos orixás, por exemplo.

“Se tudo é Mateus nesse mundo de meu Deus”, essa máscara é feita por muitos e veste o espaço urbano para a festa, sendo, como o princípio da máscara dos Mateus, repertório do enfeitar-se e transformar-se para o brinquedo, relacionando-se diretamente como consequência da própria espacialidade e da arquitetura. Explosão na criação de um espaço para o enfeitamento de vários espaços.

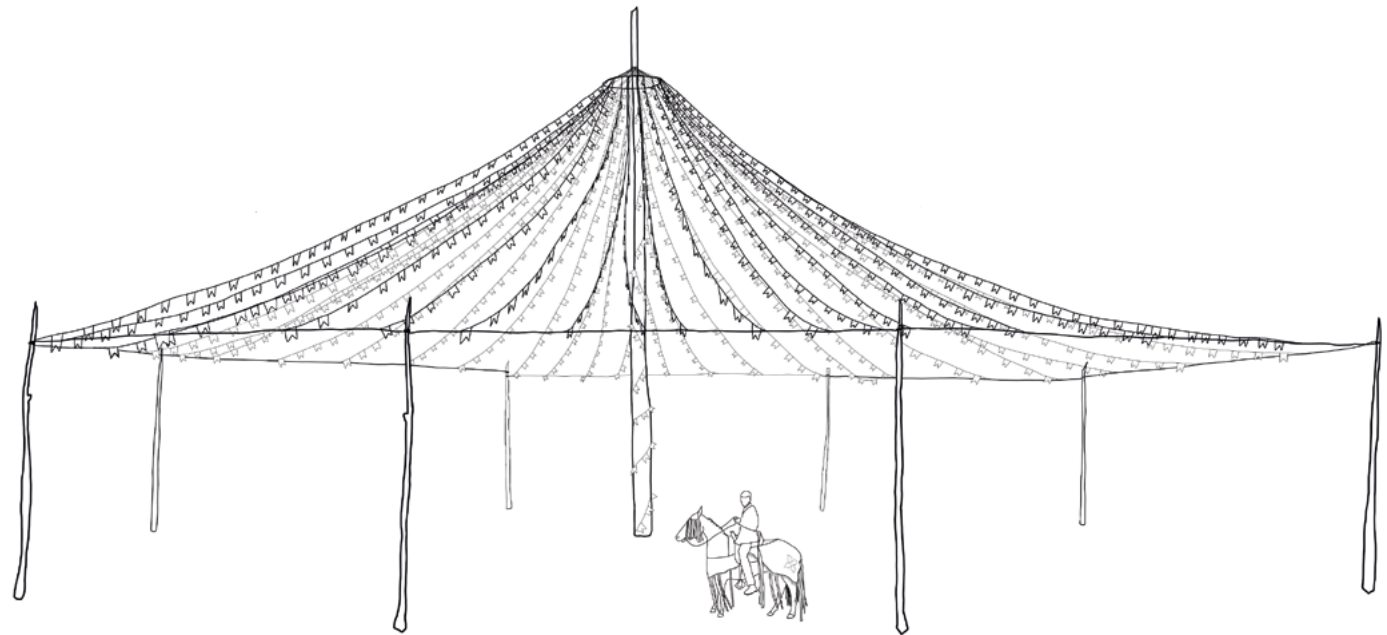


Fig. 39: A cobertura de bandeirolas das Cavalhadas de Amarantina, distrito de Ouro Preto (MG), formata o espaço circular.

Isso que se cria fora do corpo enfeitado, ou do corpo objeto, agora é a ordem unitária do objeto que ocupa um lugar, sem vestir um corpo brincante, mas ainda o tendo como o ponto de referência. Objetos

que podem ser o enfeite ou os enfeitados, brincados e até mesmo consagrados, e que, junto às **figuras** antes analisadas, alcançam estatuto epistemológico para comentar toldas, máscaras e estandartes. Trata-se de mais um devir da festa a ser reconhecido como lugar que, junto da ação, ocupa um espaço e, reconhecida a lógica da brincadeira, provoca um território. Objetos num brinquedo, que, assim como as figuras, podem ser um momento ou uma passagem de um festejo maior, assim como uma totalidade a ser reconhecida.

E, apenas por ser o foco de uma análise, ou pela predisposição ao destaque, será chamado a partir daqui de **objeto-forte**. Até agora, um objeto como um Pau de Fita ou um Mourão não foi totalmente detalhado em um sistema de ações ou de operações de um brinquedo. Todos, no entanto, preconizam artifícios de comportamentos espaciais em sua **chegada**, como **espaço movente**, **espaço verticalizado** e **espaço fixo**, por exemplo, definindo **características adquiridas** nas espacialidades de um evento. A maioria desses espaços possui em comum o fato de que, pelo menos em algum momento, a disposição das pessoas se torna circular, formando uma roda composta pelos participantes e a assistência em torno dos objetos, e todos são obras do coletivo no enfeitamento, no fazimento ou na brincada.

Refiro-me ao lugar que **chega**, como um objeto tal qual o Pau de Fita ou Trança Fita quando se insere no espaço brincado sem a necessidade de ser evidenciado no cortejo, ou quando a ação com o objeto não se distingue como brincada, ou, quando na brincadeira se comporta mais como uma ação de “bastidor” que não se disfarça. Já os Mastros, no momento de sua levada, enfeitamento e fincamento, já são “festa na festa”. O cortejo os homenageia em alegria, cantos, brincadeiras e rezas, refletindo a ideia desenvolvida por Milton Santos: a vida unitária das ações e dos objetos, na definição simultânea do evento e da reprodução do espaço. Portanto, o Mastro é espaço e, por ser cortejo, é movente, mas sua **chegada é** evidenciada, comemorada, um momento de “festa na festa”, que anuncia quando acaba um segmento e se inicia o próximo. Com fixação efêmera, a noção que a imagem de paus e mourões sendo carregados passa é a de que no fim eles irão parar e, por um tempo, momentâneo ou de dias, ficarão em seu lugar até sua saída ou derrubada.

A verticalização do espaço se dá naturalmente pela forma desses objetos, pela ação de levantá-los e pela presença sempre regular de famigerados morteiros e fogos, que levam as pessoas a ampliarem o campo de visão, além de se fazerem perceber pelo barulho. Penso que os fogos, a paisagem sonora e parte de muitos brinquedos são uma maneira muito antiga também de invadir ou ocupar tudo e todos.

Apenas em *Festas Populares* (2024), de Lélia Gonzales, encontrei referência ao uso dos fogos com outra intenção, que não a de afastar forças maléficas nos períodos juninos, conectando uso da pólvora aos rituais afro-brasileiros (Gonzales, 2024, p. 74). Assim como o boi, o fogo desperta paixão, tanto pelo enfeite da luz quanto pelo estampido da explosão, que, se não estava presente em outro continente, indica intensa conexão. As tentativas de proibi-los, desde o Brasil colônia, foram tantas, que talvez apenas os tenham fortalecido. Agora, a sociedade civil também se organiza para moralizar esse costume em prol do meio ambiente, por atenção aos animais e às pessoas autistas. No entanto, me parece difícil acabar com uma tradição que é tão antiga e resistente quanto dinâmica no uso.

Os fogos, assim como os mastros e as fogueiras, dividem uma longínqua cumplicidade junina. Por sua natureza, as fogueiras necessitam de um espaço controlado, portanto fixo. Se gigantes, são quase uma ópera, agregam gentes e “puxam” eventos, como espetáculos musicais, acabando por provocar uma formatação de semicírculo ou frontal. Quando pequenas, no entanto, são perigosamente interativas e acabam por provocar roda. É então que surge um significado distinto da iluminação em lugares fora de edifícios teatrais, um convite à leitura do iluminador e pesquisador, Eduardo Tudella, em sua tese *Práxis Cênica como articulação de visualidade* (2013), colocando a luz como investigação cênica, “de qualidade muito particular devido à sua interação imediata com o espectador, tornou indispensável considerar a cena um discurso poético-visual (Tudella, 2013 p. 46), provocando os limites de sua qualidade física fora de teatros e casas de espetáculos, aliada ainda ao público.

E se fogos e fogueiras criam significados estruturais para as mudanças no espaço e no tempo, esses elementos de espaço fixo munidos de fontes de luz, portanto, de sombra e corpos brincantes, constituem território quando se tornam brincadeira e linguagem. O Arco Iluminado é fonte de luz do espaço específico no qual um objeto instaurado une brincantes e plateia numa conformação relacional de infinitos estímulos e informações. Transparente e iluminado, o Arco serve de fundo, sem isolar a brincadeira dos mascarados da imagem de trás, a Igreja Matriz, sendo repertório dos mais instigantes: a montagem, o acendimento, a iluminação e o fundo que transparece. O Arco atíça por qualidade de resplendor, já o Barco de Fogo, híbrido de espaço fixo a movente, carrega em sua presença viva e tridimensional uma qualidade de arcabuz, sendo, acima de tudo, exemplo de repertório, de objeto cênico ou de materialidade, que supera sua realidade de fogo, jogando com sua própria performatividade em movimento.

Parece burla, de repente, reconhecer os espaços fixos em objetos urbanos que podem receber múltiplos espaços, até os moventes, desde os funcionais barracões até os verticalizados, como os Forródro-mos, os Buscapezódromos e as Ilumiaras. No entanto, pensar o outro lado do bordado desses objetos se faz necessário, pois nos processos que levaram à sua concepção, além das peculiaridades de cada um, eles guardam resistência, organização e reconhecimento. E por serem espaços provocados por suas tradições de rito e brinqueado, me remetem às obras *Rumo a um novo teatro* (1913) e *Cena* (1920), do encenador e grande cenógrafo inglês, Edward Gordon Craig. Elas foram traduzidas e editadas em português em livro único, *Rumo a um Novo Teatro & Cena* (2017), que traz os dois estudos ricamente ilustrados.

Nos desenhos cênicos, Gordon Craig esteve à frente de seu tempo, propondo e construindo dispositivos cenográficos móveis de telas, para uma “cena cinética”, às vezes bem sucedidos, às vezes não, pela falta de tecnologia que possibilitasse amplo uso. Com igual impulso criador e renovador, teve a intenção de fazer escola, promover o “teatro do futuro”. Contudo, sem negar a Antiguidade clássica, pelo contrário, inspirando-se nela: Mirar o futuro, olhando o passado. Em *Cena*, Craig defende que o teatro é um lugar, “o lugar”. Contrariado com a insistência dos telões pintados em perspectiva de herança renascentista, ou com o cenário extravagante na representação realista/naturalista da realidade descrita pelo texto, ele não exatamente nega o palco italiano, mas discute o que ele representa no lugar do teatro.

Craig, então, teoriza sobre a ambição de resgatar a unidade perdida entre a arquitetura e a cenografia, a excelência do “lugar”, quando o teatro inteiro era a cena, em particular percepção do teatro antigo, onde a arquitetura e o espaço cênico eram de pedra:

Primeiro Drama. Clássico (Grego ou Romano). O Pagão.

Um lugar - um tempo - uma ação

(unidade de *lugar*, tempo e ação - não de *cena*, tempo e ação.)

Ar livre: teatros vastos: O mesmo Drama é para o povo e para poucos. É sagrado e profano - Tragédia ou Comédia - Drama não “confortável”.

Dança - canção - fala - máscaras - arquitetura combinam nesse drama. Grandemente planejado - deliberado.

A linguagem usada é aquela que pode ser compreendida por todos no teatro. (Craig, 2017, p. 187)

[...]

Feita daquela matéria firme que sozinha é capaz de competir vitoriosamente com o sol, o vento, a chuva, e contra o tempo... a Pedra.

O teatro inteiro era feito de pedra - *o teatro inteiro era a cena*.

Uma parte dele abrigava espectadores; a outra, atores; mas tudo isso era Cena - o Lugar para o Drama. (Craig, 2017, 2017, p. 189)

Era o tempo em que “eles construíam seus teatros para os seus dramas, não seus dramas para seus teatros” (Craig, 2017, p. 52), diz o pensador no ambicioso preâmbulo, a fim de trazer a sua concepção de lugar do teatro. Saudoso de uma idealização particular do que foram para ele palcos de original magnificência teatral, como o grego, o cristão e a *commedia dell'arte*, ele se atém ao que, na sua opinião os torna originais: todos ao ar livre, feitos de matéria que identificam a pertença à estética e à ação, dando ao teatro a liberdade de ser uma arte autônoma. De fato, é uma mirada europeia e afeita ao palco, mas sem deixar de ser crítica e inventiva, até porque a criação do seu “lugar” envolvia “mil cenas em uma”, feita por dispositivo de telas móveis, as *Screens*. Assim, a luz da disciplina cenografia atíça minha vontade de criar um lugar para homenagear uma manifestação específica, felizmente, por sermos nação jovem, sem o compromisso com o clássico, mas com bois, Mateus e itaquatiaras, samba, pirotecnia e muita bandeirola.

Por outro lado, com a devida licença poética, “mil cenas em uma” também é o brinquedo que se repete e se faz diferente cada vez que é apresentado. Talvez, se eu pensasse no “lugar” que se propõe festa de rua, num rompante “Craigiano”, seriam as ocupações de esplanadas, inspiradas na sustentabilidade das ramadas e em intencional modificação do espaço urbano, do mascaramento radical de um espaço inteiro. Não importa se a delimitação do espaço se dá por bandeirinha, fita ou folha de palmeira desfiada, desde que nunca com alambrados de alumínio, cercas gradeadas, sob a maldição dos sistemas de treliças de alumínio. Esse lugar seria o que já é, uma praça, uma avenida, um adro ou uma Esplanada, onde já brinquei com bonecos gigantes na posse da primeira mulher presidente deste país, junto ao grupo de que fiz parte, ocupando-a com muito orgulho porque ela a nós e a todos os brasileiros pertence.

A ocupação de espaços, muitas vezes aos olhos de não iniciados e diante da necessidade louvável de ressignificar espaços abandonados ou maltratados pelo sistema capitalista, talvez nos impeça de perceber que muitos terreiros, terrenos e ruas não são a ressignificação, ou um resquício, do que um dia foram, nem são algo que deve ser trazido à contemporaneidade, porque isso já acontece em cada brincadeira. Talvez o que nos falte não sejam lúminas, mas simplesmente o reconhecimento de terreiros e barracões como espaços híbridos de ações e gentes, capazes de receber espaços moventes, fixos, verti-

calizados, sempre relacionados com os objetos brincados. Do mesmo modo que são influenciados pelo tamanho e pelos desafios impostos pelas materialidades de Mourão, mastro, fogueira e outros, esses espaços expandem o desafio de grande território provocado por audaciosa lógica, sempre munida de segredo e paisagem sonora amplificadora da percepção de quem ainda não vê, mas escuta.

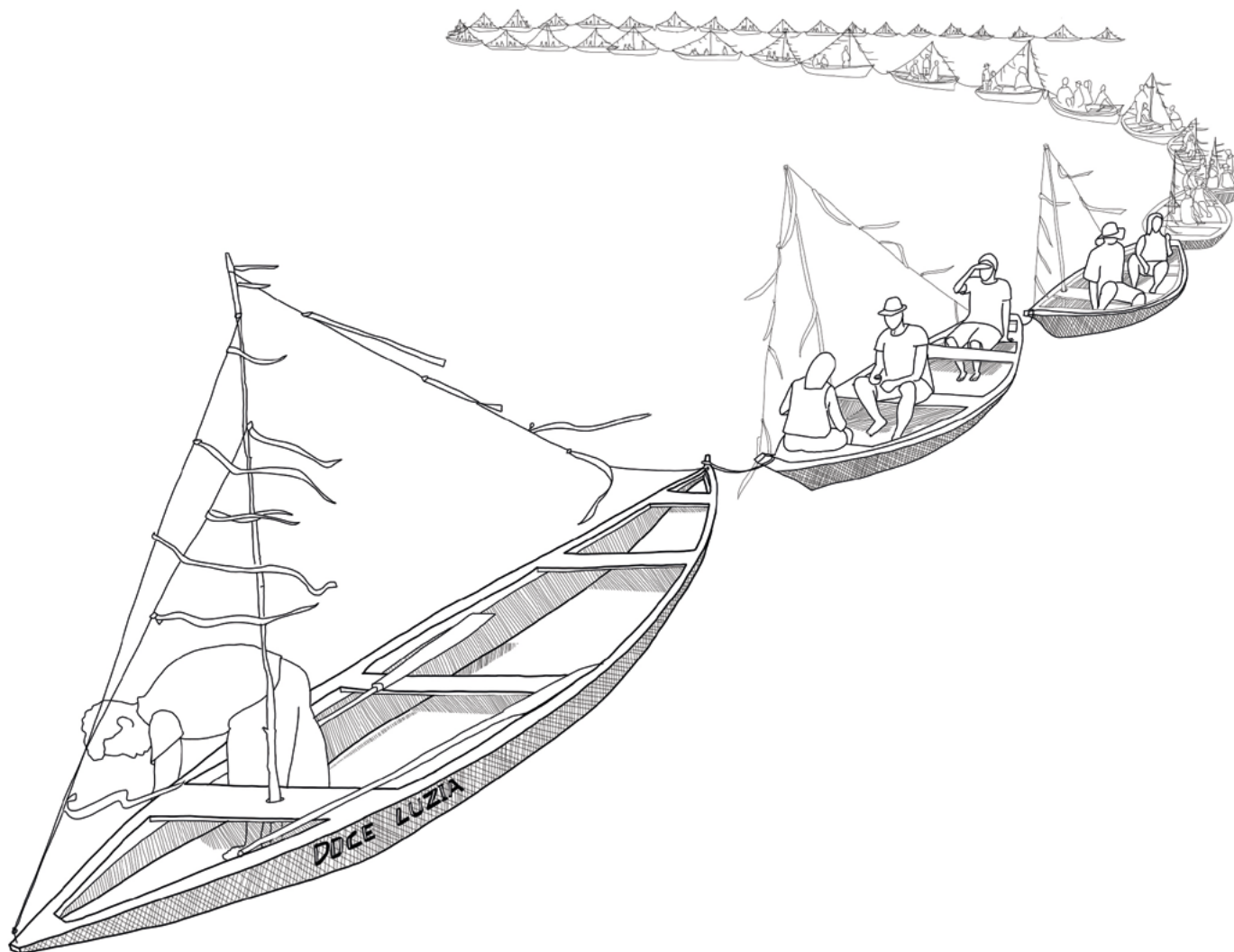
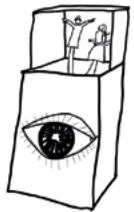


Fig. 40: Cordão de barquinhos, no cortejo fluvial-terrestre, na busca de mastros da Festa do Sairé.

2ª PARTE

Tolda, Máscara e Estandarte

Três objetos que pensei, desenhei, costurei, botei e dancei, agora são referências analisadas segundo o ponto de vista de três mestres: Chico Simões (Distrito Federal, 1960), do Mamulengo Presepada, José Grimário (Pernambuco, 1966), do Cavalo Marinho Boi Pintado, e Manoelzinho Salustiano (Pernambuco, 1969), do Maracatu de Baque Solto Piaba de Ouro. Todos são reconhecidos nos folguedos sobre os quais busco escala de objeto e espaço ou na cena cultural geralmente classificada como cultura popular, assim como são figuras de importância em minha formação como criadora. Assim, realizei três entrevistas guiadas com um olhar curioso e ênfase nos saberes que envolvem o cenografar e o indumentar, práticas que aprendi no teatro de rua, ou de roda, e amador, em que os entrevistados foram não somente referência visual, pelos seus muitos feitos materiais, mas também fonte de um saber teórico que, mesmo que em pequena parte, será registrado neste estudo. São intelectuais, no sentido mais amplo da palavra, críticos e pensadores de seus brinquedos e suas práticas, portanto merecem receber maior atenção e exposição também por suas falas, pois são sujeitos que transformam os brinquedos e o mundo. Assim como a Tolda, a Máscara e o Estandarte mudam o espaço.



2.1 UM OLHAR PARA OLHAR OS MESTRES

A primeira sede do Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro, a *Casinha*, era pequenina, uma construção efêmera de paredes pré-fabricadas e telhas de amianto. Possuía dois cômodos com um banheiro no meio, mais ou menos trinta metros quadrados de construção, lugar de guarda dos figurinos, máscaras, objetos cênicos, baús de materiais e panos em um quarto, boneco gigante do elefante *Tromba D'Água*, tambores, instrumentos e baquetas em outro. Do lado de fora, no avarandado de pedra Pirenópolis e terra, um tanque, um fogão e uma pia com uma bancada mínima. Era nesse terreiro externo que ensaiávamos.

Quando se tornou Ponto de Cultura, a *Casinha* foi incrementada. A área externa foi cimentada, preservando os dois jardins na entrada do terreno e parte dele, junto à construção de “casinha”, recebeu uma estrutura de eucalipto para cobertura, agora sim, um barracão, aumentando a área coberta, facilitando os ensaios antes sombreados por lonas ou *banners* reciclados. Era um terreno de uns duzentos metros quadrados na invasão no setor de Embaixadas, no final da asa sul do Plano Piloto de Brasília. Lá do lado de fora, no terreiro, nós ensaiávamos, produzíamos cenário, figurino, bonecos, rodas e festas. E lá, no terreiro, pela primeira vez, eu vi Mamulengo, botei máscara e bordei. Foi onde conheci os mestres que agora trago nessa parte da pesquisa.

Brincantes, artistas, pensadores e ainda, artesãos de suas práticas, Chico, Grimário e Manoelzinho contribuem para esta pesquisa como sabedores e fazedores de cena, tanto na interpretação pelo drama como na interpretação pela encenação de suas poéticas. Logo também as visualidades das cenas são trazidas por meio das conversas, o que nos últimos anos vem me instigando a pensar, e agora com maior profundidade, no que chamo de *outro lado do bordado*, ou a parte que não vemos do processo de produção das peças, tanto cenográficas quanto de vestimenta. São materialidades específicas de brinquedos distintos que carregam tradição e percurso metodológico, mas não estão alheias às renovações do tempo e do mercado. Como no cenografar e no indumentar, possuem processo, demanda e estreia, momentos comuns à encenação, ou seja, dos brinquedos é possível determinar em sua criação um vocabulário, um léxico visual.

Com o intuito de investigar esse léxico visual, o plano inicial era fazer uma saída de campo em 2022. Em meados de 2021, no entanto, a situação era de incerteza: vivíamos uma pandemia de Covid em es-

tágio crítico, em que apenas 50% da população havia tomado a primeira dose da vacina, e o país ainda registrava um alto número de mortos. Na época, a UnB mantinha aulas remotas e muitas atividades continuavam sendo realizadas no âmbito domiciliar. Quer dizer, não havia uma previsão confiável para o fim do isolamento social e a liberação de encontros presenciais. Como alternativa a essa situação, inscrevi num edital do Fundo de Apoio à Cultura (FAC) da Secretaria Especial de Cultura do Distrito Federal (Secec)¹ o projeto “Tolda, máscara e estandarte - cenografia e indumentária brasileira”, que se classificou em segundo lugar e foi contemplado para pesquisa por meio de entrevistas remotas. Foi uma saída modesta para valorizar também financeiramente a participação dos convidados e o conhecimento com o qual contribuíram, tornando-se parte de minhas referências de formação na área em que discorro sobre materialidades provocadoras de uma área de alcance de um território.

A proposta do projeto, que ambiciona futura publicação, era pensar sobre os objetos que considero fortes entre os entrevistados e a relação destes com o fazer dos objetos; também sobre a relação que, através da brincadeira, os brincantes estabelecem com as cidades, particularmente com Brasília, onde fizeram parceria com o grupo brasiliense Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro, do qual fiz parte. O projeto relaciona os convidados com a cenografia e a indumentária feitas na capital, convergindo no Seu Estrelo, teatro de roda e de rua, de figurinos bordados a lantejoulas, máscaras e bonecos.

Inicialmente, planejei cruzar os conhecimentos de três mestres brincantes com os objetos de minha pesquisa: Chico Simões e as toldas, Tico Magalhães² e as máscaras, Manoel Salustiano e os estandartes. Contudo, no calor e ânimo de ter sido selecionada pelo edital e recém-aprovada como professora substituta de Encenação nas Artes Cênicas da UnB, resolvi arcar com um custo a mais e fora das glosas específicas do concurso, convidei Mestre Grimário para participar, trazendo seu conhecimento sobre máscaras para o projeto. Em consequência dessa decisão, nesta pesquisa a entrevista com Tico Magalhães do Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro não será analisada e Mestre Grimário tomará o lugar do especialista das máscaras.

Na *Casinha* e nos Festivais Brasília de Cultura Popular que conheci muitos dos que dividiram comigo seus saberes e cujas vozes ressoam nesta pesquisa. Ali, “bati muito papo” com os três mestres, assisti a debates e participei de oficinas de todos eles, como a de bordado de Manoelzinho Salustiano, a de dança e a de Cavalo Marinho de Mestre Grimário. Nesses espaços, tive a oportunidade não só de observar os

¹ FAC Brasília Multicultural - nº6/2021. Categoria: Cultura de todo tipo. Modalidade: “Leitura, Escrita e Oralidade”.

² Rodrigo Magalhães, Tico, é o fundador do grupo brasiliense de *Samba Pisado Seu Estrelo* e o Fuá do Terreiro, *costurador* do Mito do Calango Alado, dividido em três partes e outras histórias, trazendo um cerrado fantástico, seres fantásticos, que na terceira parte do “mito”, se liga à história de fundação de Brasília.

brincantes, mas também de conviver com eles. Cheguei a sair para passear com Mestre Grimário e José Grimário - algumas vezes para guiá-los pela cidade, outras, apenas para fazer companhia. Fui de ônibus com os integrantes do grupo de *show* do Maracatu de Baque Solto Piaba de Ouro, além de Manoelzinho e sua filha Gabriela Soares Salustiano até a Praça dos Três Poderes. Esse encontro foi no VI (2009) ou VII (2010) Festival Brasília de Cultura Popular. À época, Gabriela, que hoje é formada em História pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), não tinha mais que nove ou dez anos e já colecionava histórias sobre os nordestinos na construção de Brasília.

Mestre é criador de pensamento

Um fato a respeito da minha história com Grimário, Chico e Manoelzinho me parece revelador. Dos três entrevistados, inicialmente eu tinha costume de chamar de mestre apenas Grimário. Como ele, no entanto, Chico e Manoelzinho dispunham do qualificativo e eu reconhecia a propriedade que tinham para falar, então com o tempo fui percebendo a pertinência de tratá-los também pelo título. A ideia de mestre muitas vezes é associada a uma imagem com a qual talvez eles não correspondessem, pela idade, pela origem e mesmo pela nossa proximidade: na Casinha todos ficavam à vontade e nós convivíamos como amigos. Isso me fez pensar sobre o que nos leva a identificar alguém como mestre. Assim, percebi que, antes de apresentar as entrevistas, é necessário refletir sobre o conceito de mestre.

Em seu *Dicionário do Folclore Brasileiro* (1954), Câmara Cascudo nos lembra de que o título de mestre remete ao respeito de propriedade de ritual que uma tradição conserva, uma reminiscência dos artesãos medievais na distinção pela dignidade funcional. Trata-se, segundo ele, de uma apreciação mencionada pelo gosto do peso da história e da tradição, mas principalmente pela presença de perícia ou habilidade de trabalhos manuais, o que lhes nominava maestria, como mestre seleiro, mestre sapateiro: “O que ensina, mestre de cavalos, mestre-escola [...]” (p. 575).

“O que ensina” é um elemento fundamental nesta proposta de pesquisa, no entanto é preciso pensar o saber, “o que se ensina”, para além da compreensão inspiradora de propriedade ritual passível de ser conservada pela tradição, reconhecendo o saber tradicional como algo que pode florescer em outros tempos e espaços, inclusive em nosso território, o Distrito Federal.

Em 1999, por iniciativa do antropólogo e professor José Jorge de Carvalho, a Universidade de Brasília (UnB) iniciou a discussão pelo programa de implementação de cotas. Desde meados de 2010, a UnB implementa também a política de inclusão no ensino superior de mestras e mestres de saberes tradicionais e populares: “ao propósito de que as ciências sociais [os] reconheçam [...] não apenas como objetos de estudos, mas também como referentes de conhecimentos tão válidos quanto os modernos” (CARVALHO, 2018, p. 2). Essa política vem se concretizando no movimento do Encontro de Saberes, projeto do Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa (INCTI), sediado na UnB. A iniciativa, que coloca mestras e mestres no papel de docentes, é cara à transdisciplinaridade e caracteristicamente humanizadora, por abrir diálogos entre campos de saberes e, por que não, nas encenações? – por princípio, disciplinas de fazimentos e tradições, no entanto, em sua maioria referencialmente europeizadas.

A primeira oferta da disciplina Artes e Ofícios Tradicionais, no âmbito do Encontro de Saberes ocorreu em 2010 e foi aberta para todos os estudantes da UnB. Contou com mestras e mestres de saberes tradicionais de várias regiões do Brasil, entre eles o Mestre Biu Alexandre, do Cavalo Marinho Estrela de Ouro, que teve como professoras parceiras Luciana Hartmann e Rita de Almeida Prado, ambas das Artes Cênicas. “O professor parceiro cumpre o papel de anfitrião e de apoio para o mestre em sala de aula” e “construirá um vínculo com o mestre-docente diante da estrutura acadêmica, unificando tarefas que ele em geral desenvolve de um modo separado: as de ensino e de gestão, justamente as que se lhe apresentam como mais remotas entre si” (CARVALHO; VIANNA, 2020, p. 43).

Segundo o documento de retrospectiva dos dez anos do primeiro Encontro de saberes, mestras e mestres (CARVALHO e VIANNA, 2020, p. 34) são pessoas que assumiram uma missão de ensinar e possuem discípulos, aprendizes, seguidores e auxiliares; que, por serem grandes conhecedores das tradições, por um lado transmitem o conhecimento estabelecido, por outro, são criadoras de novas variantes de conhecimento, expandindo o patrimônio ao qual pertencem; são lideranças que representam sua tradição, porta-vozes e autoridades diante de instâncias externas e, finalmente, são pessoas que capazes de se apresentar como alguém que integra aquilo que sabe com aquilo que é.

[...] contrariando os parâmetros do mundo acadêmico, em que o pesquisador e o professor - ou seja, quem produz e quem reproduz o conhecimento - costumam percorrer trajetórias diferen-

tes, o mestre e a mestra, dentro do marco conceitual do Encontro de Saberes, correspondem àqueles que concentram, no âmbito da sua comunidade, ambos os aspectos. (CARVALHO, 2018, p. 6)

Ao repensar a estrutura da produção de conhecimento em torno dos saberes tradicionais, o trabalho realizado no Encontro recompõe os critérios de cientificidade com os quais estudamos a cultura popular. A conceituação apresentada por Carvalho e Vianna desloca mestras e mestres da posição de meros objetos de estudo para a de sujeitos do pensamento. E é a partir dessas coordenadas atualizadas que volto à minha questão inicial: como titular os três brincantes convidados?

Chico Simões como veremos adiante, é único a não ter nascido e se feito na brincadeira. Devemos então chamá-lo de mestre? Segundo os quatro conceitos elencados por Carvalho e Vianna, sim. Mestre, como eles afirmam, é aquele que sabe e ensina, mas também cria; aquele que concentra a produção, a reprodução e, ainda, a expansão do saber. Mestre Chico é responsável pela criação da grande maioria dos Mamulengos do DF, ele agrega aprendizes, seguidores e amigos. Ao longo de sua vivência na brincadeira, construiu um vasto conhecimento da tradição e, por escolha, foi ao encontro e convívio de mestres antigos, do mesmo modo que os recebeu na capital, tornando-se detentor e transmissor de saberes que poderiam ter se extinguido junto com alguns mestres que já se foram. Ao fazer o que Izabela Brochado chamou em sua dissertação de “Mamulengo que mora nas Cidades”³, tornou-se responsável tanto por sua renovação, quanto por sua continuidade e, de fato, domina da artesanaria à performance, da historicidade à dramaturgia, tornando-se a imagem da sabedoria do brinquedo, assim como mestre Grimário e mestre Manoelzinho Salustiano.

Penso que Grimário, Manoelzinho Salustiano e Chico Simões merecem o título de mestre. E os três mestres, por sua vez, merecem o título de “pesquisadores”, pois eles têm a nos oferecer, para além dos ensinamentos sobre a prática do ofício, importantes reflexões a respeito do universo da brincadeira e da cultura popular. Minha pesquisa também é diálogo - organizado em escrita acadêmica - com esses fazedores e sabedores, que, quem sabe, no futuro estarão em alguma sala de aula como professores das Artes Cênicas. A voz dos mestres precisa ser escutada, por isso decidi entrevistá-los, numa série de conversas que chamei de “O outro lado do bordado”.

³ *Distrito Federal: o Mamulengo que mora nas cidades - 1990 a 2001*, título de dissertação de mestrado da professora e doutora Izabela Brochado. A dissertação nos traz ao conhecimento como o Mamulengo chega ao DF e como é ressignificado por Chico Simões, pelo saudoso Mestre Zezito, Carlos Machado e Walter Cedro, mamulengueiros daqui.

Como expliquei, nossas conversas se deram durante a pandemia, portanto tiveram que ser intermediadas por computadores e celulares. Por vezes, é mais prático fazer encontros virtuais. Para minha pesquisa, no entanto, essa praticidade não custou barato. Foi sensível a diferença entre os dois contextos muito distintos em que interagi com os mestres: o primeiro, muito tempo antes, quando pude assisti-los e conviver com eles aqui mesmo em Brasília; o segundo, durante o desenvolvimento da pesquisa e já sob o imperativo da interação remota. Embora todos estivéssemos muito à vontade diante das telas, tive dificuldade com a falta de texturas, de cheiros e da matéria transformada por essas pessoas. Na falta de sentir a “poeira” do lugar onde estão, me apegarei à lembrança do terreiro candango que os recebeu, onde abriram suas malas e compartilharam um tanto de coisas e histórias.

A verdade dos mestres

Se por um lado a tela “achata” a realidade, por outro, revela lugares e gestos de intimidade que de outra forma talvez não fossem acessados, como o escritório da esposa de Manoelzinho, onde o Mestre se instalou para alcançar um sinal de internet melhor que o disponível em seu ateliê de bordado; ou o movimento de Mestre Chico, que geralmente estava em trânsito no decorrer das conversas, em locais não muito identificáveis; ou ainda o espaço caprichosamente preparado por Mestre Grimário, com peças bordadas, máscaras e chapéus, no Museu do Cavalo Marinho, que é também a sede do Cavalo Marinho Boi Pintado e sua casa. Em comum a todos nós, generosidade e disposição de ceder tempo e palavras, com liberdade de se expressar de forma emotiva e em muitos momentos com riso e graça.

De fevereiro a maio de 2022, tive três conversas com cada um dos mestres⁴: a primeira unidade de entrevistas trata da vida e da introdução aos brinquedos, a segunda trata do brinquedo propriamente dito e a terceira, do objeto-forte. Os diálogos se deram num modelo flexível de entrevistas, que poderiam ser classificadas como semiestruturadas. Fiz uma lista de perguntas como guia mas, no fluxo da conversa, entre momentos de riso e “papo furado”, algumas questões eram respondidas sem que sequer fossem colocadas. Se por um lado tenho satisfação de perceber a predominância da fala dos pesquisadores convidados, por outro lado surgiram questões para as quais não me preparei, como perceber o espaço da cidade de Brasília na pesquisa e a responsabilidade desse espaço de cidade na qual convergem muitas identidades culturais do país.

⁴ Para relacionar as falas segundo os nossos encontros remotos, uso aspas para delimitar a fala citada e indico logo a seguir, entre parênteses, o diálogo a que pertence e a data do encontro. Por exemplo, “Fala citada” (Em 1º, 2º ou 3º diálogo, DD/MM/AAAA).

Esses encontros geraram cerca de nove horas de gravação, mais de duzentas páginas de transcrição e muitas notas. O propósito das transcrições foi não somente fazer um registro escrito das falas, mas também torná-las o mais compreensíveis possível para o leitor destas páginas. Para isso, considerei a abordagem tridimensional da história oral proposta por Bom Meihy, na qual se explicita uma relação entre o narrador, o pesquisado e o público. Particularmente para o meu trabalho, “[...] o interesse maior reside na explicação da versão, não na sua exatidão, que aliás na maioria das vezes, pode dispensar a entrevista como fonte e se apoiar na documentação convencional (BOM MEIHY, 2005, p. 132)”.

Sem ambicionar resolver as questões da arte da narrativa oral ou da ilusão de que o texto transcrito nos dá a totalidade do evento, tentei ser sensível ao transformar as falas em texto. Recorri, como diretriz geral para a tarefa, ao *Manual de história oral* (2005), de José Carlos Sebe. Como exemplo concreto, me inspirei na obra *Manoelzinho Salustiano: histórias de um mestre no terreiro* (2021), de Carlos Moura, Mário Ribeiro e Sandra Simone Moraes, que editaram texto e análise segundo os diálogos encadeados com Manoelzinho Salustiano. No mais, confiei no meu conhecimento de pesquisadora e criativa acerca das realidades expostas, assumindo certas escolhas, como a “correção” de alguns vícios da linguagem falada, expressas em repetições de palavras e desvios de sintaxe. Vale pontuar que a única forma de destaque que usei foi a caixa alta nas palavras ditas com ênfase. Se não há uma transcrição tal e qual o que foi dito, uma reprodução exata da sonoridade, das digressões e das interferências externas, há, por outro lado, um conhecimento manifestado pelo pesquisado/entrevistado.

O trabalho de transcrição é feito de muitos paradoxos. Vimos que o registro exato não convive bem com a explicação clara, mas é verdade também que nenhuma dessas formas de tradução seria capaz de dar conta de distintos momentos, que mesmo remotamente nos deixaram emocionados. Na falta da saída de campo, do encontro real, evidencio a potência das palavras dos pesquisadores convidados e me apego a lembrança de que um dia estivemos juntos na Casinha, em terreiro de chã batido e em outras paradas, mexendo com parte das materialidades aqui abordadas. Baseada em um dos primeiros protocolos do “Encontro de Saberes: bases para um diálogo interepistêmico”, busco a possibilidade de interação e complementaridade (CARVALHO, 2018, p. 7) entre oralidade dos mestres e a relação do conhecimento bibliográfico. E, enfim, reconheço e valorizo todos os mestres, confiando que suas experiências me ajudarão a abrandar leituras eurocêntricas, e algumas vezes enrijecidas, sobre a encenação. Aqui, humildemente intenciono perdurar as sementes da inclusão de saberes no ensino superior.

Como expliquei anteriormente, a ideia inicial, de acordo com o projeto que submeti ao edital do FAC, era entrevistar os três convidados em relação a seus objetos-fortes: Chico Simões, em relação ao Mamulengo; Tico Magalhães, em relação ao uso das máscaras no *Seu Estrelo*; e Manoelzinho Salustiano, em relação ao Mamulengo, ao Cavalo Marinho, ao Maracatu e, ainda, ao próprio *Seu Estrelo*. Com a mudança de planos, Grimário passa então a ser evidenciado na entrevista, enquanto Tico e o Estrelo se tornam conectores, oportunamente elencados na pesquisa, por terem sido meu ponto de encontro com esses mestres e suas práticas, quando eu também criava e produzia panejamentos, máscaras e estandartes.

Nos três subcapítulos que seguem, um para cada mestre-pensador, inicio a descrição e análise das entrevistas, adotando a ordem dos objetos-fortes – portanto, das escalas de cada brinquedo, nesta pesquisa, do menor para o maior em território ocupado – e ligando os fazeres também à cidade de Brasília e às influências nordestinas que a constituem desde sua construção. Assim, a sequência em que apresento as entrevistas é: Chico Simões e o Mamulengo Presepada, do Distrito Federal; Grimário Filho e o Cavalo Marinho Boi Pintado, de Pernambuco; e Manoelzinho Salustiano e o Maracatu de Baque Solto Piaba de Ouro, também de Pernambuco.

Nas entrevistas, eles expressam visões pessoais que podem divergir da opinião de outros mestres ou pesquisadores, como, por exemplo, a possibilidade de o Mamulengo brasileiro de Chico Simões ter características próprias e mesmo assim sustentar-se tradição, ou a enfática afirmação de Manoelzinho Salustiano sobre o Baque Virado ser uma brincadeira indígena. Para pensar sobre essas e outras colocações, trago referências bibliográficas para dialogar com as falas dos mestres, tratados aqui como pensadores de seus fazeres e criadores de conteúdo teórico-intelectual a ser manifestado e estudado. Também para auxiliar na construção e organização dos meus próprios pensamentos, muitas vezes concebidos de forma intuitiva, a partir de leituras visuais e textuais da nossa cultura, e certamente também da minha experiência como integrante do *Seu Estrelo* e o *Fuá do Terreiro*.

Os mestres são parte do universo de seus brinquedos e o que eles têm a dizer é fundamental para a construção de amplos conhecimentos sobre o assunto e, particularmente, para formação de uma base para esta pesquisa. Afinal, como diz o mestre Manoelzinho Salustiano, “O mestre é quem está certo. Então na cultura popular ninguém pode desmentir quando o mestre contar uma história, porque aquela história é verdadeira, foi o que ele aprendeu quando ele era criança” (Em 2º diálogo, 08/03/2022).

2.2 MESTRE CHICO SIMÕES¹

“Ah, eu já começo muitas vezes falando que eu nasci em Brasília, eu gosto de falar isso, de começar a falar isso exatamente, porque isso já marca uma diferença total” (Em 1º diálogo, 22/02/2022).

Francisco de Oliveira Neto, conhecido como Chico Simões, nasceu em Brasília – mais precisamente na Cidade Livre, hoje região administrativa do Núcleo Bandeirante –, em 16 de junho de 1960, mesmo ano em que nascia a capital. Seu pai havia chegado em 1958, voltando ao sertão paraibano depois de dois anos para buscar sua mãe e os oito irmãos mais velhos: Chico foi o nono de dez filhos. A partir de então, viveram em muitos lugares, morando em barracos onde era proibido construí-los: “era gente que chegava, barraco que se levantava, trator que os derrubava e outros barracos mais, novamente levantados em áreas sem loteamento e ordenação” (Em 1º diálogo, 22/02/2022).

Desse modo, a família acabou se estabelecendo em Taguatinga, onde Chico cresceu sob o “princípio da escola”, estabelecido pelo pai: “os filhos tinham que estudar. Então não era nem trabalhar, a gente tinha que ajudar, mas o principal era a escola”. Logo, a permanente luta por moradia digna convivia com o imperativo do estudo. Chico cresceu frequentando o ensino público e igreja de crente. Segundo conta o Mestre, também “tinha um negócio de ler”: as irmãs mais velhas liam muito e ele cresceu com livros dentro de casa, “sabendo que dali saíam histórias e achava isso fantástico” (Em 1º diálogo, 22/02/2022).

Diz ele que foi menino bagunceiro, inquieto e hiperativo. Tirou a sorte de estudar, do primeiro ao quarto ano, com Conceição, uma professora sensível em perceber e guiar a personalidade do garoto de muitas energias para leituras e apresentações nas horas cívicas. Nesse primeiro momento, a escola era lugar de impulso, descoberta e muita leitura. Depois, quando chegou ao que hoje é o início do ensino médio, o menino Chico começou a se revoltar com as muitas situações de desigualdade e impossibilidades que presenciou. Uma delas, particularmente curiosa por envolver algo que se tornaria parte da vida do adulto Chico, foi a primeira vez em que viu um boneco. No entanto, a primeira vez em que viu um boneco, ele não viu o boneco:



Fig. 41: Mestre Chico

¹ Divulgação de Chico Simões em suas redes sociais: <http://www.mamulengopresepada.com.br/> | <https://www.instagram.com/mamulengopresepada/> | <https://www.facebook.com/chicosimoes> | <https://www.facebook.com/mamulengopresepada>.

O cara passa na escola, coisa que eu fiz muitos anos depois, muitas vezes, sabe? Ele passa na escola, e tem o negócio, você tem que trazer um cruzeiro - era a moeda na época - pra assistir à apresentação do ventrículo, que era o teatro do boneco. Eu cheguei lá em casa e "Mãe, um cruzeiro!". E a mãe: "Não tem". "Mããããe, um cruzeiro!!!". A mãe: "não tem, não tem". E não teve. Não teve um cruzeiro, e eu voltei pra escola no outro dia sem a grana e aí... A professora fica dentro da sala com os que não tiveram dinheiro. Os que tiveram dinheiro são liberados pro pátio pra assistir. E era cruel, não tinha como a professora dar aula, ela mesma curiosa ficava ali na porta para ver se dava... (Em 1º diálogo, 22/02/2022).

O inesperado do acontecimento foi que o bonequeiro no dia seguinte se apresentou para toda a escola e essa foi a primeira lição aprendida pelo futuro mamulengueiro: todos devem poder assistir. Mas o extraordinário foi o boneco de ventriloquia chamado Joãozinho, que era rebelde, malcriado, não respondia uma única pergunta do bonequeiro corretamente e, mesmo assim, fazia todos rirem, até a professora.

Ainda no ensino médio, Chico montou jornais e grupos de teatro com colegas. Vale lembrar que eram anos da ditadura militar brasileira. Se antes as horas cívicas poderiam acomodar, entre o hino nacional e as efemérides nacionalistas, uma declamação de poemas pelo menino Chico, na adolescência, as iniciativas admiradas pelas professoras num dia, no outro eram interrompidas e passavam a ser cerceadas por ditames estranhos e externos à escola.

Sua juventude foi marcada, portanto, por muito questionamento e constantes embates escolares, mas também por experimentações com poesia, teatro em grupo. Aliás, a possibilidade de ter um sustento do dia a dia era garantida pela venda de poesia de mimeógrafo e camisetas serigrafadas e pelo que arrecadava com as apresentações que fazia. Nos anos 1980, Chico viajou de mochila nas costas para conhecer o nordeste da família, lugar de saudade por ele desconhecido, onde entrou em contato com diversas manifestações populares, ainda sem saber que mais tarde viria a formar veia mamulengueira e estética.

Antes disso, fez parte do grupo Retalhos, coletivo de origem de várias personalidades artísticas conhecidas no DF², com o qual percorreu todas as universidades de Brasília e ocupações à época, como Areal, Arniqueiras, Estrutural, Vila Telebrasil e Paranoá, lugares de loteamento irregular e, portanto, de atrito com o governo. Nesse momento, Chico Simões intuía que ele e grupo tinham muito mais acesso à população que os colegas - por ele chamados - das tendências políticas. Foi então que mais uma vez não viu o boneco.

² Coletivo de "jovens secundaristas de escolas de Taguatinga (EIT, CEMAB, CTN e CTS), foram ousados, e logo em seguida ao curso criaram o **Grupo de Teatro Retalhos**. O Ano era 1981. Dentre esses jovens estavam Chico Simões, Miquéias Paz, Nilson Rodrigues, Schirley França, Rose Nugoli, Claudia Teixeira (Kakau Teixeira), Carleuza Farias, José Regino, Raimundo Nonato Cavalcante Alves (Natinho), Edivaldo Alves (Miltinho) e Carlos Augusto (Cacá) que foram e ainda são fundamentais para o teatro e a cultura não só de Taguatinga, como também do Distrito Federal, e porque não dizer, para o nosso país". Em Uma breve História do Teatro de Taguatinga. Consultado no sítio <https://www.brasilpopular.com/uma-breve-historia-do-teatro-da-paraca-de-taguatinga/> em 2022.

O ator, diretor, arte-educador, figurinista e cenógrafo, Zé Regino, também fez parte do grupo Retalhos como bonequeiro. Hoje, acima de tudo palhaço, é uma pessoa de importância para a cultura e história da capital. Na década de oitenta, ele também estava em formação artística com Chico Simões, que descreve na entrevista o entusiasmo de Regino sobre uma apresentação de Carlinhos Babau³:

“Cara, rapaz, é um boneco assim, negro, e chega, e as crianças começam a vaiar, e ninguém dá valor, e daqui a pouco tá todo mundo com ele, e tem um urubu...”. E eu lembro do Zé Regino me contando a história, e eu ficava ali viajando, fantasiando sem ter visto. (Em 1º diálogo, 22/02/2022)

Mais tarde, no Espírito Santo, Chico assistiu a uma apresentação de Carlos Babau e se espantou com o alcance da brincadeira. Ele relata como ficou surpreso em ver adultos e crianças assistirem, rirem, sem distinção, e, principalmente, em perceber ser um solo responsável por uma profusão de informações jogadas com a assistência. Desde então, a partir de meados de 1982, Chico seguiu com Carlinhos Babau, ajudando com as malas nas viagens, guardando bonecos, fazendo montagem e desmontagem, até percebendo as falas, mas nunca atuando como brincante, apenas como ajudante. Em 1983, enfim, criou o Mamulengo Presepada.

Foi a partir desse encontro entre Chico Simões e Carlinhos Babau que nasceu a tradição mamulengueira da capital. O Mamulengo Presepada, na estrada há quase quarenta anos, é o maior responsável pela propagação do Mamulengo no Distrito Federal. Dos treze grupos levantados pelo Catálogo de Mamulengos do DF de 2020 (um dos resultados da ação coletiva dos portadores desse bem cultural no encontro de Salvaguarda de 2019⁴), organizado, ilustrado e formatado por mim, todos se remetem ao encontro com Chico Simões e à sua influência, na convivência tanto quanto em oficinas, na assistência ou no trabalho. Como explica a pesquisadora Izabela Brochado,

Chico Simões aprende com Carlinhos Babau, Solon e outros mestres nordestinos, ensinando depois para Walter Cedro, Carlos Machado, que também aprendem com Mestre Zezito, que ensina para Chico Simões, que aprende com Algodão... Nesse ciclo constante de transmissão oral, existem hoje no DF treze grupos de mamulengo atuando de forma sistemática e exclusiva com a linguagem do mamulengo e cujos brincantes se reconhecem como mamulengueiros. (Brochado; Helena, 2020, p. 8)

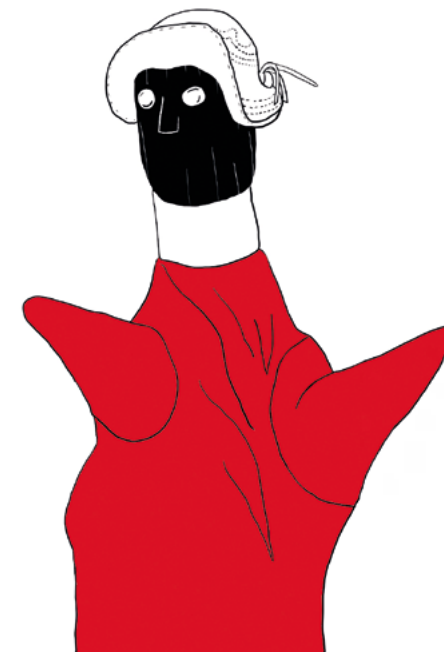


Fig. 42: Benedito

³ “Carlos Gomide, conhecido por Carlos Babau, é criador e mentor da companhia familiar Carroça de Mamulengos, criada em 1977 em Brasília. É cameloturgo, bonequeiro, poeta, cantor, compositor, artesão e um quixotesco sonhador...”. Informação no site da Cia.: <http://www.carrocademamulengos.com.br/Integrantes> (consultada em 20 de julho de 2022).

⁴ Para baixar o catálogo: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/mamulengosdo-districtofederalweb.pdf>.



Fig. 43: Margarida

⁵ “Mamulengo, João Redondo, Calunga, Casimiro Coco e Babau, nomes curiosos que dizem respeito a uma brincadeira tipicamente brasileira: o Teatro de Bonecos Popular do Nordeste.” Assim escrevemos eu e Thiago Francisco do Mamulengo Fuzuê da Ceilândia DF, nas paredes da Casa de Cultura da América Latina, na 2ª montagem da nossa exposição Mamulengo Patrimônio Brasileiro.

⁶ Mestre Solon: importante mamulengueiro da Zona da Mata, Solon Alves Mendonça, nascido em Pombos (1921), radicado em Carpina, falecido em Brasília (1987). Conhecido por seus bonecos, brinquedos artesanais, casas de farinha e pelo Mamulengo Invenção Brasileira.

Como entusiasta e admiradora, mas também bonequeira e pesquisadora, percebo alguns elementos das brincadeiras brasilienses que acabam por caracterizá-las, construindo o reconhecimento citado por Izabela Brochado. Os Mamulengos do DF são diversos: alguns apenas brincam, outros renovam saindo da tolda com o boneco na mão e interagindo com a plateia, para depois retornar. Mas a maioria apresenta o que Chico Simões aponta em entrevista como uma **estrutura dramática** que os aproxima do Babau⁵ paraibano e uma estrutura de encenação (tolda, música ao vivo e chegada do bonequeiro como Mateus ou a presença do músico que faz as vezes de Mateus) que os aproxima do Mamulengo Pernambucano.

Doutras feitas, gostaria de expor duas características dos Mamulengos da capital que me encantam. A primeira característica, presente em algumas - senão em todas - brincadeiras distritais, é o nascimento do filho do protagonista e herói vaqueiro Benedito, cuja companheira é apresentada com distintos nomes, dependendo do grupo. Esse elemento foi apreendido por Chico com Carlinhos Babau. A segunda característica predominante entre bonequeiras e bonequeiros da região, todos com certeza, é a assimilação das terras fantásticas de **São Saruê**, apreendida por Chico com mestre Solon⁶.

Para falar sobre a primeira característica, o nascimento do filho de Benedito, preciso descrever o personagem. Presente em algumas regiões da Mata Norte Pernambucana, na Paraíba, no Ceará, e em pelo menos seis dos treze Mamulengos do DF, Benedito é um boneco minimalista, preto, com duas tachas fazendo os olhos, pequenino chapéu de vaqueiro, roupa vermelha e só. Sua narrativa é de homem do povo, vaqueiro, trabalhador de fazendas, habilidoso e sagaz, que nas brincadeiras daqui, namora a filha do patrão e ainda leva o boi consigo.

Conta Chico Simões que Carlinhos Babau colocava Cotinha - como ele chamava a companheira do herói - na motoca para ir à maternidade ganhar neném. Para Chico, mesmo que Cotinha tivesse apenas uma fala, ao criar essa situação na brincadeira, Carlinhos Babau iniciava um alumbramento para as personagens femininas. A importância do episódio se daria pela participação da boneca Cotinha como protagonista. No Mamulengo Presepada, o mesmo papel é desempenhado por Margarida, cujo nome é uma homenagem a Margarida Silva, líder camponesa assassinada na Paraíba. Nessa junção de memórias pessoais, a bonequinha entra em cena entoando “Pisei no Lírio”, forró de Marinês e Sua Gente. Seu canto é suave e singelo, como também é a sua materialidade, de pano e bordado, estilo das tradicionais bruxinhas de pano, costuradas com retalhos e produzidas artesanalmente.

O surgimento das bonecas e a representação feminina no Teatro Popular de Bonecos do Nordeste são assunto ainda pouco pesquisado, mas há artigos sobre o tema. Duas pesquisadoras do Mamulengo e das mulheres no Mamulengo, Izabela Brochado e Barbara Benatti⁷, por exemplo, analisam a questão. Ambas destacam como as personagens estão ligadas à percepção masculina. Essa percepção começa a ser amplamente questionada agora, mas tão rara era a discussão num passado não muito distante, que provavelmente o primeiro artigo sobre as personagens femininas no Mamulengo foi “Representações femininas no teatro de mamulengo” escrito em 2001, por Izabela Brochado⁸. Nesse texto raro e sem acesso pela rede, Brochado ressalta que, na tradição de mestres, a mulher é representada basicamente por três tipos: a jovem solteira, a mãe e a velha viúva (Brochado apud Benatti, 2017). Além dessas, há muitas bonecas de vara ou de dança e sem falas.

No entanto, vale lembrar a figura da Quitéria, frequente nos mamulengos da Zona da Mata Pernambucana: uma boneca de corpo inteiro, feita de madeira, com a cabeleira vasta, ornada com muitos enfeites, de personalidade forte, que embora relacionada aos personagens de Coronel como esposa ou namorada, sobrepõe-se às outras figuras femininas, pelo tamanho um pouco maior, pela forte personalidade e pelo protagonismo. Mas como nos traz Chico, “É um outro tipo de feminino, é um feminino também, mas é um feminino padrão, da classe dominante, por isso ela é grande, cheia de joia, *tererê tererê tararau, né*”? O nome Quitéria se repete entre os brincantes mamulengueiros do DF, e me parece curioso, porque denomina geralmente bonecas com traços fortes ou presença marcante, mas raramente a mesma personagem, presença ou tipo social.

O Mamulengo da capital

O Mamulengo da capital está distante, talvez não muito, de dar às bonecas mais que o posto de namoradas, noivas e filhas. Para mim é certo que uma representação feminina mais robusta, com verdadeiro protagonismo das personagens mulheres, virá das mamulengueiras. Dois dos treze Mamulengos daqui o Circo Boneco e Riso, de Neide Nazaré, e o Vereda dos Mamulengos, de Fabíola Resende, são formados por mulheres. E ainda temos as Ditas Bendizadas, também de meninas, em formação. No Vereda, a protagonista é Conceição, cujos filhos, já nascidos, são apenas citados na brincadeira, e o marido, Benedito, não sai da rede. Ela, portanto, é quem dá cabo da terra cultivada, dos conflitos, e da Cobra⁹.



Fig. 44: Quitéria

⁷ BENATTI, Bárbara Duarte. Mulheres no Mamulengo, resignificando o preconceito. RE-VISTA ARTE DA CENA, v. v.6, p. n.3-229, 2020.

⁸ Representações femininas no teatro de Mamulengo. In: **Adágio**. Revista do Centro Dramático de Évora. Pág. 63 - 67 Évora: Portugal. Nº30/31, 2001.

⁹ Na grande maioria dos Mamulengos do DF, o ápice do conflito nas brincadeiras é o surgimento da Cobra, bicho ensinado, do Capitão João Redondo, que em determinado momento come o Capitão, a companheira e outros personagens. Benedito enfrenta a Cobra e ainda retira todos os engolidos de dentro dela.

De certo, aqueles que aprenderam com Chico Simões, assim como ele, repensam algumas questões ligadas à violência e à pancadaria, bem como à construção das personagens femininas, a quem buscam atribuir falas e personas. Julgo afortunado acompanhar a genealogia da brincadeira, a inserção do bonequinho bebê, uma marca das brincadeiras daqui, para além da percepção de Chico a respeito da intenção do mestre Carlinhos Babau: “[...] aos poucos mudando aquilo ali, então ele já introduz o bebê e depois já dá um pouquinho mais de protagonismo pra, no caso dele, a Cotinha, a mulher” (Em 2º diálogo, 01/03/2022).

O nascimento do bebê na brincadeira do Mamulengo Presepada, de Chico Simões, reverbera o Carroça de Mamulengos, de Carlinhos Babau, tendo sido incorporado por pelo menos quatro Mamulengos a que assisti - tive a oportunidade de assistir a todos, mas talvez não ao repertório completo de cada grupo. Por sua vez, a segunda característica do Mamulengo do DF, também fruto da repercussão produzida por Chico em todos os grupos daqui, é a ideia de um lugar fantástico, as Terras de **São Saruê**, um legado de mestre Solon.

Após correr estados junto ao Carroça de Mamulengos, Carlinhos Babau se estabeleceu em Juazeiro do Norte, no Ceará, e Chico foi para Olinda, em Pernambuco. Lá, por muitas vezes Chico esteve em Carpina ao lado do mestre Solon, com quem aprendeu sobre bonecos e os assuntos que os cercam, como extração do mulungu¹⁰ e construção, tendo recebido dele seu primeiro terno¹¹ de bonecos. De fato, Solon era um mestre perspicaz, exímio carpinteiro, inventor de brinquedos, bonecos, casas de farinha e conselheiro “para essas coisas do fantástico”, que, dizia ele, existem em São Saruê, como nos conta Chico:

O boneco é vivo lá e por isso você não pode fazer qualquer coisa com ele aqui, nem largar ele pra lá, nem pra cá, jogar fora, porque ele vai sofrer lá em São Saruê. Então cuida do boneco. O boneco, aqui ele vai viver mais do que você. Você vai morrer, eu vou morrer, mas os bonecos ficam e outras pessoas vão brincar com os bonecos, e aí pra ele, nós eramos apenas os brincantes, aqueles que usam esses bonecos, que são mais vivos do que nós. (Em 2º diálogo, 01/03/2022)



Fig. 45: Família do Bendito no Mamulengo Presepada de Chico

¹⁰ *Erythrina velutina*, nome científico para o Mulungu, árvore frondosa e de belas folhas vermelhas, também é matéria prima preferida dos bonequeiros para entalhe e escultura dos bonecos. Madeira leve e resistente.

¹¹ Terno se refere a conjunto de algo. Terno de bonecos é o conjunto de bonecos utilizados no espetáculo. No Cavalo Marinho e no maracatu de Baque Solto, terno se refere ao conjunto musical.

A primeira vez que assisti a uma brincadeira de mamulengos foi em Brasília, antes de uma roda do *Seu Estrelo*, na *Casinha*. Era justamente uma apresentação do Mamulengo Presepada, de Chico Simões. Hoje faço parte do grupo de Salvaguarda do Bem Mamulengo do DF, sou uma das portadoras do bem, junto a bonequeiros e ao IPHAN, e, sempre que posso acompanho as brincadeiras de mamulengueiras e mamulengueiros daqui. Nesse fascínio pelos bonecos guardei para mim, como quem guarda um feitiço, algo que escutava sobre eles: quando estão fechados na mala, eles estão brincando lá em **São Saruê**. Esse lugar, outro, é uma particularidade que me encanta. Alguns mamulengueiros consideram que o boneco fechado na mala só está fechado na mala. Outros consideram que todas as brincadeiras, ou todos os folguedos, quando não estão em seus ciclos brincantes, estão brincando lá em São Saruê. No *Dossiê interpretativo* produzido para o registro do teatro de Bonecos Popular do Nordeste como Patrimônio Cultural do Brasil¹², **São Saruê** é mencionado apenas por Chico, numa fala sobre a filosofia de mestre Solon.

Há, na literatura de cordel de Campina Grande (PB), um folheto que é um dos mais representativos do Ciclo da Utopia¹³. Chama-se *Viagem a São Saruê*, de autoria de Manoel Camilo dos Santos. O texto se inicia com os versos “viagem as quatro da madrugada/tomei o carro da brisa/passei pela alvorada/junto do quebrar da barra/eu vi a aurora abismada”. (Santos apud Lopes, 1977, p. 630). Esse outro lugar é retratado em cordel como o país da fartura: um lugar onde as casas possuem telhas de ouro e piso de cetim, onde o feijão nasce sem chuva, onde a galinha põe ovo todo dia; um lugar onde não há fome nem doença, onde sapato da moda dá em árvore, onde menino nasce falando e sabendo ler, escrever e contar, onde tem rio de leite, um jardim da divina Natureza. Tudo lá é festa e harmonia,

amor, paz, benquerer, felicidade
descanso sossego e amizade
prazer tranquilidade e alegria;
na véspera de eu sair naquele dia
um discurso poético lá eu fiz,
me deram a mandado de um juiz
um anel de brilhante e um “rubim”
no qual um letreiro diz assim:
- é feliz quem visita esse país. (Ibidem, 1982, p. 639)

Solon dizia “Então, esse boneco aqui que você tá vendo, ele vive mesmo em São Saruê”, como relata Chico, falando sobre uma filosofia apreendida com o mestre, uma maneira de pensar de onde vem a

¹² BROCHADO, Izabela. **Dossiê interpretativo**: registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, Mamulengo, Cassimiro Coco, Babau e João Redondo como Patrimônio Cultural do Brasil. Brasília: Minc; Iphan; UnB; ABTB, 2014.

¹³ Diferentes estudiosos classificaram bibliograficamente a literatura de cordel de diferentes formas: alguns classificam por temas, outros por tipos, por gêneros e por ciclos temáticos, como nos motivos do sertão, que há o ciclo do gado, o ciclo do cangaço, o ciclo do Padre Cícero e muitos mais.

brincadeira. A mim, interessa o fato de o brinquedo vir de um lugar, uma espécie de território, provavelmente assimilado pela leitura de cordel ou pela notícia desse Nordeste fantástico. Ao falar de São Saruê, Mestre Solon desenvolve um pensamento de mundos, advertindo a Chico para não pensar em coisas ruins, pois que só de pensar a ruindade imaginada, existirá em algum lugar.

São Saruê é um lugar invisível, imaginado. Pois que a olhos vistos existe outro lugar com a potência do fantástico, a tolda, também chamada de empanada (porque coberta em panos, panejada) e, ainda, de barraca. E se Milton Santos afirma que lugar é um objeto, ou um conjunto de objetos, a tolda, é lugar de muitos lugares, guardiã de bonecos e bonequeiros, é presença invocativa e convidativa, provocadora de curiosidade e chamamento em quem a avista. Mas a tolda, junto ao sistemas de ações, a brincadeira, é um espaço ocupado, que em sua totalidade abriga muitos outros lugares, inclusive o da interação com as pessoas. Chico Simões percebe que antes da criação do lugar-tolda, é necessário preparar sua chegada.

Perceber, a primeira coisa é você perceber o espaço, é você chegar no lugar, de preferência com o máximo de antecedência possível, perceber a relação das pessoas com esse espaço, da luz com esse espaço, onde é que está a maior circulação ou menor, se você não está brincando contra a luz. Essa é uma percepção assim, muito importante, o que vai servir pra você de cenário né, e tudo isso... A acústica: pra onde é que o som vai, pra onde é que o vento está, tudo isso é muito importante, então quanto mais você pode observar o espaço, melhor você pode decidir de onde e que lugar ocupar nesse espaço. Aí eu percebi logo: a tolda, ela precisa ser um elemento que por si só chama pra ela, pois aí que eu comecei a me preocupar com que cor era, o que podia fazer, com que desenho eu podia tratar a tolda né, pra que o público pudesse [perceber]: “Olha que coisa bonita, ah vai ter alguma coisa ali, ah o que é aquilo”. Não é? Então ela por si só, hoje a gente sabe, é uma obra de arte, é uma obra de arte que está lá em exposição. Pronto, a pessoa pode só passar e olhar “Que trem bonito” e ir embora. Ali vai acontecer, ali dentro, um teatro. MAS¹⁴ antes desse teatro acontecer, já aconteceu tudo isso: a disposição da tolda no espaço, a própria tolda e os músicos. O quanto antes os músicos puderam começar a tocar, é isso, mais eles vão enchendo o ambiente dessa energia, dessa aura que vai propiciar tudo pra o boneco aparecer. (Em 2º diálogo, 01/03/2022)

A Tolda, um lugar bonito

¹⁴ Como expliquei no início do capítulo, usei caixa alta para destacar as palavras ditas com ênfase.

Espaço e lugar, a apreensão do todo e do lugar obra de arte. Início pela percepção de Chico em relação ao primeiro, onde diz que a rua estabelece outro espaço, outro tempo e a brincadeira acontece

fora daquele espaço. A mim, interessa essa percepção de “outro espaço”, que defendo ser um “território para brincadeira”:

A brincadeira acontece fora daquele espaço ali. Então, a gente tem que criar um espaço, e esses elementos todos, e a tolda é o elemento principal na brincadeira da gente, é o que já vai estabelecer que ali é um outro espaço. Criar um espaço próprio e... [...] Da pessoa sempre se lembrar daquele tempinho que ficou ali, que viu uma cena. Então ela [a tolda] estabelece um território, de um outro lugar que é fora daquele lugar que a gente está se apresentando, e isso pode acontecer em uma festa de aniversário, em uma escola ou mesmo na rua. A tolda, ela marca que ali é um outro lugar. Que estamos em um outro lugar. (Em 3º diálogo, 15/03/2022)

Chico afirma ainda que a tolda traz a roda. Perguntei a ele se a roda é uma experiência frontal e ele sinalizou que sim. A tolda, portanto, é alargada pela roda ou meia roda. Chico demonstra especial preocupação com o uso dos dois lados da “boca de cena” e chama atenção para a importância do desenho produzido pela disposição dos músicos em relação à tolda e pela triangulação tolda-músico-público: porque há músico que faz as vezes de Mateus, complementando a brincadeira, conversando com o boneco, jogando para o público. O desenho da tolda, complementado pelos músicos e pelo público, para ele, é uma estética.

“Das toldas bonitas”, diz Chico, referindo-se à cenografia de mestres pernambucanos, como Zé de Vina, Zé Lopes¹⁵ e, lá atrás, Solon, os quais, ele observa, não tinham medo da cor, do excesso, e traziam muitos elementos. “Só olhar pra a tolda já era bonito”, diz ele, sem deixar de respeitar o próprio desejo de que sua tolda tenha uma beleza distinta. Mas com um olhar generoso, o mamulengueiro não omite certo encanto ao comentar outras toldas de fora de Pernambuco e sem “boca de cena”. Ele descreve as toldas de mestre Joaquim do Babau, da Paraíba, e mestre Chico de Daniel¹⁶, do Rio Grande do norte: o primeiro resolvia sua tolda usando canto de parede, onde batia dois pregos e esticava o pano; o segundo usava até plástico de cortina de banheiro com estampas de Pato *Donald*. Vale dizer que a brincadeira de Chico de Daniel acabou surpreendendo Ariano Suassuna, então Secretário de Cultura (1994-1998) do Recife, que o considerou um dos maiores mamulengueiros vivos à época. Sua tolda, diferentemente da construída por Joaquim de Babau, não era com pano de varal, mas com uma estrutura sanfonada igual a mesa de camelô. Essa estrutura inclusive inspirou a primeira tolda de Chico, que, como ele relembra, foi construída pelo pai serralheiro, com pano comprado pelas irmãs e costurado pela mãe. Era uma tolda

¹⁵ José Severino dos Santos, conhecido por Mestre Zé de Vina, de Glória de Goitá PE, era considerado o último mestre da primeira geração de mamulengueiros, brincava desde os anos 50 e faleceu aos 81 anos em julho de 2021. José Lopes da Silva, conhecido por Mestre Zé Lopes, recebeu título de Patrimônio vivo em 2016, faleceu aos 69 anos em agosto de 2020.

¹⁶ Francisco Ângelo da Costa (1941-2007), conhecido por Mestre Chico de Daniel, herdou a brincadeira de João Redondo do seu pai em Natal (RN).

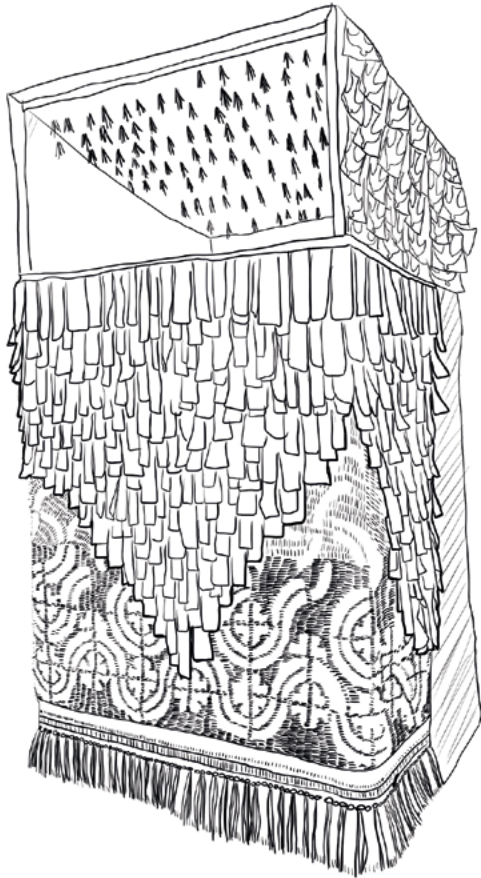


Fig. 46: Tolda principal de Chico Simões

¹⁷ Joaley Almeida, brincante completo, também passou pelo *Seu Estrelo*. É artista artesão de muitos fazeres, músico, Mateus de Mamulengo, bonequeiro e ator.

familiar e bem simples, mas com um “sistema de X” também usado pelo do mestre potiguar. Procurando uma tolda “bonita de se ver”, fez inúmeros desenhos, tentando resolver o chamamento com estandarte na frente. Com o tempo, no entanto, percebeu que se incomodava com a falta de volume.

Hoje, a tolda principal de Chico Simões, é resultado de uma viagem de pesquisa por Pernambuco. A pesquisa pessoal era sobre Cavalo Marinho, especificamente sobre a relação do Mamulengo com o Cavalo Marinho. Concebida por Joaley Almeida¹⁷, traz várias referências à cultura da Mata Norte pernambucana e de Brasília: no “firmamento”, por fora, uma sobreposição de bandeirinhas com pombas brancas, motivo dos azulejos de Athos Bulcão que cobrem a primeira Igreja de Niemeyer no Plano Piloto; no interior, como acabamento do “céu da boca”, vários chumaços de chicote azul (fitas de galão laminado); na parte alta do pano, uma profusão de fitas xadrez de algodão, como nas guias de Maracatu de Baque Solto; na parte inferior, um bordado de lantejola em padrões inspirados também em Athos Bulcão, com cores acesas, como amarelo, laranja, prateado; e já encostando no chão, acabamento em franja de crochê azul, como o acabamento das golas de Caboclo.

Os bordados em lantejoulas foram feitos por mestre Grimário. Chico diz que quando abriu o pano bordado, percebeu a força, “que era mesmo o caboclo de lança. Me veio toda a energia, toda a força do caboclo de lança e aquele chacoalhar, aquele balançar, nossa, fiquei maravilhado”. Ele então ri: “Agora eu tenho que ralar! Eu tenho que ralar pra acompanhar essa tolda, eu tenho que no mínimo fazer uma brincadeira à altura dessa tolda, né? À altura desse lugar, desses signos que estão todos aqui” (Em 3º diálogo, 15/03/2022).

O “ralar” é a interessante peleja do boneco com a tolda. Esse quase título de espetáculo é uma brincadeira que Simões faz ao descrever as toldas de seus amigos bonequeiros sul-americanos e europeus, são mais neutras possível, geralmente em panos pretos, para não interferir nos bonecos. Ele conta que os estrangeiros ficaram admirados com sua tolda colorida: “[...] eles diziam ‘Não, porque rouba do boneco’. E eu dizia ‘É pra roubar mesmo, porque se esse boneco não for valente a tolda vai roubar! Então, que roube dele! O boneco que batalhe pra competir com a tolda!’” (Em 3º diálogo, 15/03/2022). Brincadeiras à parte, Chico esclarece que, estando há mais de dez anos com a tolda principal não percebe dificuldade nenhuma: a atenção do público continua nos bonecos. Contudo, ele mapeia alguns equacionamentos, como colocar bonecos maiores, mais vistosos, e mais uma vez ressalta que, embora o Mamulengo tenha a estrutura dramática do Babau paraibano, do ponto de vista dos bonecos e da música é mais pernambucano.

bucano. Chico fala dos bonecos e relembra a tolda do mestre Zé de Vina: uma barraca arquitetônica, de muitos materiais, panos, cores e informações escritas. Os bonecos de Zé Vina eram na maioria de corpo inteiro e, portanto, maiores do que os bonecos paraibanos, que geralmente são de luva.

A presença dos mestres na vida e brincadeira de Chico Simões se dá em muitas dimensões e uma das mais emocionantes está na descrição do que é o interior da tolda para ele. Primeiro, o espaço interno da tolda deve lhe dar a liberdade de movimento: Chico conta que por muitas vezes dormiu em seu interior – fazendo dela também um lugar-refúgio – e que, nas andanças, já usou pano de tolda de coberta e de rede. Mas, acima de tudo, a tolda para ele é um local de concentração e, lógico, de encontro com os bonecos. “Quase uma igreja”, pelo refúgio e pela presença daqueles que seguem com ele.

É por isso que eu gosto de ter bonecos de vários mestres, porque daí eles ficam ali dentro da tolda pendurados e aí já vem na minha mente, né? Os mestres, eles vão chegando também, como se eles tivessem ali né, e... A presença deles, eu sinto muito a presença de cada um deles quando eu brinco, né? Eles estão presentes, a voz, o jeito do boneco fazer, entendeu? [...] E sempre quando brinco, quando estou brincando, lembro dos mestres e como eles brincavam e como fui aprendendo com eles. Então o momento que eu sinto a presença deles é dentro da tolda. Quando eu estou fora da tolda isso não acontece, e aí quando eu entro, que vai começar a brincadeira, e vai daquele momento. [...] Então a tolda é um lugar, cada vez mais eu vou pensando a tolda como esse lugar, que fique claro pra quem está dentro e vai brincar, mas que fique claro pra quem está fora também, que veja esse lugar como um lugar bonito, que não vai confundir jamais com um lugar de trocar a roupa ou um banheiro. É pra olhar e dizer “Nossa! Ali é um lugar importante, é um lugar sagrado. (Em 3º diálogo, 15/03/2022)

Minha filha, hoje com onze anos, assiste a Mamulengo desde seu primeiro ano e meio de vida e, aos dois anos, acreditava que a tolda era a casa dos bonecos. Simões concorda com isso, com o poder de ser mais, pois, segundo ele, a tolda estabelece um outro tempo e um outro espaço para os bonecos que irão chegar, para se comunicar. E finaliza com a outra função da tolda, a de um portal para **São Saruê**, uma janela por onde se transporta para outro mundo.

2.3 MESTRE JOSÉ GRIMÁRIO¹



Fig. 47: Mestre Grimário

¹ Divulgação de Grimário em suas redes sociais: <https://www.instagram.com/cavalomarinhoipintado/> | <https://www.instagram.com/mestregrimario/> | <https://www.facebook.com/mestregrimario>.

² Mestre referência, Severino Lourenço da Silva, conhecido por mestre Batista (1932 - 1991). Conta-se que aos 13 anos foi mestre de Cavalos Marinhos e fundou seu brinquedo nos anos 1950, existindo até os dias de hoje.

E eu, minha profissão foi sempre cortar cana. No canavial fiz um monte de trabalho, eu cortei a cana, eu limpei a cana, eu cavei pra plantar, né, que já era pra preparar a plantação. Adubei, limpei, cambitei, trabalhei em carreiro, fiz todo serviço do canavial e do engenho, apliquei veneno no canavial pra matar o mato. Foi minha faculdade, foi essa e o Cavalos Marinhos (Em 1º diálogo, 24/02/2022).

José Grimário da Silva nasceu em Condado, Zona da Mata Norte pernambucana, no dia 15 de janeiro de 1966, mas foi criado em Chã de Camará, zona rural do município de Aliança. Ele nos conta que com três dias de nascido foi levado para a casa de Mestre Batista² pela avó, que trabalhava lá torrando café e lavando a “roupa da casa grande,” como ela chamava. Com seis anos, José Grimário já adubava a cana e, com oito, dançava Cavalos Marinhos.

Nos primeiros meses de vida, foi criado a papa d’água, mistura de água com goma de tapioca, a mesma papa que pode ser usada para fazer máscaras papeladas no Cavalos Marinhos. Cuidado pela tia e avó maternas, foi filho bastardo (como ele mesmo se refere) e não conheceu o pai. A mãe, só foi conhecer aos cinco anos de idade, quatro dias antes de ela falecer. Na ocasião, ele foi deixado na rede, trancado em casa para não ir ao enterro: “me lembro de tudo isso”. A avó não o deixava estudar. Familiares e amigos até tentavam levá-lo à escola escondidos, mas ela desconfiava e o tirava da sala de aula, para onde ele só conseguiu voltar aos 35 anos de idade, quando afinal aprendeu a ler. Sempre, no entanto, foi do Cavalos Marinhos.

Cavalos Marinhos, Maracatu de Baque Solto e Forró Pé de Serra eram três manifestações populares frequentes na casa de mestre Batista. A história do Cavalos Marinhos de Mestre Batista (o nome do mestre também deu nome ao seu brinquedo) foi referência da Localidade de número 2 - Condado, Aliança e Araçoiaba -, no Inventário Nacional de Referências Culturais do Cavalos Marinhos. A casa onde morava com a família é considerada marco na história do brinquedo e da identidade cultural de Aliança. Eles brincavam Cavalos e Maracatu de Baque Solto de Mestre Batista no terreiro da casa grande, que veio a ser celeiro da formação de outros mestres, como Mariano Teles, conhecido por ter aprendido com Batista a produzir bages, espécie de reco-reco de taboca, um dos instrumentos signos do Cavalos Marinhos. Hoje Mariano Teles é responsável pelo Cavalos Marinhos de mestre Batista.

Grimário conta que cresceu assistindo a essas três manifestações e que o Forró Pé de Serra tem relação com o Maracatu, isso porque o Maracatu saía no domingo de Carnaval e “No sábado à noite, todo mundo trabalhando, aquela correria, aquele estresse do mestre Batista, e estava lá o forrozinho Pé de Serra para animar, amanhecer o dia e para começar os Caboclos de Lança a sair de casa” (Em 1º diálogo, 24/02/2022). O mesmo na terça feira, quando o maracatu voltava, para comemorar a chegada dos Caboclos e o término do Carnaval.

Crescendo nesse ambiente de muitos fazeres em folguedos, com nove para dez anos de idade fez um Maracatu de Baque Solto de meninos: surrão de lata e guiada de bananeira, bandeira de saco de adubo, indo ao encontro de outro maracatu de meninos. Guiadas são as lanças, e bandeira, o estandarte, mas justamente as guiadas dos meninos liderados por ele tinham uma artimanha: as folhas de bananeira eram ripadas e faziam a vez das fitas, o talo era cortado e, no oco, um pau estruturava a lança, de modo que no encontro dos maracatus, como nos dos grandes, seguiam a fama da peleja e, claro, tiveram vantagem.

Mas tinha a mesma história dos grandes [Maracatus de Baque Solto] só que nos pequenos. Um caboclo meu saiu pro Maracatu dele e explicou porque o dele [a guiada] se quebrou e o da gente não. Aí ele foi. Marcaram um outro encontro e a gente foi. Deu a primeira cipoada do brinquedo e o cara caiu, foi aquela agonia toda e, quando foi no outro encontro, eu fui de mestre, não fui mais de caboclo. Eu fui de mestre - eu era o Mestre Batista - e aí parei o meu Maracatu e ele parou o dele e eu fui lá conversar com ele. No que eu fui conversar, rapaz... Me deram uma cipoada por cima da cabeça, que eu caí pelo chão, abri de carreira e deixei o Maracatu, deixei tudo, enfim. (Em 1º diálogo, 24/02/2022)

Da brincadeira da brincadeira: sempre me disponho a rir desse feito de mestre Grimário. Já o escutei contar a mesma história e me agrado com o seu entusiasmo pelo fazimento de menino, me levando ao universo de terreiro em si, onde se aprende vendo e fazendo, pois que no Cavalo Marinho, “Era a gente vendo, engolindo a poeira, como diz a história, lá no pé do banco, e aprendendo, e quando dizia o Mestre ‘eu sei’, tinha que saber, porque não ensinava, mas a gente se dedicava né” (Em 1º diálogo, 24/02/2022).

Quando o Cavalo de Mestre Batista começava a tocar o pandeiro de noite, Grimário e outros meninos dançavam escondidos dentro da casa. E, quando o mestre viu, acreditou. A primeira vez que brincou, ele foi de Arlequim³. Isso foi num sábado de noite. Na segunda, foi levado à costureira para fazer um vestido de Dama e seguir dançando no brinquedo. “Pra mim foi a maior alegria do mundo, eu ia brincar

³ Arlequim, corruptela de Arlequim, personagem no Cavalo sempre vestida por menino pequeno, iniciante. “Em alguns grupos, para uma pessoa conseguir ingressar em um brinquedo, é importante seguir uma hierarquia: começa-se como Arlequim, depois brinca-se como Dama e depois vira-se Galante”. (INRC do Cavalo Marinho, 2013, p. 55). Arlequim, Dama e Galante, além das Pastorinhas, são integrantes da Galantaria, a parte “nobre” do brinquedo, recitando versos, realizando a dança dos arcos e cantando em homenagem ao Santos Rei do Oriente.

Cavalo Marinho, não importa o que é que eu ia vestir, o que eu ia fazer e pra mim foi a maior alegria, brincar de Dama de Cavalo Marinho” (Em 1º diálogo, 24/02/2022). De fato, a primeira “fantasia”, farda ou figurino, a ida à costureira, é momento marcante em outras histórias de iniciação em folguedos.

Grimário dançou por muito tempo de Dama, acompanhando e assimilando a brincadeira. Sua cabeça, segundo conta, era muito boa para decorar: vantagem dele, já que no Cavalo nada é escrito, tudo é decorado. Um dia, mestre Batista iria **botar a figura** da Véia do Bambu e o parceiro de cena que vem na sequência com o Véi não apareceu⁴. “Ele [Batista] ficou aperreado de quem ia fazer o papel do Véi e eu cheguei para ele e disse ‘Eu faço’. E o Véi, a história dele é pequena, e eu já tinha a base dele, e aí foi quando eu coloquei a máscara, o Véi pela primeira vez” (Em 1º diálogo, 24/02/2022). Grimário tinha então 13 anos.

A tese *A roda do mundo gira: um olhar etnocenológico sobre a brincadeira do Cavalo Marinho Estrela de Ouro*, do professor Érico José Oliveira, chama a atenção para o fato de que o conhecimento no Cavalo Marinho é transferido em técnica e informação de forma quase que simultânea, “[...] pois é através do exercício do corpo, que se instauram a reflexão e compreensão sobre o brincar” (OLIVEIRA, 2006, p.350). Ou seja, é uma transmissão de saberes que se dá de maneira oral, nos trazendo a relevante importância da memória em si e da sua perpetuação no brincar, além, claro, da importância do corporal.

Érico José também nos atualiza quando relata que as novas gerações já iniciam maneiras distintas de assimilação. Com acesso à escolaridade formal, diferentemente dos mestres, eles registram loas e toadas⁵ por escrito. O corpo, no entanto, continua a depender do universo do brincar (OLIVEIRA, 2006, p. 351). Apesar de ser considerado um mestre jovem, Grimário aprendeu como a maioria, primeiro comendo poeira no banco, depois como Arrelequim, então Dama e, finalmente, provando que já havia assimilado um tanto de versos de um tanto de figuras. Ele nos conta que, após **botar máscara** do Véi,

[...] passou muito tempo, muito tempo mesmo, ele [Batista] adoeceu e não estava mais brincando no Cavalo Marinho. O Cavalo Marinho brincava, mas ele não podia dançar, não podia fazer personagem e quando foi um dia eu disse “Sei botar o Ambrósio e sei botar o soldado”. [Ele] “Cê sabe nada”. E eu digo “Sei”. [Ele] “Pois então vai botar!”. E aí eu botei o Soldado e o Ambrósio e ele admirou muito. E desse dia pra cá, pronto, eu tive a confiança e aquele personagem que eu tinha certeza de que eu sabia fazer, aí eu ia lá e fazia. (Em 2º diálogo, 08/03/2022)

⁴ “Botar” e “figura” são, respectivamente, a maneira de os brincantes referirem a entrada na roda/em cena e o personagem de máscara que estão representando. Véia do Bambu, botada sempre por brincante masculino, é figura feminina de máscara papie-tada e vestido florido. É uma anciã exageradamente libidinosa, fedorenta embaixo da saia. Chegando na roda atrás de seu bicho, uma Ema, ela tenta seduzir e agarrar Mateus, músicos e público, até que chega o Véio, seu marido (também chamado de Véio Joaquim ou Mané Joaquim), vindo a morrer na roda, geralmente por luxúria, dando a oportunidade da sequência de outras figuras, a Morte, o Padre e o Diabo.

⁵ “As loas (versos, poesias) e as toadas (músicas) são formas de expressão poéticas que trazem mais uma qualidade cultural à brincadeira do Cavalo-Marinho. São praticadas durante todo o desenvolvimento do brincar” (INRC do Cavalo Marinho, 2013, p. 89).

A partir de então, com 18 anos, Grimário passou a cuidar do Cavalo Marinho de Batista, continuando mesmo após a morte do mestre, falecido cerca de um ano depois. Por quatro anos cuidou das apresentações do grupo e, com 22 anos, fundou seu próprio brinquedo, o Cavalo Marinho Boi Pintado. Como todos os Cavalos eram de mestres idosos, no começo ele conta que foi desacreditado, demorando a entrar na graça “das pessoas da casa do prefeito”, ou seja, daqueles responsáveis por contratar paras as festas. Mas foi questão de tempo e rodas para cair no gosto até de Mestre Salu: “Agradeço muito a Batista, o mestre Batista, e ao mestre Salustiano, que foi um dos meus professores” (Em 2º diálogo, 08/03/2022).

Atualmente, Grimário possui Projeto do Fundo de Cultura em sua casa e sede, a Escola de Tradição, recebendo aos sábados crianças para dançar Cavalo Marinho. O Mestre tem a ambição de que “quando for embora, alguém vai dizer ‘Eu aprendi com o mestre Grimário’, pois, ele diz, faço “[...] aquilo que eu sei, de ensinar, com o maior amor, porque eu não tive esse amor de ter ensinamento, foi na tora” (Em 2º diálogo, 08/03/2022). Tive a oportunidade de fazer algumas oficinas com mestre Grimário, sempre acompanhado de seu mais velho, Grimário Filho. Percebo sua consciência da mentoria, dos modos de passar os saberes e do chamado para receber a todas e todos para ver a brincadeira em sua sede, o lugar dela.

A experiência de oficinas é completamente diferente da ida aos terreiros dos mestres, incontestável. Mas como nas oficinas, a entrevista me levou a descobertas oportunas para encenação e pesquisa, uma delas foi o “cabra da torda”, pessoa e lugar que muito se repetem na cultura do teatro, nos bastidores e espetáculos. Mas para chegar a ele, antes devo multiplicar as origens do Cavalo Marinho relatadas.

O Cavalo Marinho conta da vida

Para Grimário, é fácil afirmar que a origem do Cavalo Marinho é portuguesa, mas segundo ele o povo conta diferente. Contam da procedência da brincadeira no Engenho de Lagoa Seca em Aliança, onde os escravizados cortadores de cana não tinham com o que se divertir e “inventaram essas coisas de Cavalo Marinho, Maracatu e tudo”.

A cultura popular, ela em geral veio do negro, os negros que fizeram o Cavalo Marinho, o Maracatu, a Ciranda, o Coco. A cultura popular em geral foi dos negros. Aí eu digo “Ó, hoje tem uns branquinho, mas graças aos nêgo que criaram a cultura popular, porque a loa do Cavalo Marinho, o verso de Cavalo Marinho, a gente só fala de ‘nêgo’, ‘Nêgo Mateus’, ‘Nêgo três veiz

nêgo!" Mas é a história que vem antiga, do Cavalo Marinho, e ele, a devoção do Cavalo Marinho, é sempre São Gonçalo do Amarante, que é um santo casamenteiro, os três Reis Magos do Oriente e o final, Natal, né? Que é o nascimento do menino Jesus, que esse Cavalo Marinho faz parte, e Dia de Reis, que é o encerramento do Cavalo Marinho. (Em 1º diálogo, 24/02/2022)

Sobre quem veio primeiro, o Bumba Meu Boi ou o Cavalo Marinho, ele afirma:

Primeiro que o Cavalo Marinho foi o Bumba Meu Boi. O Cavalo Marinho se inspirou no Bumba Meu Boi. É filho do Bumba Meu Boi. Que o Cavalo Marinho, a origem dele, ele saía de casa em casa com o Capitão no Cavalo, com as galantarias, pra pedir licença e ir brincar naquela casa. Brincava aquele pouquinho e ia pra outra casa, brincava aquele outro pouquinho e ia pra outra casa. E depois o Cavalo Marinho começou a brincar parado, sentado no banco, com músico sentado no banco e por isso tem nome de Banco. Os músicos, eles são o Banco. Quando eu digo "o Banco vai ficar onde?" Mas não é o banco de madeira, são os músicos. E o Cavalo Marinho não tinha Boi. Através de Bumba Meu Boi, aí veio o Boi dentro do Cavalo Marinho. E aí começou a dançar parado. Mas ele saía de casa em casa pedindo licença pra brincar e, durante a noite, brincava em umas dez casas. (Em 1º diálogo, 24/02/2022).

Algumas vezes creio ser demasiado colonizada a minha curiosidade sobre a história ou origem dos folguedos. Talvez destitua certa magia em torno dos brinquedos aqui pesquisados, mas é algo de que realmente gosto, talvez por nutrir um fascínio pelo fato de sermos uma nação jovem. Ivanildo Piccoli dos Santos, professor e mascareiro, em sua tese *O Dueto Cômico: da Commedia D'el Arte ao Cavalo Marinho* (2015), comenta três versões. A de que o Cavalo Marinho provém dos Bois Bumbás, outra que o trata como originado de folguedos ibéricos adaptados à realidade, como a dança de São Gonçalo do Amarante e finalmente, a de que foi originalmente criado como diversão dos escravizados nas senzalas nos sábados à noite (Santos, 2015, p.154). Respeitando a verdade do mestre, fiquei satisfeita com as duas versões ligadas ao "que o povo conta".

Em relação ao Bumba Meu Boi, uma questão de muitas hipóteses e algumas controvérsias sobre quem veio primeiro, quem deriva de quem e, ainda, se são a mesma coisa, me apego a Helena Tenderini ao afirmar que, quando são um auto-fortalecimento dos brincantes e grupos, todas as versões se justificam, mas que se tornam questionáveis quando usadas em prol de interesses ideológicos pessoais ou acadêmicos. Tenderini expõe a diferença entre os dois fazeres, Boi e Cavalo: apesar de Mateus e Sebastião estarem presentes em ambos, igualmente responsáveis pela dinamização da trama do começo ao

fim, no Cavalo Marinho o foco está no Capitão Marinho, e no Bumba Meu Boi o foco está no Boi (TENDERINI, 2003, p. 32).

Com o conhecimento e a prática, Grimário conclui que, ao brincar parado, não se dança tudo de uma vez como no Bumba Meu Boi, ou no Boi de Carnaval, referindo-se às figuras todas juntas, mas de um em um, estruturando a brincadeira. Em relação ao Capitão, diz que seu nome era Marim, “o Capitão dos Marim”⁶, em seguida me recomendando: “Quando você for escrever, escreva os dois. Na linguagem: Cavalo Marim, matuta. E justamente na linguagem matuta, a linguagem pra se inspirar, pra explicar por que é o Capitão no cavalo” (Em 1º diálogo, 24/02/2022). Nos engenhos, capitão era o administrador, antes deu ordem, depois negociou trabalho. Na resignificação da brincadeira, ele apita, diz verso, diz loa, canta e recebe as figuras. Como no Mamulengo e no Maracatu de Baque Solto, assuntos sérios viram brincadeira, ou quem sabe revanche, inspirada no tempo passado.

As pessoas de máscaras, o paletó “véi” usado, uma máscara, esse é o “grande”⁷ do Cavalo Marinho, é a história da vida cotidiana. E outra, Maria, se você parar num Cavalo Marinho e começar a analisar cada personagem que chega e estudar o passado da história, cada personagem, ele conta a história da vida. (Em 2º diálogo, 08/03/2022)

Em sua tese, Santos resume muito bem os temas recorrentes no folguedo: além das comunhões festivas, estão presentes as tensões, a violência dos engenhos de açúcar, a exploração dos escravizados, o preconceito racial, raramente a cordialidade entre patrões e empregados, o cangaço, o sofrimento da grande seca nordestina dos anos 1960 a 1980, questões feministas (sob uma ótica machista), política e “[...] temas que têm ligação direta com o mundo de tensões e dificuldades vividas pelos seus brincantes atuais” (Santos, 2015, p. 167).

Vale a lembrança de que a brincadeira é feita segundo o olhar cômico dos brincantes e da devoção aos Santos Padroeiros, a São Gonçalo do Amarante, aos Reis Magos e ao menino Jesus. Mas Grimário, referindo-se ao cotidiano do *tempo passado*, ou seja, do que entende como primórdios da brincadeira, nos explica muito do brinquedo, não apenas sobre as figuras, mas sobre o corpo delas, a **munganga**, as características das máscaras com presença de pelos e grandes bigodes, além da materialidade dos muitos objetos cênicos, como eram feitos antes e como ele os faz hoje.

⁶ É curiosa a possibilidade de relação com marinho ou do além-mar, no Inventário Nacional de Referências Culturais do Cavalo Marinho consta: “Neste INRC, o pesquisador Fábio Soares afirmou, com comprovações nas falas de vários brincantes e mestres, que a pronúncia (e a escrita) usual é Cavalo-Marim, conectando o seu sentido a algo relativo ao mar ou ao profissional do mar, o marinho” (INRC do Cavalo Marinho, 2013, p. 144). Ivanildo Piccoli dos Santos ainda cita: “Cavalo Marinho é comumente aceito como originário da corruptela de Capitão do Cavalo-Marinho, ou ainda, de Cavalo do Capitão da Marinha, e ainda referem-se à homenagem realizada a um determinado senhor Marinho que foi chamado de “capitão” (Santos, 2015, p. 165).

⁷ Grande é a maior parte do espetáculo. Se, por exemplo, a brincadeira leva oito horas, as máscaras devem perfazer cerca de cinco horas e meia.

A gente tem muito cuidado com as máscaras, pra fazer aquele papel né. A mesma coisa é o teatro né, o teatro faz o Cavalo Marinho, é a mesma coisa, não muda nada. Ali é um teatro escrito porque são oito horas, cada um que entra lá tem que saber sair, tem que saber chegar, tem que saber falar. Porque se não atrapalha tudo aí, esse segredo de máscara, e o Cavalo Marinho é rico de máscara o tempo todo (Em 2º diálogo, 08/03/2022).

A fala incrível de mestre Grimário coloca o Cavalo Marinho onde ele acha que deve estar, no mesmo patamar do nosso teatro, ou pelo menos à sua percepção de algo reconhecido e valorizado. Por que teatro e escrito? Creio ser a consciência da complexidade do brinquedo, espetáculo completo, podendo ser focado por nós pesquisadores apenas na música, ou no corpo, ou na literatura falada e, ainda, como nessa pesquisa, nas materialidades, como a cenografia de vestir, os figurinos, as bicharias e as máscaras. A cultura oral tem o mesmo peso que um roteiro escrito, afinal “não muda nada”, são loas e toadas há muito preservadas na perpetuação da brincadeira, ele explica, ressaltando que é afirmação feita sobre uma brincadeira que não perde nenhuma oportunidade de improvisar com assuntos em voga, pessoas na roda e outros temas que, se por acaso estiverem “no ar”, podem ser usados pelos brincantes, além de toda a tradição passada de geração em geração.

Perguntei então ao mestre o que seria saber chegar e saber sair e a resposta faz perdurar o conhecimento de histórias contadas do tempo passado. Um exemplo, uma figura como o Mané do Motor⁸, para chegar na roda, vem vindo, antes de entrar e dançar, tira o chapéu, olha para cima, se abaixa, coloca a cabeça no chão.

Porque... Tem aquela história que o pessoal fala, que antigamente era tudo silêncio. Depois de dez horas da noite, não ouvia nem zoadas de carro, nem zoadas de nada. A pessoa botava o ouvido no chão e ouvia uma zoadas de alguma festa e dizia assim “É pra esse lado aqui”, ou “é pro lado direito”, ou “pro lado esquerdo”, ou “em frente”, e ele acertava onde era a festa. O povo falava muito isso, que era esse segredo do tempo, o segredo da história do tempo até chegar no pé do banco, ele fazia a munganga dele, fazendo as coisas até chegar no pé do músico, que é o banco. (Em 2º diálogo, 08/03/2022)

⁸ Mané do Motor, figura representativa daqueles trabalhadores especializados em conserto de motores, é chamado pelo Capitão para consertar o motor da usina, que para de moer. Ele entra na roda com um banco de quatro pés e candieiro nas mãos, fazendo do tamborete o motor a ser consertado.

⁹ Relato mítico de tradição iorubá dedicado a Exu, orixá que representa a dinamicidade de tudo que existe: gente, bicho, coisas, plantas e até outras divindades.

A **munganga** “me matou um passarinho ontem com uma pedra lançada hoje”⁹ me lembra histórias que meu pai, mestre de capoeira, vez por outra repete. Papai, referindo-se ao que ele define como fase dos Batuques, afirma que “[...] contendo a memória gestual da Capoeira em regionalidades dos séculos XVII e XVIII que, apesar das diferenças, mantinham referências aos tambores rústicos e à presença tosca,

eventual e secundária do berimbau”, onde era roda “[...] aberta a truques e à criatividade de cada um. Sua prática, embora envolvesse a *mandinga*, conceituava as tretas, mungangas e negaças, ou as diferentes formas de seduzir, enganar e desnortear o adversário” (QUEIROZ, 2003, p. 319).

Na capoeira, **munganga** é parte do gestual de trejeitos, podendo chamar para a sedução da roda aberta para dança, que poderia virar treta, quem sabe um devir de jogo, ou seja, artifícios. Não para o adversário, como na capoeira, mas para o figureiro, que, como diz Grimário, pode ser ótimo dançarino e não saber **botar figura**. No Cavalo, percebo a munganga como ardileza, manha, artifícios para saber o jeito de cada figura:

Tem que ter o jeito de chegar, o jeito de sair, tem que ter o jeito de falar. Falar que eu digo não é pra mudar a fala, é falar com o Capitão, falar com o Mateus e fazer o povo rir e, ao mesmo tempo, ele rir de baixo da máscara. Aí ele tem que saber tudo isso. E, personagem maior, ele dança. Esse tipo que eu estou falando tem que ter gingado, que nem a munganga que o pessoal faz hoje no teatro: a mesma coisa no Cavalo Marinho de personagem com máscara (Em 2º diálogo, 08/03/2022).

A Máscara é pra se rir embaixo

E o figureiro, como o Mestre falou, deve rir embaixo da máscara. Afinal, “O Cavalo Marinho é uma coisa tão boa que a gente faz o pessoal rir e a gente de baixo da máscara ri também” (Em 2º diálogo, 08/03/2022), diz ele, em frase que para mim é a definição de máscara no Cavalo Marinho. E esse objeto possui em sua materialidade suas **mungangas**, não apenas percebidas com a história do *tempo passado* e dos artifícios contados pelo mestre, mas materializados em narizes descomunais, muitas bocas tortas e no uso excêntrico de pelos de bode para exagerados bigodes, volumosas sobrancelhas e longos cavanhaques.

Grimário aprendeu a fazer máscara por causa de Batista. Como a dança e o bordado, aprendeu vendo e, na observação e interação desses fazeres, roda e artesanias, foi assimilando os segredos, como as máscaras com bigode e as máscaras sem bigode. Também inspirada em personagens e causos, a máscara com algum traço marcante, como “bigode trançado” que provocava admiração, conta sobre o

estranhamento da chegada de pessoas desconhecidas na cidade: “Ou ele é caboclo de Maracatu ou ele é policial ou feitor de engenho”. São as máscaras dos valentões, como Soldado da Gurita, Bode, Valentão¹⁰ ou outro personagem agressivo.

Outra máscara das que ele identifica como diferenciada - no caso, papelada e não mais de couro - é a da Véia do Bambu: figura feminina, mudando os detalhes e com mais cores, mas, do mesmo modo, observando “a vida real”, em que as pessoas não são sempre “certinhas” e tem algo de diferente para inspirar, como uma venta maior do que a outra ou uma boca torta. Véia, Diabo, Morte e valentões são as máscaras diferenciadas. No mais, podem ser qualquer uma, até mesmo a do Ambrósio¹¹.

Creio que se referiu ao Ambrósio com certa ênfase por causa da banda pernambucana Mestre Ambrósio (1992-2004), sucesso do movimento Mangubeat¹², cujo símbolo é a máscara de couro, de raspa de boi, ao feitio das máscaras de Cavalinho, com pinturas bem definidas levando o nome da figura, nem sempre chamado de mestre. Isso talvez leve os desavisados, num primeiro contato com a brincadeira, a esperar do Seu Ambrósio uma máscara distinta ou com os mesmos traços pintados, até porque essa figura nunca falta em nenhum Cavalinho e em nenhuma apresentação. Em alguns grupos é o primeiro a entrar na roda, como um anunciador do que virá. Não é o caso no Boi Pintado, mas, igualmente ali, para botar a figura do Ambrósio é necessário conhecer muito bem a brincadeira, a sequência das pelo menos 30 figuras que entrarão na roda e as três partes da apresentação.

As máscaras de couro do Cavalinho já foram produzidas com outros materiais. Além das máscaras de papelagem em cima de forma de massapê, Grimário conta que já viu máscaras com o mesmo corte e tamanho das tradicionais de couro, mas feitas a partir do reaproveitamento de caixas de papelão desmontadas e recortadas. Ele diz que também já viu máscaras feitas de lata de doce ou de galão quadrado, do mesmo modo recortadas. As de papelão eram menos perigosas e podiam ser caracterizadas/marcadas com fuligem de panela ou carvão. A materialidade do papelão era efêmera, a da lata, por sua vez, era perigosa, mas era algo feito sem gasto. “Hoje tudo é gasto”, como diz Grimário, e isso causa mudanças na brincadeira. Se atualmente se compra papel para cartonagem de diferentes gramaturas para a construção de chapéus por exemplo, antigamente se desmanchava a caixa e depois cobria com papel laminado, o papel de “galão de caixão de defunto”, azul ou roxo. As fitas dos arcos eram feitas de papel crepom e, depois de duas ou três apresentações, eram renovadas.

¹⁰ Soldado da Gurita, figura representativa do poder militar ou da polícia, chega na roda de espada e quepe para prender Mateus e Sebastião por tanta bagunça e anarquia. Bodes são uma dupla de valentões, representando os capitães do campo, do tempo antigo e da escravização. Eles entram na roda de espada e são expulsos por Mateus e Sebastião na base da bexigada. Valentão é a figura que entra na roda contando causos impossíveis de tão exagerados na valentia, mas que, por fim, é desmoralizado pela dupla cômica.

¹¹ Mestre Ambrósio, figura vendedora de figuras de todos os outros folguedos conhecidos da Mata Norte, chega na roda com bastão e cheio de máscaras. Ele “vende” as máscaras de todas as figuras que entrarão na roda no dia da festa. Portanto, sabe dançar o corpo de todas as figuras.

¹² Movimento Mangubeat foi fundado em 1991 por artistas como Chico Science e Fred Zero Quatro, renovando a cena cultural de Recife, talvez a cena musical seja a sua maior expressão, ao juntar ritmos e batidas tradicionais à ritmos da cultura pop como o *hip-hop*.

Mestre Grimário conta que atualmente “paga a um rapaz para entrar na mata e colher cipó de japecanga”¹³ para a confecção de arcos que duram até dez anos. Ele explica que antes, no entanto, havia mais mata e não havia vigia ou cerca. Assim, não era preciso entrar tanto, nem se deparar com bicho, para pegar os cipós que eram usados para várias construções da brincadeira. Até os bonecos de bicharia (hoje de madeira) tinham suas estruturas feitas de cipó de fogo; as saias eram feitas de saco de estopa de carne de charque, adubo ou de açúcar, alguns eram de *nylon*: “não se tinha boniteza, tinha só graça” (Em 2º diálogo, 08/03/2022).

Do meu ponto de vista, certamente havia boniteza, principalmente no fazer. Por exemplo, ao descrever o modo como criava os enfeites dos chapéus, que hoje são feitos de pedraria e lantejoulas, mas que antes eram confeccionados com papel enrodilhado coberto com papel laminado aos montes: “era um trabalho danado, mas não tinha gasto”!

Porque assim, Maria: a história do Cavalinho Marinho, nem todo mundo sabe, era a mesma história do Pastoril. Cavalinho Marinho quando terminava, à época de janeiro, se juntava todas as “bagulhadas” do Cavalinho Marinho e botava lá e tocava fogo, pra refazer tudo de novo. Por quê? Não era como hoje. Comprar um tecido caro, uma tinta cara... Era com o cipó da mata. Fazia todo o jeito, fazia um boi, um cavalo, uma ema e uma onça e pronto! E ia brincar! Quando terminava, tocava fogo e acabava tudo. Hoje é diferente, hoje é tudo caro e ninguém vai fazer mais isso. Mas Cavalinho Marinho juntava tudo e tocava fogo, que nem o Pastoril. (Em 2º diálogo, 08/03/2022)

No fogo da Queima da Lapinha, bicharada, arcos, máscara de caixa de papelão ou de lata, chapéu enfeitado, todas as coisas “entravam no fogo. Pronto, acabava. Era a história...”, conta Grimário. O *Dicionário do Folclore Brasileiro* registra: “Lapa, lapinha, é sinônimo tradicional de presépio e Pastoril”. Como as renovações parciais, a queima das palhinhas no dia de Reis. Ainda, a exemplo do Bumba-Meu-Boi no agreste do Rio Grande do Norte, “retirados os espelhos e as fitas dos chapéus ornamentais de Damas e Galantes, tudo ia ao fogo entre cantos apropriados e saudosos” (CASCUDO, s/d, p. 752). Uma imagem bonita, apropriação e liturgia popular relacionada à passagem do tempo: encerramento do Ciclo Natalino e início do próximo ciclo festivo, o Carnaval.

“E hoje tudo é gasto,” garante Grimário.

Porque a dança do Cavalinho Marinho, que dá o nome de “suja”, é o paletó véi, é uma calça véia, uma espada. Essa [dança] é grande. Que são os personagens. Que entra um e sai outro, entra

¹³ Japecanga ou inhapicanga é uma planta brasileira resistente a baixas temperaturas e à seca, encontrando-se espalhada por quase todo o território nacional. No Cavalinho Marinho, é usada para a confecção dos arcos usados na dança dos arcos e de outros objetos. É a base para o corpo da bicharada, por exemplo.

um e sai outro, mas a galantaria toda brilhosa com lantejoulas, todo tipo de adereço bonito. Tudininho, é pouco, é negócio de uma hora. Que é a dança, aquelas danças bonitas, os arcos, aquela coisa toda. (Em 2º diálogo, 08/03/2022)

A galantaria à qual ele se refere - também chamada de “galantes”, “agaloados” ou “zagaloados” - é a parte “nobre” da brincadeira, ou a chamada “dança rica”. Os Galantes são muito fotografados e representativos em divulgações, pela dança dos arcos feitos de cipó, curvados e enfeitados de tiras coloridas (de papel crepom, ou plástico colorido e, mais caro, mas não raro, fitas de cetim), em bela coreografia brincada por quatro ou seis galantes e puxada, no caso do Boi Pintado, por mestre Grimário. Com os Galantes, também dançam Dama ou Pastorinha e Arrelequim. Além de performar a dança dos arcos, eles recitam para os Santos Reis do Oriente, Jesus Cristo, contrastando com a dança suja e as loas das figuras mascaradas. Érico José Oliveira, em sua tese, chama atenção para o fato de os agaloados e do Capitão não serem os negros do *tempo passado*, são representantes da família do Capitão, além da pureza da juventude. De fato, ali é onde os mais novos se iniciam, geralmente são sempre jovens a brincarem os arcos (OLIVEIRA, 2006, p. 331).

Helena Tenderini, em sua dissertação, traz o olhar do mestre Bui Alexandre, refletindo sobre a origem do brinquedo, no qual galantaria e Capitão representam a corte, sendo, os primeiros, soldados do rei e o segundo, o próprio rei (TENDERINI, 2003, p. 41). Ao mesmo tempo, não deixa de perceber o Baile dos Galantes como possível consequência da ligação do Cavalinho com outras brincadeiras, como o Pastoril (ibidem, p. 64).

Após leitura de trecho da tese de Ivanildo Piccoli dos Santos, pensei mais uma vez nas **mungangas** e nos artificios desse folguedo. Descrevendo rodas de Cavalinho em festas de santos padroeiros ou em datas festivas, muitas delas contavam com a presença do senhor de engenho e sua família, que às vezes até pagavam por apresentações em outras festividades familiares, talvez para manter o controle do que era brincado, ou por pura diversão, ou ainda para verem a agilidade e beleza das danças dos arcos (SANTOS, 2015, p. 158).



Fig. 48: Dança dos arcos com o mestre a frente.

Persistindo no espírito das mugangas ou dos artifícios, presentes em fazeres particulares daqueles que viviam sob o mando de senhores e depois patrões, percebo nos galantes a possibilidade de astúcia do brinqueado. Se, por um lado, é uma brincadeira feita pelos brincantes para fazer os outros rirem - também para eles mesmos rirem debaixo da máscara, como festa deles para eles mesmos -, por outro, foi e é admirada por muitos, inclusive pelos antigos senhores de engenhos. E como outros folguedos de rua, pode “pegar” quem transita ao largo, por perto, pois é feito de muitas passagens, sendo a galantaria uma delas, podendo justamente agradar por sua pureza, pelo ápice dançado em reverência à Estrela de Belém e pelo poético zelo com os santos padroeiros, os Reis Magos, São Gonçalo e o menino Jesus. Por outro lado, agrada pela representação da nobreza, mesmo quando era enfeitada de papel.

Hoje, a galantaria segue nobre e enfeitada, mas não mais com a efemeridade do papel e da cola: para uma dança rica, ricas fardas. Os agaloados se diferem por vestir conjunto de calça e camisa social, geralmente de cores mais claras, muitas vezes brancas, e em tecido diferenciado, o mesmo dos vestidos das damas e Pastorinha. O brilho vem nos chapéus e, principalmente nos peitorais ricamente bordados com lantejoulas, que, quando possuem espelho no centro, carregam o segredo, assim rebatendo o mal, na frente e atrás. O traje tem um acabamento com franja de lã nas bordas, à maneira das Golas de Caboclo, só que mais diminutas, cobrindo apenas o peito e as costas.

Os chapéus do Mestre seguem o brilho. Forrados com papel ornado, laminado e colorido, recebem pedraria e acabamento com miçangas especiais nas abas, o que também lhes confere movimento. Damas e Pastorinha ainda possuem na parte posterior de suas peças, uma bela cabeleira de fitas colorida. Mestre Grimário, quando se veste de Capitão, não usa a famosa coroa de flores: “nunca gostei porque é o estilo. Eu já brinquei nos Cavalos Marinhos que usam a coroa, mas quando eu vou cortar o arco eu me atrapalho porque ele é alto”. Seu estilo é o dos quepes ricamente ornados, todos feitos do começo ao fim por ele e sua família.

Vale lembrar que a coroa traz a simbologia de rei e nobreza. “Chapéu a gente vai lá e compra aquele material e vai criando a ideia. Um faz de vidrilho, o outro faz de lantejola e vai criando ideia, mas o Cavalos Marinho, no caso a cultura popular, sempre para nós permanece daquilo, daquela mesma história”. Quer dizer, cada um no seu estilo, como gosta de dizer.



E o “grande” do Cavalo Marinho? “Ah, os personagens em si... É só paletó e o chapéu de palha. E a calça a gente escolhe uma que esteja mais velha para gente dançar, pode ser no terreiro, chão batido, muita poeira ou palco, né?” A própria calça solapada de cortar cana é costumaz candidata à roda. Isso para roupa, pois junto vem uma infinidade de máscaras e objetos cênicos, como espadas, tamborete, socador de pilão, ovo cenográfico de ema e mais um monte de coisas. E, se esse mundo de objetos entra na roda pelas mãos de suas figuras, talvez seja hora de trazer o espaço, para depois voltar ao objeto-forte, a máscara.

A roda de fazer, a gente sempre faz, e o próprio povo já faz, que é a largura do banco na frente. Porque na frente dos músicos ninguém pode ficar, daí fica na quina no banco e depois se torna uma roda, pro público ver. E aí se [a roda] está fechada de mais, a gente vai dançar e pede “Não jovem, vai abrindo”. Depois Mateus chega e começa aquele *parapapá* todo, e o povo abre ainda mais, aí fica mais lindo. (Em 1º diálogo, 24/02/2022)

E onde se abrem rodas? Mestre Grimário nos conta que as rodas de Cavalo Marinho, por muito tempo, quando não eram contratadas pela prefeitura, brincavam perto das bancas de bozó – clássico jogo de apostas no qual os dados são chacoalhados dentro de uma caneca. Era uma economia de muitos agentes, pois, como ele conta, quando terminavam os sábados de apresentação paga pelas prefeituras, eles eram contratados pelos banqueiros de Bozó. Os próprios banqueiros não vendiam bebidas, mas montavam uma casinha de palha, o chamado “botequim”, para que outros ali vendessem – não só bebidas,

Fig. 49: Alguns tipos de chapéus do Cavalo Marinho: o primeiro e o terceiro são tipos usados pelos palhaços Mateus e Sebastião, o penúltimo é a coroa usada pelos mestres e o último é usado pelos Galantes. Mestre Grimário prefere este último a coroa.

como também laranja e outras frutas, cocada, castanha assada, sarapatel ou acepipes diversos. Dessa forma, arrecadavam um dinheiro com o qual ajudavam o dono da banca e pagavam o Cavalinho Marinho.

De setembro a dezembro eram as bancas de Bozó a agitar as apresentações. Depois se iniciavam as festas dos santos padroeiros, e as prefeituras eram as maiores contratantes:

[...] e não era prefeito que contratava, era o tesoureiro que saía no mercadinho, onde tinha qualquer vendinha, arrecadava o dinheiro pra botar na festa um Cavalinho Marinho, uma Ciranda e o Pastoril. Aí vinham os balanços e as festas eram assim. Era o Pastoril de ponta de rua, o Cavalinho Marinho e as Cirandas, e arrecadava dinheiro pra bater aquela festa dos padroeiros. Aí já não era mais com os banqueiros, mas sempre eles chamavam os banqueiros pra estarem lá perto do Cavalinho Marinho, entre os três, e apurando o dinheiro pra também ajudar o próprio tesoureiro que estava arrecadando dinheiro, era o Cavalinho Marinho. Essa é a história do Cavalinho Marinho, ficava a noite toda, a noite toda mesmo até amanhecer o dia. (Em 1º diálogo, 24/02/2022)

Mas havia outros pagadores. Mês de julho, sempre com cinco sábados seguidos: Grimário conta que às vezes o dono de um bar contratava o grupo para todos os sábados. Pagamento sinalizado por prefeitura, bar ou jogo de Bozó, a roda era feita na frente da casa do dono da banca, ao lado do bar, na praça, na ponta da rua e em outros espaços de chão que se levanta poeira em um mergulhão¹⁴. Mas o quintal, o chão batido dos fundos ou da frente da casa de mestre ou do dono do Cavalinho Marinho, também é palco. E quem recebia o dinheiro era do dono do brinquedo, ou seja, aquele a quem pertencem os bichos, os objetos cênicos e os figurinos mais elaborados. Nem sempre o mestre era o dono: “[...] só quem recebia dinheiro era o dono [do Cavalinho Marinho], que recebia o valor do contato e aí ele pagava ao menino da tolda, pagava aos músicos e só, mais a ninguém ele pagava. Por quê?” Porque eram trabalhadores, responde, “povo sofredor, mas apaixonados pela cultura popular. E os mais sabidos tiravam a sorte”. Tirar a sorte é passar o chapéu. Na brincadeira, havia momentos e outras várias artimanhas de fitas amarradas, lenços e dizeres para os mais sabidos levarem o seu.

A importância do pagamento está assinalada nos músicos e no menino da tolda, o qual eu citei anteriormente, mas não detalhei. Hoje o folguedo brinca apenas com o cachê (não mais com o pagamento incerto e os brincantes tirando a sorte). Gosto de que Grimário tenha se lembrado do menino da tolda, porque a função que ele exerce envolve o espaço no qual as rodas aconteciam, porque a tolda guardava o segredo da brincadeira. Ele nos conta que antes de começar a roda, a mais ou menos vinte ou trinta

¹⁴ Tombo do magui ou mergulhão: jogo-dança de desafio, brincado antes do espetáculo como “esquentar”.

metros de distância, montava-se a *torda*, onde ficavam as máscaras, os bichos e outros objetos. O “cabra da *torda*” não via a brincadeira, mas tinha o dever de saber a sequência completa das trinta ou mais figuras que entrariam na roda a cada noite, pois ele era responsável por entregar a máscara certa, na ordem certa das figuras. Hoje é um pouco mais raro ter a *tolda*, pois geralmente há um quarto ou um camarim quando se apresentam, mas, quando tem,

Ele fica lá longe na *torda* ou na capuaba, uma casinha de palha lááá no final, escondido. E lá a gente bota as bicharadas do Cavalinho todinha, máscara, paletó, espada, arco, tudo. Aí ele chega e já vai organizando tudo, separando tudinho direitinho lá dentro. E aí começou o Cavalinho e o Cavalinho está lá na frente do terreiro, e a *torda* está escondida, e aí chega o personagem, pega: “me dá uma máscara?” ou “tal figura”. Ele dá a máscara, dá o paletó, o outro vai-se embora e, quando aquele personagem vai, outro já está vindo, outro já está saindo, são três. A gente dá o nome de três *toldêro*, que são os figureiros. São três. Aí ele dá a roupa, o paletó, máscara, espada, tudo a esses três, quando um saiu o outro está chegando, o outro vai saindo e ele fica naquela agonia a noite toda lá. E o Cavalinho brincando e ele não viu nada, só ouviu dizer “começou!”, “vou botar o último personagem” e “agora o boi terminou!”. Que é a hora que ele não viu o Cavalinho. (Em 1º diálogo, 24/02/2022)

O *toldêro* fica atrás de um pano (por isso *tolda*), ou dentro de uma capuaba (pequena edícula efêmera/choupana de palha), e é a pessoa encarregada de distribuir o figurino na ordem correta. Ele tem o conhecimento da brincadeira, mas não aparece. No entanto é chamado pelo mestre de um dos figureiros. Ele deve estar na ativa,

[...] saber cada personagem, aquela máscara. Porque, assim, muita gente acha que a máscara é aquela, vamos supor, a máscara do Ambrósio, máscara do Pisa Pilão, daí é quase igual, [...] agora máscara mais exigente é a máscara do Soldado, do Bode, que é o cabra produtor do campo, e do Valentão¹⁵, que as máscaras mais com bode, esse detalhe. (Em 1º diálogo, 24/02/2022)

As máscaras são “o grande” da brincadeira. Nas contas do mestre, em uma brincadeira de mais ou menos oito horas consecutivas, os Galantes entram algumas vezes, perfazendo mais ou menos uma hora; os bichos dançam “aquele pouquinho” e as outras seis ou sete horas são de máscaras, “entra uma máscara e sai outra”. Questiono se as máscaras servem para manter o anonimato de seus brincantes, mas como tudo no Cavalinho é inspirado no tempo passado, ele me responde que foram criadas já com o pensamento da realidade e do cotidiano das pessoas: “Então a máscara do Cavalinho foi

¹⁵ Grimário chama de valentões aquelas figuras temidas ou encrenqueiras. São máscaras que geralmente levam algum detalhe que chama a atenção, como um exuberante bigode, uma barba exageradamente comprida, cavanhaque peludo, e, ainda, a máscara toda peluda: “é o segredo das máscaras do Valentões”, diz mestre Grimário. Mas há também uma figura específica de nome Valentão, que entra de espada em punho, tem fama de valente por contar aventuras por ele vividas, mas de tão exageradas, impossíveis de serem reais. Por fim revela ser o contrário...

feita mais pra fazer o personagem no papel que ele é, não pra esconder só a cara, mas pra fazer o papel que ele é” (Em 2º diálogo, 08/03/2022).

Durante a entrevista, percebi a ênfase nas máscaras dos valentões e da Véia do Bambu: na dos valentões, com os exageros de pelos, feitos de rabo de cavalo e detalhes de couro de bode com pelagem, pela provocação de alguma tensão ou conflito pelas personagens; na da Véia, que não é de couro, mas papelada e pintada de forma exagerada. A Véia é uma das poucas personagens femininas. Para as outras figuras humanizadas – os Velhos, os Bobos e os Trabalhadores, elencados na divisão de Santos citada no início do capítulo –, qualquer máscara serve. Não há rigor, a distinção é possibilitada pela inteireza da caracterização com os objetos cênicos, e, claro, segundo loas, toadas e o corpo.

“Tem figura que usa máscara de couro e tem figura que usa máscara de papelão.” Na feitura das máscaras de couro – geralmente bovino, de raspo, com detalhes em pelos e pele de bode –, há o segredo do bigode para a ideia de agressividade e, no mais, são os acabamentos, às vezes no recorte e na pintura; no olho, o cuidado especial em não errar o corte: “Do olho, da boca, a gente tem que ter mais cuidado pra não errar e cortar o olho troncho. A boca pode ficar troncha, que tem gente que tem a boca troncha, mas é mais o nariz”. (Em 2º diálogo, 08/03/2022).

Na feitura das máscaras de papelão, primeiramente se fabrica uma fôrma de massapê no formato de um rosto. Com uma mistura de água e cola branca ou tapioca, camadas de papel picado à mão são coladas sobre essa fôrma. As duas primeiras camadas, no entanto, levam apenas água, para que, quando estiver seca – depois de um ou dois dias, a depender do clima – a máscara de papel desgrude do massapê. Na mesma fôrma é possível fazer de quatro a cinco máscaras, que ao final se distinguem pelo acabamento da pintura.

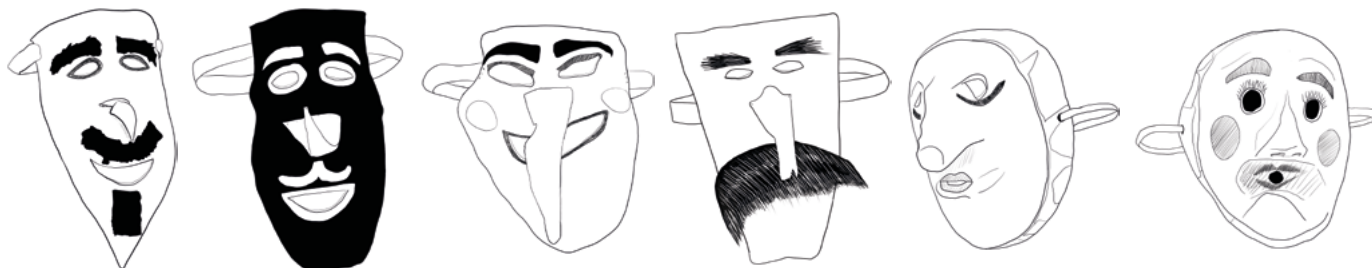


Fig. 50: Alguns tipos de máscaras do Cavalo Marinho Boi Pintado, feitas por mestre Grimário e Grimário Filho.

Grimário aprendeu vendo: “A gente fazia, preparava e mostrava pra ele [Mestre Batista] depois de pronto, mas ele não parava pra ensinar nada à gente, ele sempre... Era ver, se ligar pra aprender ir lá e fazer. Era o segredo, era esse”. Hoje o mestre Grimário ensina crianças e jovens:

Na dica, a gente pega logo na [máscara] de couro, né? Tipo, marca ela, corta ela toda, e aí eu explico pra eles o segredo do que era a máscara do bigode, sem bigode, faço tudo pra eles. Aí eles cortam, pintam, botam alguma coisa diferente que for pra botar, eles botam. Quando é de papelão, eu ensino pra eles também, sobre a fôrma de massapê. Depois a gente coloca duas camadas de papel, depois melamos de cola e vai colando. Depois de dois, três dias que o sol está quente, a gente balança assim, a fôrma cai e daqui sai pronto, é só pintar. É feita de jornal e papel de revista e aí fica nessa tonalidade, dura e boa de pintar (Em 3º diálogo, 23/03/2022).

As particularidades das máscaras, como um nariz troncho, são estímulos na roda. O palhaço Mateus pode improvisar na hora se inspirando nos defeitos. Em relação às particularidades de quem bota, pergunto se há necessidade de mudar a voz de uma máscara para outra e ele me responde que os brincantes não mudam o tom de voz, mas é comum provocar um jeito de falar, por exemplo afinando a voz em palavras esticadas, como um chamado para o “Capitããããã!?”: “[...] aí cada um dá aquela mudança, mas parece que não sai muito diferenciada não, sai ligeira”. De qualquer forma, ele ressalta que o simples uso da máscara modifica a voz (Em 2º diálogo, 08/03/2022). Quando pergunto se há regras no uso das máscaras, ele enfatiza que não, dizendo: “A de Cavalo Marinho que eu conheço, a máscara que a gente faz, não tem esse segredo de pode ou não pode não. Agora tem que saber usar no personagem que vai fazer, qual é que vai usar. Que não adianta você pegar uma máscara feminina e **botar** o personagem masculino” (Em 3º diálogo, 23/03/2022). No entanto, o importante, é saber o que a máscara exige.

É, Maria. Porque, assim ó, a máscara de Cavalo Marinho, ela é inspirada em cada personagem, o jeito que tem uma pessoa, o jeito que uma pessoa é. Aí outro tem uma venta grande e o outro tem a boca grande, o outro tem aquele bigodão, o outro é barbudo. E a máscara do Cavalo Marinho de couro, ela é mais inspirada naquela outra pessoa que a gente viu, ooou, a própria máscara do Cavalo Marinho, ela exige o personagem. Porque o personagem agressivo, aquele mesmo agressivo, aquele que veio pra fazer a graça, aí a máscara dá aquela diferença pra pessoa que vai fazer aquele personagem (Em 2º diálogo, 08/03/2022).

Como dito antes, o “grande” do Cavalo Marinho são as máscaras e grande é o que elas exigem. Demandam do figureiro o conhecimento particular e geral da brincadeira, perceber os detalhes, estar pre-

parado para quando o Mateus os enxergar e responder da melhor maneira às suas investidas, não perdendo a oportunidade de fazer o povo rir, muito menos de rir embaixo da máscara. Pela enorme tradição do *tempo passado*, bota-se a máscara para saber as loas de suas personagens, mas tem que saber das **mungangas** das figuras, conectando ainda mais o mascarado com os seus antepassados na brincadeira.

A arte do cômico, em suma, não é somente educação do dizer extemporâneo, mas antes de tudo respeito a uma tradição, capacidade de prestar contas ao passado que toda máscara traz consigo, exercício voltado a explorar incessantemente aquele patrimônio cujo peso o cômico assume no ato de sua primeira vestição. (TESSARI, 2013, p. 86)

Para uma outra tradição mascareira, o trecho do dramaturgo e ensaísta Roberto Tessari nos traz a universalidade do dever-devir máscara. Sobre os cômicos da Dell'Arte, Tessari fala da instauração de uma relação de intensa cumplicidade, de assídua frequentação em contrato perdurado pela inteira vida do intérprete, permitindo à máscara viver através do tempo e impondo ao ator os traços de que ela, máscara, foi se enriquecendo com o tempo (Tessari, 2013, p. 85).

O encontro da tradição e do improviso, independentemente de palco ou chão batido, revela-se uma preciosa maneira de unir o ensinamento do antes com os artifícios do agora. A tradição no corpo, nas loas, na dança, nas indumentárias, assegura aos brincantes o dever da criação na figura, incorporando, porém à sua maneira, os recursos do momento, sejam apelos da TV, do evento em que estão, da presença de conhecidos na roda, do futebol, da política e de muitas outras possibilidades para o dever da máscara.

E, se no Cavalo Marinho, a princípio a máscara não esconde, mas transforma, no cotidiano, quando é usada em brincadeira tocada, dançada, recitada, improvisada e agaloada, ela subjuga a brutalidade da vida daqueles que existem em torno da monocultura da cana. Do mesmo modo, ela subjuga a matéria de que é feita, o couro, o papel, a tinta. E, ainda, o espaço da brincadeira. Abre a roda porque o mascarado vai entrar.

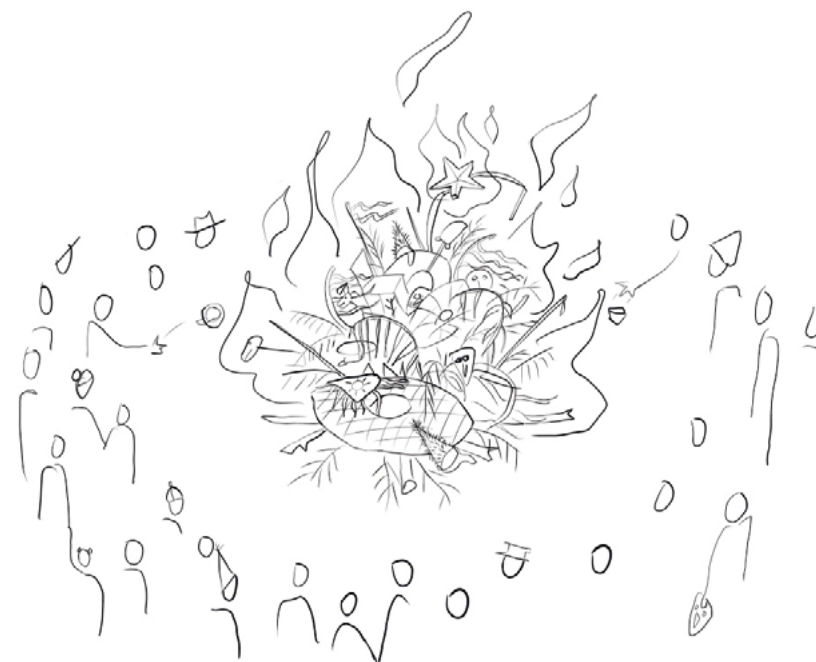


Fig. 51: Queima da Lapinha.

2.4 MESTRE MANOELZINHO SALUSTIANO¹

A minha história dentro da cultura popular é interessante, porque eu tinha uma mãe festeira, que era uma mulher guerreira que criava três filhos e tomava conta da mãe dela, que é minha vó. E minha vó era apaixonada por cultura popular, principalmente por Cavalinho Marinho. É minha vó que leva minha mãe pra dentro de um terreiro de Cavalinho Marinho e lá a minha mãe conhece meu pai brincando de Mateus de Cavalinho Marinho. (Em 1º diálogo, 23/02/2022)



Fig. 52: Mestre Manoelzinho

¹ Divulgação de Manoelzinho em suas redes sociais: <https://www.instagram.com/manoelzinhosalustiano/> | <https://www.instagram.com/mbs.piaba.de.ouro/> | <https://www.instagram.com/casadarabeca/>.

² Catirina no Cavalinho Marinho é parceira de Mateus e Sebastião: mulher de um, de outro ou dos dois. É a mesma figura no Baque Solto, porém chamada de Catita. Em ambas as brincadeiras é brincada por homens, apesar de hoje se ter notícia de mulheres brincando de Catirina no Cavalinho Marinho.

³ Rede cônica de pescar, presa num aro circular que vai diretamente às mãos para pesca em águas rasas de peixes e crustáceos pequenos.

Manoel Salustiano Soares Filho, conhecido por Manoelzinho Salustiano, é o filho primogênito de Mestre Salustiano, tendo aprendido com ele e herdado seus saberes e os fazeres dos folguedos da Zona da Mata Norte, como o Cavalinho Marinho, o Maracatu de Baque Solto, o Mamulengo e a Ciranda. Foi com esses ensinamentos que começou a desenvolver as habilidades de artesão na confecção de vestuários, bordados em estandartes, golas e guias no Maracatu de Baque Solto Piaba de Ouro e adereços carnavalescos de outras agremiações.

Nascido em 31 de janeiro de 1969, na cidade de Paulista, litoral norte pernambucano, foi criado em de Abreu e Lima, região metropolitana de Pernambuco. Manoelzinho sempre inicia sua história falando de sua mãe. Isso é curioso, pois ele é filho do importante Mestre Salu, o responsável pela unificação e associação dos Maracatus de Baque Solto em 1989. Sua mãe, Tereza Maria Soares, filha de Dulce Damiana da Conceição, era festeira. A dimensão de festeira é ampla, pois atinge muitos: “[...] festeiros são aquelas pessoas que têm barraca e que traziam cultura popular, Mamulengo, Ciranda, Cantoria, Maracatu na época de Carnaval, Cavalinho Marinho, essas coisas” (Em 1º diálogo, 23/02/2022). Os festeiros davam almoço ou ajudavam a pagar o folguedo, além de comercializar bebida e comida na barraca.

Manoelzinho nasceu quando sua mãe ainda era muito nova. Orgulhoso, ele conta como ela, com pouco mais de vinte anos, saía de Catirina² no domingo de carnaval, que na época era brincada somente por homens: rosto maquiado de carvão, duas quengas de coco nos seios por debaixo do vestido, jereré³ nas mãos, pulos, pinotes e o grito da Catita na rua. Tirando uma bela sorte, ela ainda garantia a feira. A Catita era um mistério, pois ninguém sabia quem era e todos achavam ser um homem vestido de mulher. Até que em um carnaval, Manoelzinho virou a filha da Catirina, algo que ele não quis, mas não pode negar.

Porque isso era um trabalho isso não era uma diversão pra ela, era um trabalho. E naquela época ganhava-se dinheiro. Se fosse hoje, na moeda de hoje, ela ganhava mais de mil reais, porque as pessoas pagavam pela... Antigamente o Caboclo de Lança, Catirina, ganhavam dinheiro. Uma boa Catirina, um bom Caboclo de Lança, eles não viviam como vivem hoje, que o cara dá dez centavos, cinquenta centavos. Um Caboclo de Lança, a menor moeda, se fosse hoje era dez reais, a menor. (Em 1º diálogo, 23/02/2022)

Participou de sua primeira brincadeira como filha da Catirina. Debaixo de sol quente, estava envergonhado, “todo durinho”, mas pelo menos tomava refrigerante: “era a única coisa boa”. Seus pais se conheceram em uma roda de Cavalos Marinho, o pai brincando de Mateus e a mãe se apaixonando pelo desenrolado palhaço. A avó materna admirava a festa e recebeu com gosto um pedido do Mateus para um café: “[...] o cara brincando de Mateus, um dos Mateus de qualidade, pra minha vó é como se tivesse o Roberto Carlos pedindo pra ir à casa dela” (Em 1º diálogo, 23/02/2022). Casaram-se, permaneceram juntos por três anos, tiveram três filhos e depois se separaram.

E daí minha mãe começa a seguir a vida dela, meu pai segue a vida dele, vai virando uma liderança dentro da cultura, porque ele começa a criar os brinquedos, cria um Cavalos Marinho, cria um Mamulengo, cria a Ciranda... que ele tinha muito talento. Cria um Caboclinho, aí desmancha o Caboclinho pra criar o Maracatu Piaba de Ouro. (Em 1º diálogo, 23/02/2022).

O Maracatu de Baque Solto Piaba de Ouro foi criado em 1977, quando os maracatus tinham no máximo trinta pessoas. Nessa época Manoelzinho tinha por volta de oito anos e morria de medo dos Caboclos de Lança. Sua mãe festeira, montava barraca e seu pai, à época Mané Salu, levava o Piaba em troca de almoço. Os pais separados se davam muito bem. “Teu pai vai trazer o Maracatu pra cá!”. Nesse dia, o menino Manoelzinho fugiu e passou a manhã no pátio da feira, achava os Caboclos violentos. O tempo foi passando, mãe e vó cobravam do rapaz Manoelzinho, agora com treze para quatorze anos, mais presença no terreiro do pai e a primeira atividade a exercer foi vender laranjas.

Por insistência de seu irmão de criação, Maro, brincou pela primeira vez no Piaba como Balizeiro⁴. Seu pai, animado, o levou a Recife para comprar roupa nova e, de roupa nova, já se sentiu “aquele”. Passou dois anos como Balizeiro até que saiu um Arreiamá⁵ do grupo e ele então foi colocado pelo pai em seu lugar. Quando se tornou Arreiamá, suas responsabilidades aumentaram: brincar de cócoras, usar o chapéu de penachos e fazer uma gola. Entrando no maracatu, a primeira coisa que se aprende é aplicar lantejola.

⁴ Balizeiro é o puxador do cordão das baianas. Ele recebe esse nome porque leva na mão uma baliza (um bastão do tamanho de metade de um pau de vassoura) enfeitada de fitas. Os balizeiros eram geralmente rapazes jovens e iniciantes, hoje são raramente vistos nos maracatus, já que os concursos nunca julgaram suas figuras.

⁵ Arreiamar, Arreiamá ou Cabloco de Pena, “aquele que arreia o mal”: “É este personagem quem protege espiritualmente a brincadeira com uma dança ritual: figura ligada a cultos indígenas, recebe entidades e dança incorporado ou atuado, com movimentos propiciatórios que se destinam a “arriar”, derubar os males, as ameaça à paz e segurança do maracatu”. (INRC Maracatu Baque Solto, 2013, p. 127).

Manoelzinho já sabia aplicar lantejoulas e resolveu fazer sua gola. Não sabia desenhar, de modo que pediu ao tio o desenho de uma arara e, respeitando a tradição, fez a sua gola sem mostrar o processo a ninguém. “Dou por vista, vai chegar a misteriosa”, diziam os mais velhos para implicar com sua inicialização. Caboclo ou Arreiamá não mostra a gola enquanto ela não estiver pronta. E eis que a gola ficou pronta.

Quem fez”? Eu digo “Fui eu”. Ele disse “Quem desenhou”? Eu digo “Foi Moacir, mas quem bordou foi eu sozinho escondido”. Ele fez: “Olha, a partir de agora, você não pega mais numa pá de caminhão. Porque você é um artista e artista não pega no pesado. Existe três caminhos: ou você estuda pra ser doutor ou você não estuda, vai ser um pião, ou você vai fazer cultura pra ser artista, pra não pegar no pesado. (Em 1º diálogo, 23/02/2022)

Nessa época, Manoelzinho trabalhava carregando o caminhão do pai, com metralha, lixo, mudança e, quando preciso, pá na mão, de seis da manhã a seis da tarde, “[...] porque pai era aquele homem que ele juntava a família pra tá ao redor dele trabalhando, então se divertindo ou trabalhar, era do lado dele” (Em 1º diálogo, 23/02/2022).

A partir da misteriosa, Manoelzinho passou a bordar. Por uma gola pequena, ele ganhava o que no caminhão demorava uma semana para juntar. Jovem, na euforia de receber um salário melhor, virava a noite bordando e por vezes finalizava três golas em uma semana. Mais uma vez, as responsabilidades aumentaram. Seu pai o levava para a casa de mestres bordadores mais velhos, onde ficava calado, apenas observando e exaltando mestre João Calumby, considerado por ele o “Rei das Golas de Maracatu de Baque Solto”. Desenvolveu a técnica de desenho, a técnica de bordado, começou a fazer golas maiores e, passando o tempo, fez seu primeiro estandarte. O bordado levou Manoelzinho a conviver com mestres mais velhos:

[...] quando eu penso que não, eu só estou cuidando de fantasia e estou tendo muito contato com os mestres mais velhos, com os Caboclos mais velhos, com os Folgazões mais velhos. E aí eu começo a ter o olhar que fica escondido e começo a dominar o brinquedo sem entender que estava dominando, né? Quando meu pai me disse “Olha, você sabe dar um grito dentro de um Maracatu”. Dar um grito não é tratar mal, dar um grito é trazer o povo pra escutar, é você controlar o brinquedo (Em 1º diálogo, 23/02/2022).

O olhar que fica escondido é o olhar de quem está circulando, percebendo o terreiro em sua inteireza ou em alguma particularidade, sem aparecer com a mesma exposição de quem está no espetáculo.

A transição para tornar-se liderança dos Maracatus de Baque Solto se deu com pouco tempo, mas antes Manoelzinho brincou de Balizeiro, depois de Arreiamá, de Arreiamá para Catita, deixou de ser Catita, dançou como Caboclo de Lança em apresentações, brincou Mamulengo, no Cavalo marinho foi Soldado, Mateus, Ambrósio e tocou em *shows*. Seu pai fazia questão dos filhos tocando juntos dele no palco, mas era no Maracatu que se realizava e criava, gostava mesmo do bordado. Após o falecimento de Mestre Salustiano, ele acabou deixando de subir nos palcos.

Hoje, Manoelzinho se coloca como bordador e não aparece mais no palco. Relaciono sua experiência do olhar escondido com aqueles muitos mestres que podem dizer e olhar a brincadeira a partir de suas características constitutivas no folguedo. “Você, pra entender cultura popular, você tem que conversar com os mais velhos para saber o que é aquilo ali. Depois é que você vai pra as estrelas, você vai ali pro tocador de rabeca, vai ali pro cara que está fazendo...” (Em 3º diálogo, 09/03/2022). Ele define os que se dedicam à sua arte como “mestres da arte”: o mestre bordador, produzindo golas e estandartes; o mestre do apito, se aprofundando na poesia; o mestre rabequeiro, construindo ou tocando um belo instrumento. Entre tantos outros que ele cita, denotando como é grande um maracatu, há ainda os mestres de ***pertencimento***, segundo Manoelzinho, aqueles que conhecem o terreiro e suas particularidades. Na grandeza do Maracatu de Baque Solto, um brinquedo de desafio e guerra – em que o combate, hoje, é apenas estética, mas já foi briga de verdade – os mestres de pertencimento são os conhecedores de todos os rituais envolvidos na proteção do brinquedo.

E o mestre do pertencimento ele não é de fazer maldade com ninguém, ele é de buscar a proteção pro seu brinquedo, a proteção pro seu terreiro. Ele tem que ter o pertencimento, ele tem que ter o pertencimento de saber o que é o segredo de um cravo branco. Isso é o mestre do pertencimento, é aquele que sabe ter uma liderança, aquele que sabe criar, mobilizar. Isso é o mestre do pertencimento, ele tem um dom de conduzir o seu brinquedo. É isso. O mestre da arte, é aquele que faz uma rabeca, que faz uma gola, que faz um estandarte, que ele se dedica só àquela arte. Esse é mestre também, mestre da arte. Agora, quando é um mestre de pertencimento, é que ele foi buscar o entendimento daquela cultura, se aprofundando não só na arte, como na religião, do entendimento de quem é que pode agregar àquele brinquedo, esse é o mestre do pertencimento, ele tem o pertencimento de cuidar. Agora num terreiro existem vários outros mestres. Existe o mestre do apito, que o cara aprendeu a ter o dom da poesia, mas se você for trazer ele pra dentro do ritual ele fica com medo. Então, isso, o mestre do pertencimento é aquele que tem um entendimento, é aquele que percebe o que é bom e o que é ruim pro seu brinquedo. (Em 3º diálogo, 09/03/2022)

O mestre de **pertencimento** é mestre de ensinamento, de olhar aguçado para a dinâmica do terreiro e da relação entre a religião e o brinqueado. Apesar de eu pensar os significados do cravo branco desde o tempo em que não sabia o que era um segredo no Maracatu, muito menos nos seus objetos com calço⁶, não aprofundarei essa questão religiosa nesta pesquisa. A proteção no Maracatu, no entanto, é questão de extrema importância, presente no terreiro, nos indivíduos, nos objetos e nas **arrumações**⁷, de forma coletiva e individual. A proteção estabelece relação com o passado de guerra da brincadeira, envolvendo certas visões de registro e de entendimento.

O olhar minucioso em relação à gênese do folguedo narrada por Manoelzinho toma outra amplitude devido aos nomes e fatos que ele traz, alguns ausentes nas fontes de pesquisa por mim alcançadas.

Então, pra você entender: Maracatu de Baque Solto, ele nasce dentro das senzala de engenho, brincando no terreiro, batendo o mulungu. Depois quando ele começa a visitar outros terreiros, a fazer cortejo, ele se torna maracatu e, no final da década de 50, é quando Guerra-Peixe denomina Baque Solto e Baque Virado. Depois vem Catarina Real, Maracatu rural. Daí, quando é nos anos 60, vem o concurso de Recife pra Maracatu, que tinha migrado do interior pra cá. Então tem que ter Rei e Rainha e dama de passo, pra quem julgasse Maracatu Baque Virado julgar eles também. Era o mesmo jurado, que não entendia nada e até hoje não entende. É daí que começa as mudanças porque já vem as mulheres em 62. O ano de 1960 é um ano muito importante pra Baque Solto, porque é o ano das mudanças, da transformação. (Em 2º diálogo, 02/03/2022)

⁶ Calço: proteção espiritual, pode ser feita individualmente e coletivamente, em maracatuzeiros e objetos.

⁷ Arrumação é o conjunto completo e posto da indumentária dos caboclos de lança.

⁸ “No Maracatu-de-orquestra [Baque Solto] participa apenas um zabumba, como dissemos algumas vezes, e essa condição ímpar permite ao músico executar variações à vontade. Daí a circunstância de chamarem ao toque dessa espécie de Maracatu, de <<toque solto>> ou <<baque solto>>.” (GUERRA-PEIXE, 1980, p. 94).

⁹ “É interessante notar que a maioria dos maracatus rurais têm datas de fundação no Recife no período de 1930 para 1940, e que muitos foram fundados no interior antes de se transferirem para a Capital pernambucana. Os que aqui no Recife têm datas de fundação mais recente, geralmente surgiram dum grupo com outro nome na Zona da Mata.” (REAL, 1990, p. 74).

O Maracatu era lapada e era briga

O mestre nos explica que o Maracatu de Baque Solto nasceu após a “suposta libertação dos escravos”, quando os antes escravizados podiam sair em grupos para visitar outros sítios e aconteciam rivalidades, pois naquela época “era muita ignorância”. Nesse momento eram chamados apenas de maracatu, “Ó lá vai o maracatu”, não eram nomeados de Baque Virado ou Solto. No pequeno salto temporal, das senzalas para a década de 50, Manoelzinho elogia a definição do maestro Guerra-Peixe de Baque Solto pelo entendimento musical, a do baque, de acordo com a “pancada solta”⁸. Contudo, ele critica a denominação da folclorista e antropóloga estadunidense Catarina Real, que chamou o Maracatu de Rural por ser da zona rural sem, no entanto, ter ido à Mata Norte⁹.

Na monografia *Manobras e evoluções: etnografia dos movimentos do Maracatu Leão de Ouro de Condado (PE)*, a antropóloga Noshua Amoras registra outra entrevista com Fabinho Soares, neto do falecido mestre Biu Alexandre, a importância de perpetuar as histórias do tempo antigo passadas pelo avô e outros mestres mais velhos, repetindo a expressão “bater o mulungu”: “Quando o povo dizia Maracatu de antigamente era doze pessoas. Era mulungu. Não tinha rei e rainha, não tinha essas coisas”. (Soares *apud* Amoras, 2015, p. 89). Mulungu é a mesma madeira dos mamulengos, da qual se faziam ocos com pele animal. Por isso bater mulungu, um instrumento percussivo.

Segundo Severino Vicente da Silva na notável obra *Festa de Caboclo* (2005), os maracatus – cambindas quando saíam vestidos de mulher – eram reuniões de homens, formando-se aos poucos, “Uma reunião de caboclos que não mais viviam nas tribos, mas que formavam uma tribo a cada ano” (SILVA, 2005, p.22). O que nos convida a pelo menos reconhecer a história contada pelos maracatuzeiros e as narrativas míticas do *tempo passado*, mesmo quando tomam “atalhos”, como se refere Manoelzinho à denominação de Maracatu Rural:

É quando Baque Solto começa a participar do concurso do Carnaval do Recife. Como era Maracatu, e aí já era chamado Maracatu Rural por causa de Catarina Real, que é uma americana que chega aqui, não vai pra Mata Norte, ela pesquisa o Maracatu em Casa Amarela. Um dos maracatus era o Estrela da Tarde, que era do mestre Sula, Cassimiro, Baracha. E ela fica ali, aí é quando ela [Catarina Real] diz “é Maracatu rural”, porque ele é da zona rural. Mas a nação de Baque Virado, ela não disse que é urbano. E o “rural” é até interessante porque pra rimar é mais fácil, porque o cara fazendo rima com Baque Solto pra ele terminar ela [a rima] falando Baque Solto é complicado. E até nós do Maracatu Baque Solto, a gente se for cantar prefere falar rural. [...] É, são os atalhos, e quem ofereceu isso foi o pesquisador. Então Maracatu de Baque Solto, ele é criado dentro da senzala de engenho, cantando e tocando com suas próprias ferramentas de trabalho. O camarada pegava o rolo de mulungu, tocava e não se dizia “vou bater o maracatu”, se dizia “vou bater o mulungu”. (Em 2º diálogo, 02/03/2022)

Quando começa a participar dos concursos carnavalescos, o Maracatu de Baque Solto, então chamado de Rural, já vinha passando por uma série de mudanças sem volta, como a entrada das mulheres antes mesmo da corte real. Essa história é contada por Manoelzinho:

Então veja, porque antigamente Maracatu era para brigar, Maracatu não era exibição. Maracatu passa a ser exibição de carnaval depois de 1962, por causa de João Lianda, e depois se completa com Salustiano criando a associação de Maracatu de Baque Solto, em 89. Porque, Maracatu,

se criava aqueles grupos só de homem. Os homens que se vestiam de mulher, que eram as baianas de toalha, andavam com um cacete de pau, que era um pedaço de pau, e os Caboclos de Lança. A Catita, ela andava com um Jereré e um cacete também, que era pedaço de pau que vinha assim no seu peito e era pra brigar. Inclusive marcava. Tinha um lugar chamado Cruzeiro da Bringa, que está lá ainda, esse lugar ainda existe, é uma encruzilhada. Aí os caras botavam uma barraca de cachaça com jogo de Bozó pra esperar os Maracatus pra brigar e um matar o outro. Quando o cabra desmaiava, todo ensanguentado, eles pegavam e jogavam dentro do cemitério. Está lá o lugar, o cemitério está lá, o Cruzeiro está lá, está tudo intacto lá. [...] Se você vinha se apresentando e se encontrava frente com frente, o pau cantava.

[...]

Briga, briga, BRIGA. Era pancada mesmo e, se você não aguentasse, corria. Era assim a brincadeira, mas não eram esses Caboclo de Lança grandes, bonitos como agora. Era uma gola pequena feito um avental, eram três chocalinhos pequenos, era uma guiada de madeira boa, cocão, era... Tem a outra madeira que era muito forte, que agora está fugindo da mente, o nome está querendo vir, mas está fugindo. Mas o nome da madeira era cocão e eles passavam sebo de carneiro pra ficar deslizando. Poucas fitas. O chapéu era pequeno e aí era lapada e era briga e aí muitos relatam que quando o cara estava lá ensanguentado, pegava nas pernas, nos braços e tirava do meio e jogava no meio do cemitério. Ninguém sabia se estava morto, se estava vivo. Ninguém sabia, e era assim no passado. Aí João Lianda tinha um bloco rural chamado "Bloco das Flores de Itaquitinga". E muitos Caboclos que não eram de briga acompanhavam o bloco que era aquelas mulheres vestidas de pastora com um buquê de flores na mão. E acompanhando o bloco e a formação dos músicos, era um terno de maracatu, só que os músicos tocavam frevo, o músico de sopro tocava frevo, aí chama Frevo Rural. Ainda hoje existe o Andaluza. É o bloco mais forte que tem que fica em Engenho Abreu em Tracunhaém, que eles mantêm esse formato ainda. Tem um mestre, como se fosse um mestre de Maracatu, só que eles tocam o ritmo do Frevo Rural. Aí chegam pra João Lianda e "Ô João! Por que é que é que tu não faz um Maracatu em vez de ser esse bloco que é cheio de caboclo te acompanhando?". E a mulher de seu João Lianda é quem incentiva seu João Lianda a fazer isso. Aí ele: "Isso não vai dar certo não". Aí a mulher: "Vai dar certo. Vai dar certo e vamos fazer". Aí seu João Lianda tem essa coragem de criar o Maracatu "Leãozinho das Flores de Itaquitinga". É o primeiro Maracatu em 1962 a ter mulher em Maracatu. Inclusive eu fiz o Estandarte dele quando ele era vivo. Desse maracatu era estandarte até de veludo preto. Eu ainda me lembro. E é um dos primeiros Estandartes que eu crio pra fora. E seu João, com isso, os outros donos de Maracatu que não queriam mais entrar na briga por que... O Engraçado é que o povo, eles eram ignorantes, mas eles não batiam em mulher. E aí, como tinha mulher, os caras não iam arrumar confusão porque está cheio de mulher ali. É daí que vai diminuindo a briga. Aí os outros vão botando mulher. Quem primeiro traz a paz! Engraçado que naquela época mulher era veneno dentro do ritual do Maracatu, porque se a mulher menstruasse, pronto, quebrava! Aí por isso que mulher não entrava. Quando fala "mulher é veneno" não é machismo, é porque era o ritual. Se ela menstruasse quebrava. (Em 1º diálogo, 23/02/2022)

Primeiramente o mestre se refere à origem indígena do brinquedo, a “um bando de índio brabo” pulando de dentro do mato, tocaiando caboclo. Époça em que a brincadeira de desafio era feita sem a presença dos atuais instrumentos de sopro, o terno era composto por bombinho, caixa, ganzá, e a chamada buzina, parecida com “aquele instrumento de índio quando dança o Toré”. Severino Vicente da Silva afirma ser absolutamente incrível um brinquedo de origem indígena ter se formado no início do século XX (SILVA, 2005, p. 20), desenvolvendo então um caráter extraordinário pelo mesclar dos excluídos indígenas, escravizados e brancos pobres. Ocorre assim a “cabocliização” das populações indígenas: “Além do açúcar, os caboclos produziam sua dança cantando seu passado. As confusas lembranças, lentamente, tomavam formas e movimentos, sons e plasticidade. Os índios renasciam no meio dos canaviais que os haviam engolido” (SILVA, 2005, p. 22).

Manoel Salustiano, referindo-se a um “bando de índio brabo”, e Vicente Severino, à cabocliização, me remetem ao termo *ninguendade*, de Darcy Ribeiro em *O Povo Brasileiro* (1995). Quando “O brasilíndio e o afro-brasileiro existiam numa terra de ninguém, etnicamente falando, para livrar-se da *ninguendade* de não índios, não europeus e não negros, que eles se veem forçados a criar a sua própria identidade étnica: a brasileira” (RIBEIRO, 1995, p. 131). Portanto, o território dos nomes dados pelos primeiros estudos ao singular Maracatu –Maracatu de Orquestra, de Trombone, Novo Maracatu ou desvirtuação do Maracatu Nação e finalmente Rural, que até pouco tempo era como eu me referia –, agora me parecem terra de ninguém, principalmente ao escutar “o certo é Baque Solto” vindo de Manoelzinho.

Confesso que ao ver um vídeo exposto na palestra *A grande volta do manto Tupinambá*¹⁰ (2023), de Glicéria Tupinambá¹¹, me impressionei e relacionei às figuras dos Caboclos de Lança. Em sua apresentação, Glicéria relata como vem resgatando tanto os mantos tupinambás saqueados pelos colonizadores e levados aos museus europeus, quanto a técnica de fazê-los. Para retomada dos mantos, ela vem buscando medidas com a antropóloga Patrícia Navarro, perguntando aos mais velhos, respeitando os recados vindos em sonho e retomando o ponto da rede e do jereré, e a forma/ técnica de colocar as penas no cocar. O manto feito por Glicéria possuem penas de galinha, galo, gavião, pato, peru, pavão, e aves diversas. O vídeo que ela expôs mostra um manto em dança e visto de cima.

A partir do ano de 2024, junto com o Instituto Casa Astral¹², Manoelzinho vem dando uma aula-espetáculo, *Manto – Maracatu de Baque Solto uma Conexão com a Natureza* (2024). Essa palestra já foi ao Chile, a convite da embaixada para tecer conexões estéticas e simbólicas entre as golas do Maracatu de

¹⁰ Palestra proferida na semana de *Boas-Vindas aos Calouros PPGs/ IdA/ UnB*, de 30 de agosto a 1º de setembro de 2023, para estudantes de graduação e da pós, no prédio do VIS, Instituto de Artes da UnB, 1º de setembro de 2023. Tive a grande oportunidade de assisti-la, de pé, na porta do auditório lotado.

¹¹ Glicéria Tupinambá, natural da aldeia da Serra do Padeiro (BA) da Terra Indígena Tupinambá de Olivença. Artista e ativista, atualmente cursa o mestrado em Antropologia Social na PPGAS/MN.

¹² Ponto de Cultura com sede em Recife-PE. Realiza ações envolvendo arte, cultura, saúde e direitos humanos. <https://www.instagram.com/casa.astral/> e <https://youtube.com/@casaastral8462?si=bSRcN3n4qmtYMY-ME> (Consultado em outubro de 2024).



Fig. 53: Manto Tupinambá, feito por Glicéria Tupinambá: Vista de frente, de cima e de costas. Me encanta ver a forma arredondada do “capuz” e a nobreza do manto. Me encanta a possibilidade de comparar o manto com as golas dos Caboclos de Lança do Maracatu de Baque Solto.

Baque Solto e os Ponchos Andinos. A aula é uma beleza, o mestre canta, tira versos, mostra imagens, vídeos, e principalmente, me impressiona a comparação dos cordões (filas em coreografia) puxados pelos Caboclos no Maracatu e a dança do Toré dos Kariri Xocó por ele gravado em 2018. A manobra, chamada de corrupio (a volta dos cordões em torno da corte e do estandarte) é muito similar ao corrupio do Toré. Espero, com entusiasmo, algo que acredito estar reservado no destino de ambos, um encontro entre Glicéria Tupinambá e Manoelzinho Salustiano.

Portanto, entendo que ao insistir em Baque Solto o Mestre reivindica o reconhecimento de algo característico, não de uma zona, mas de uma pancada diferente (a batida solta), de uma gente diferenciada. Se não são indígenas de um tronco preciso, se não possuem a pureza de um toré Kariri Xocó, Potiguara, Funil-ô ou outro, são a retomada destes em brincadeira de luta de *índio brabo*, como seriamente fala o mestre. Do mesmo modo sério, ele se refere a João de Lianda, aquele que, tendo escutado a esposa, foi o primeiro a trazer a paz.

Me espanta encontrar referência à João Lianda, João Leandro ou João das Flores em apenas duas fontes, em *Festa de Caboclo*, de Severino Vicente, por vezes citado nesta pesquisa, e em *As subjetividades e feminilidades no Coração Nazareno: Um estudo etnográfico em um Maracatu de Baque Solto Feminino de Nazaré da Mata*, de Tamar Alessandra Thalez Vasconcelos. A primeira obra se dedica também, a afirmar a tradição indígena no Baque Solto e a segunda fala sobre as mulheres no mesmo tipo de Maracatu.

As mulheres estão presentes nos bastidores da realização de todos os brinquedos da Zona da Mata, e, é claro, nos seus rituais. No caso do Maracatu, segundo o preceito de não estarem nos rituais durante o período da menstruação. Elas, no entanto, continuam a enfrentar o machismo no brinquedo. Antes a impossibilidade da presença feminina se devia à violência, hoje encontram dificuldade para mudar certas questões da tradição. Apesar da existência do Maracatu Coração Nazareno, que, criado em 2004, é brincado e tocado apenas por mulheres, continua rara a ocorrência, por exemplo, de Catitas brincadas por mulheres e mais ainda, a de Caboclos de Lança.

Contudo, Manoelzinho afirma que o Baque Solto “[...] só pega protagonismo por causa da mulher e poucas pessoas entendem”. A saída das baianas de toalha para a entrada de mulheres traz a beleza dos vestidos armados, aumentando o valor da batalha, agora mais estética do que qualquer outra. A rivalidade e a vaidade se perpetuam na beleza e completude do brinquedo, que se vê aumentado e mais uma vez se modificando com a imposição da corte real, o que possibilita a participação dos maracatus em

concursos de carnavais: “A influência africana, ela entra para a gente no final da década de 60, imposta pelo concurso da cidade do Recife. E aí é quando entra rei, rainha e dama de passo” (Em 2º diálogo, 02/03/2022). A partir de então, o Maracatu da Zona da Mata se torna exibição. É a corte real trazendo Rei e Rainha sob Pálio, Símbolo, Dama do Passo com a boneca, Porta Fruta, Lampião e Dama do Buquê, a qual, segundo Manoelzinho, “Veio de João Lianda lá atrás”. Na tradição de Lianda, ainda colocaram a Menina da Cesta, pois, como ele explica, o precursor Maracatu Leão das Flores colocou essas baianas *diferenciadas* (denominação minha) porque eram as oferendas do Baque Solto. As oferendas – geralmente frutas, flores e mel – são feitas na mata. “Não é por acaso”, completa Manoelzinho.

A formação havia mudado, mas, como no Mamulengo e no Cavalo Marinho, a brincadeira se inspira no tempo passado, por exemplo, anteriormente a espinha dorsal do Maracatu de Baque Solto era

[...] sete Caboclo de Posição: Mestre Caboclo, ele brinca de costa pra o povo; dois Boca de Trincheira que estão ao lado dele, que brincam olhando pra frente e de costas pra o brinquedo; dois Puxador de Cordão, que brincam olhando pra frente e pra o Mestre Caboclo; e dois Pé de Bandeira, que são dois cabras ignorantes, bons de cassete, pra que ninguém possa furar a bandeira. Então esses são os sete homens de posição. Então daí ele vem lá no meio um Arreiamá, que se tiver uma briga e ele vê que o Maracatu vai apanhar, ele pula lá no meio. Ninguém bate no Arreiamá. [...] Então ali tem um Arreiamá, tem o cordão de Baiana. Antigamente, como era Baiana homem, não era muito, eram cinco, seis Baianas de cada lado. Não tinha aquela saia de armação, era aquela roupa lambida, que era bom pra brigar, pra não atrapalhar, com o cassete de pau na mão. Aí vem o Terno, aí vamos pensar que hoje o terno é cinco instrumentos de percussão: bombinho, caixa, ganzá, gongué e a poica, que muita gente chama cuíca, mas o nome é poica. Não é porca, é poica! Essa é nossa linguagem. E o Estandarte. (Em 2º diálogo, 02/03/2022)

Antes desses todos, vinham Mateus, Catita, Burrinha e Caçador, pedindo permissão para o Maracatu brincar no terreiro.

Então ele [Mateus] vem junto com a Catita gritando, e o Caçador apontando pra as pessoas como que estivesse caçando, e aí chegam lá na frente. Se a família quer receber, vem pra a frente, bate palma, e a Catita e eles chamam o Maracatu. O Maracatu, ele não pode entrar no terreiro antes dessa turma da frente avisar: “Pode vir”. Se fizer o sinal que não querem, a Catita manda passar direto. E quando eles querem, tinha antigamente uma tradição da Catita arrodar e o que tinha em cima da mesa ela colocava no jereré. Por isso que o nome é Catita, porque é como que ela roubasse em cima da mesa. Aí ela corria e os outros avisavam que a Catita já pegou a comida. E o Maracatu se despedia daquela família e chegava debaixo de um pé de

jaca, de manga, sentavam e iam comer aquela comida que tinham deixado em cima da mesa, que era como que a Catita roubou. Quem alimentava o Maracatu era a Catita. A Catita era o personagem mais importante de dentro de um Maracatu, era quem matava a fome de todo mundo. E, quem acompanhava a Catita naquela comissão, que era a comissão de frente, era o Mateus, era a Burra e o Caçador. Mas muitas vezes era Mateus, Burra e Catita. (Em 2º diálogo, 02/03/2022)

Catita e Mateus são palhaços, estão aí como dupla cômica, ambos de carvão no rosto. Vale ressaltar que o carvão no rosto é maquiagem, Manoelzinho Salustiano censura uma denominação comum aos palhaços do Baque Solto e do Cavalo Marinho, Mateus, Sebastião e Catita, de “sujos” ou “melados”, afirmando que “Ele usa carvão porque não tem *pancake*, mas eles estão ali maquiados”. A questão das máscaras físicas será aprofundada em próximo capítulo. Mas catita também é nome dado a camundongo pequenino, ágil e que facilmente escala, habita e rouba armários, despensas e outros locais com presença de comida. É uma praga comum em residências domésticas e rurais. No Maracatu, entrava sorrateira nas cozinhas enquanto as famílias paravam para assistir o cortejo. Quando os parceiros de brincadeira percebiam a Catita escapando com o jereré cheio¹³, partiam para outro terreiro: “[...] depois é que entra a repartição pública [jurados dos desfiles] e isso muda, quebra essa tradição, porque Maracatu não se apresentava em palco, Maracatu se apresentava nos sítios, nos terreiros, em frente às casas” (Em 2º diálogo, 02/03/2022).

A Burra representa quem carregava os mantimentos para o cortejo, que saía no domingo e voltava na terça-feira à noite. Caçador, de fato, sempre tinha um maracatuzeiro, que, nas saídas longas do carnaval, caçava um tatu ou outro bicho para comer. Além de reforçar a origem indígena, Manoelzinho se refere ao simbolismo de quem caça para alimentar sua nação. Inclusive os Lampiões, denominação na corte real do Maracatu Nação ou Baque Virado, tiveram função no Baque Solto com outro nome, o Cabureteiro, “[...] que ele andava na frente do Mateus, da Burra e da Catita, alumando o caminho durante a noite, quando andava dentro dos matos” (Em 2º diálogo, 02/03/2022).

Hoje, esses que pediam permissão funcionam quase como uma comissão de frente ou abre alas ou “permissão”. Quando fala de Caboclos, Arreiamá e permissão, o Mestre se refere à formação tradicional. Já a Corte, as Damas e as Baianas, bem como as competições de agremiações e as sambadas, entre outras novas características, são elementos que passaram a fazer parte da brincadeira com a entrada do

¹³ Era parte da brincadeira o “roubo” de comida, muitas vezes deixada nas mesas para esse propósito de invasão sorrateira da Catita, que por isso leva o nome do camundongo. Ao sair com o jereré cheio de comida, era sinal de que o Maracatu podia seguir.

Baque Solto, denominado então de Rural. Falta, no entanto, a Bandeira, objeto-forte e farol nesta pesquisa, que no *tempo passado* tinha uma função distinta. Primeiramente, Manoelzinho nos conta que, ao pesquisar o objeto, descobriu que ele saiu das guerras para chegar na brincadeira, nas agremiações, passando de bandeira para estandarte. Mas que no Baque Solto continuou a ser bandeira, porque maracatu era para brigar e não para exibição, sendo Bandeirista a denominação de quem o carrega.

E aí tem uma coisa: que a gente volta pro Estandarte, pra você que não sabe. A vitória é quando furava a bandeira do outro, entendeu? Então veja o que é o significado de uma bandeira, veja a importância: “Eu ganhei a briga porque eu furei a bandeira de fulano”. E, na bandeira, eu chegava na frente de uma casa, eu baixava a bandeira, tinha o broche e você botava o dinheiro pendurado. Então eu furava a bandeira e pegava o dinheiro pra mim. Esse é um dos motivos das brigas de Baque Solto e o outro motivo era a resenha, a mentira do cara: “Fulano disse que tá doído pra te pegar, quer saber se tu tem coragem de ir pra as briga”. Aí começava a resenha, começava a fofoca, então era esse motivo também. E daí a briga só era ganha quando furava a bandeira e pegava o dinheiro. Eram essa as ideias, pra você ver a importância de o que é uma bandeira, né? É como se fosse uma bandeira de um país, a bandeira de uma nação. (Em 1º diálogo, 23/02/2022)

O Estandarte é pra saber quem sou

Bandeira, de modo geral, é símbolo de identidade de um grupo social, político, religioso, esportivo, nacional e funcional, cumprindo a função de dar um aviso ou alerta. A Bandeira, ou o estandarte, certamente vem de remotas tradições da Europa colonizadora. Segundo Márcia Valim, Rosália Prados e Luci Bonini (2015, p. 85), na idade média, de fato as bandeiras tiveram uma função instrumental de anunciar a chegada dos inimigos ou dos amigos.

No Baque Solto não é diferente. Manoelzinho, pra quem a bandeira é o elemento de maior importância, indaga: “Como é que eu vou ver um maracatu chegando? Se não tem um estandarte, como é que eu vou saber que é que está ali?”. Portanto a bandeira ou estandarte no maracatu de Baque solto, nas palavras do Mestre, “É meu território, é meu povo que é uma coisa que a gente tem que falar mais sobre, porque todo mundo acha que uma bandeira, um estandarte é simplesmente mais um elemento de uma agremiação e não é, ele é o elemento mais importante” (Em 1º diálogo, 23/02/2022).

Estandartes, bandeiras, pavilhões e flabelos estão presentes em inúmeros folguedos e festividades, como maracatus, embaixadas, reisados, desfiles de samba, congadas e a Festa do Divino. Certamente esses emblemas vieram das tradições do Velho Mundo, mas como bem levanta Ricardo Lourenço em análise das bandeiras dos desfiles carnavalescos do Rio de Janeiro, chegando aqui se misturaram com outras tantas tradições de matrizes africanas, principalmente os panos de cores presos a mastros, levados por moças como representatividade de tribos africanas em funerais e cortejos festivos (LOURENÇO, 2009, p. 16), além do sinal de Oxalá, que assim como o estandarte significa território:

Depoimentos de antigos dão conta da solidariedade “patrimonialista” dos baianos: “Tinha na Pedra do Sal, lá na Saúde [Rio de Janeiro], ali que era uma casa de baianos e africanos, quando chegavam da África ou da Bahia. Da casa deles se via o navio, aí já tinha o sinal de que vinha gente chegando de lá. [...] Era uma bandeira branca, sinal de Oxalá, avisando que vinha chegando gente. A casa era no morro, era de um africano. Ela chamava Tia Dadá e ele Tio Ossum. Eles davam agasalho, davam tudo até a pessoa se aprumar” A bandeira branca é o sinal característico da existência de *egbé*, a comunidade-terreiro. (SODRÉ, 2002, p. 79)

Nos enriquece Muniz Sodré com o depoimento de Carmem da Conceição para Roberto Moura, em *O Terreiro e a Cidade*, iniciando pela questão da cor, primeiro dos muitos elementos estéticos que compõem o simbolismo da bandeira. Se naquela época o branco na bandeira era sinal de comunidade-terreiro para os recém-chegados, que a enxergariam do porto e reconheceriam um local para ir, hoje, no Baque Solto, o bordado de aplicação de lantejoulas marca a presença de brilho, nobreza na anúncio de sua chegada. O bordado enlaça no fio segredos para o estandarte e a gola de caboclo. Na arte de Manoel Salustiano, os dois objetos estão intimamente ligados e para pensar em um devemos conhecer o outro.

Por exemplo, nos estandartes, permite-se brincar com as cores, nas golas, isso não é tão livre. Golas e estandartes possuem materialidades afins, para o bordado é usado veludo sintético e tecido de forro, este, mais ordinário em golas e mais nobres em estandartes, porque na bandeira estão expostos ao público nas costas do objeto. Acabamentos à parte mudam em sua totalidade. Mas o estandarte tem uma vantagem, é o gosto da agremiação, entendendo do gosto, “[...] o estandarte é a coisa mais fácil de fazer no mundo”. Perguntei ao mestre se gola e estandarte funcionam como identidade e a resposta foi categórica: “Não. O estandarte é a identidade de um país. A gola é a vaidade de um Caboclo.”

É diferente. O mais bonito do terreiro sou eu, acabou. Essas são as particularidades da cultura popular, por mais simples que seja o segmento, toda cultura popular tem vaidade. Ou eu danço melhor, ou eu toco melhor, ou eu me visto melhor. Sempre tem uma vaidade dentro da cultura popular. Existe a vaidade e a proteção religiosa. Tudo que não tem proteção religiosa dentro da cultura popular, você vê que ela sofre, mas quando ela tem, ela resiste. E aí essa vaidade vem e vai ficando, vai se adaptando ao passar do tempo. (Em 3º diálogo, 09/03/2022)

Gola e estandarte possuem **pertencimento**, claro, mas a gola tem segredo: o bordado, começa pelo risco, depois a aplicação com a separação de cor, a lantejola branca em volta dos arabescos para “abrir o desenho” e a separação de campo (a aplicação de lantejola fora do desenho). Fazer uma gola para um Caboclo de Lança folgazão (pois há o Caboclo folião) é fazê-la em segredo. Se alguém chega no ateliê de Manoelzinho e o vê bordando, não pode dizer a quem pertence. Se alguém chega na casa do Caboclo que borda sua própria gola, ele a cobre ou a fecha para que o risco e os arabescos não sejam identificados, evitando mau olhado na sua futura **arrumação**. Vestir-se de caboclo é colocar a **arrumação**, no caso, se indumentar com meião colorido, fofa (nome dado a uma calça com tamanho de bermudão e acabamento de franja de crochê), camisa colorida, surrão¹⁴ nas costas, gola bordada por cima de tudo, lenço na cabeça, cravo branco na boca, óculos escuros, chapéu e, finalmente, a lança ou guiada. Está arrumado.

O Bandeirista não possui **arrumação**, possui traje, algo parecido com um Valete da corte francesa de tênis, meias brancas até os joelhos, calças corsário, casaca, luvas e peruca rococó, combinando com a corte que também possui trajes com elementos europeus. Mas a responsabilidade de carregar o estandarte ou bandeira é a de se mostrar, de exibir sua nação: “Olha aqui, você tem que olhar pra cá pra saber quem sou eu!”, o Mestre nos entusiasma. Mas essa exibição do estandarte é feita de maneira distinta da do maracatu de Baque Virado ou Nação, pois nele sempre existiu a corte real, e é comum o estandarte ir dançar à frente. No Baque Solto, sua localização estratégica continua no meio, protegido como no passado, dificultando o acesso e a outrora possível perfuração.

Portanto Bandeirista e bandeira possuem algumas características intimamente ligadas ao entendimento da brincadeira. Sobre portar esse objeto, Manoelzinho se refere à dança, “É que o Estandarte,

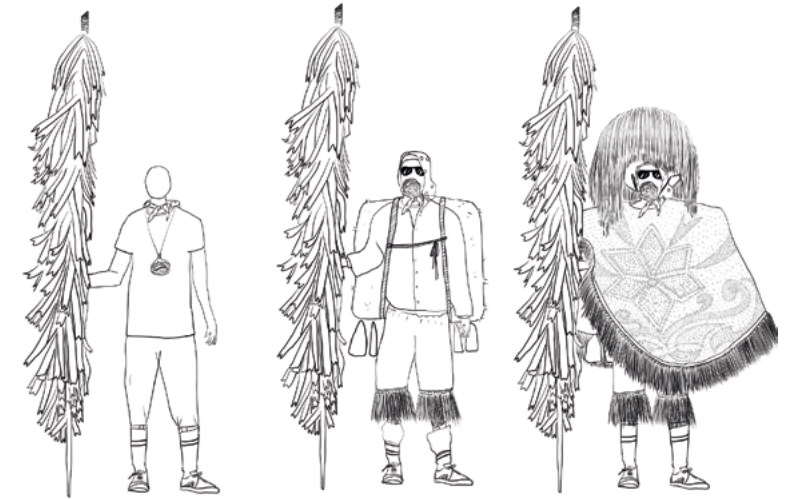


Fig. 54: Arrumação para Caboclo de Lança.

¹⁴ Surrão é um conjunto de sinos de metal, presos a uma estrutura de madeira e colocada nas costas do caboclo de lança. Dá volume à gola e não deixa de ser um tipo de percussão.

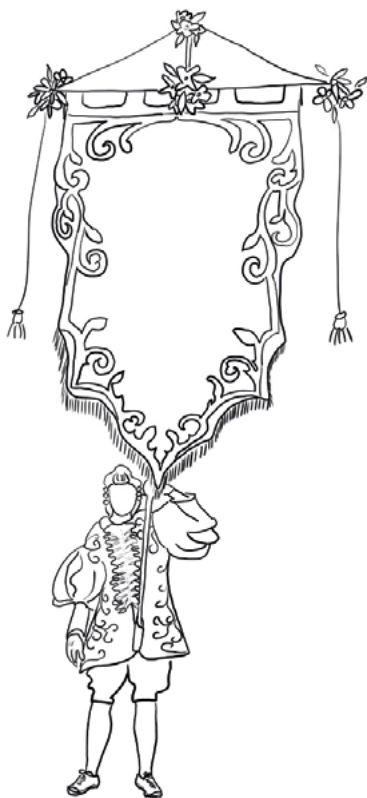


Fig. 55: Bandeirista.

¹⁵ Na música *Maracatu Atômico* (1974) de Jorge Mautner e Nelson Jacobina, Mautner canta, “Quem segura o porta-estandarte tem a arte”, implícita a dinamização da totalidade ação e arte/estandarte. Hélio Oiticica, se refere a convergência do objeto ultra-espacial, estandarte “[...] há nele, implícito na sua estrutura objetiva, elementos que seriam os mesmo exigidos, p. ex., para exprimir uma determinada ordem espacial da estrutura-cordada pelo objeto em si e pelo ato de o espectador carregá-lo.” (OITICICA, 1986, p. 68).

ele flutua. O estandarte, ele dança com quem está dançando”. A afirmação do Mestre me remete a algo apreendido e expresso de outras maneiras pelo artista Hélio Oiticica e pelo compositor Jorge Mautner, ambos tiveram a percepção da totalidade entre portador e objeto¹⁵. No caso, seria saber dançar no ritmo da sua agremiação, além de ter a sensibilidade, segundo Manoelzinho:

Pra eu fazer um bandeirista de Baque Solto, eu sou um bandeirista profissional e vou trazer meu filho, ou um menino jovem daquela agremiação, pra ele ser meu ajudante, pra ele olhar como eu danço, para depois ele assumir o meu lugar quando eu não aguentar mais, e é assim que tem que ser. (Em 3º diálogo, 09/03/2022)

Como são peças caras, as bandeiras de um maracatu são feitas de dois em dois anos, se há condição. Não são como as golas ou outros adereços que podem vir a ser feitos todos os anos, e, como qualquer objeto do folguedo, a depender do mestre do terreiro, podem receber calço. Então o que difere a bandeira dos outros objetos?

Primeiramente, o estandarte é a identidade da agremiação - “Olha tamo vivo”, manifesta Manoelzinho -, como um tótem bem alto, anunciando a presença de um povo. Enfeitado de arabescos em folhas, flores, desenhos ou escudos de animais que simbolizam a esperteza, como a piaba, bicho difícil de ser capturado, ou de corpos celestes que simbolizam o bom caminho e a graça, como a estrela da tarde. Essas representações falam sobre a relação da agremiação com suas percepções da natureza e da sociedade.

Por outro lado, perceber a materialidade da bandeira é entender o brinqueado. Sua localização no cortejo remonta ao passado: não à frente, anunciando sua chegada, mas no meio, protegida por caboclos de lança com silhuetas agigantadas e verticalizadas (vide surrão, chapéu, gola e guiada). Antigamente, a bandeira, onde ficava o broche com o dinheiro, era objeto de cobiça: nas pelejas, o objetivo de um maracatu era furar a bandeira do outro e levar os espólios.

A proporção também é influenciada por sua posição. Blocos carnavalescos, por exemplo, levam estandartes pequenos, que variam entre 1,5 m e 1,65 m, até uma criança pode carregá-los. As troças, por sua vez, usam fantasias e destaques que variam entre 1,70 m e 1,90 m. No Baque Virado, com a corte, o volume do cortejo aumenta, mas a predominância é de alfaias e baianas, que, portanto, variam entre 1,70 m e 2 m. “Já o Baque Solto”, como Manoelzinho nos informa, “ele tem volume alto, porque são os caboclos de lança, então por isso que aí o volume é alto, aí você tem que mostrar o Estandarte, ele tem que

estar acima de 2 m, 2,5 m". Essas são as medidas e proporções segundo a experiência do Mestre com encomendas diversas, pois não há regra registrada em manual carnavalesco, há a experiência segundo a funcionalidade, as características e o gosto da brincadeira ou agremiação.

Para ele, a única regra seria sempre constar a data de fundação do maracatu. É com bordado que são formalizadas essa e outras informações. Em dois ou dois metros e meio de pano, são colocadas as informações do maracatu: Baque Solto, nome, data de fundação, ano em que foi construído, o estandar-te e o escudo da agremiação. Em volta, os arabescos e florais enfeitando o todo, sempre se valendo da agigantada proporção que pede volume de lantejoulas em alto relevo, ou seja, aplicadas sobrepostas e, não raro, é usado caramanchão, um tecido de lamê metalizado por cima de espuma, costurado e com acabamento de bordado de lantejola.

Manoelzinho nos conta que não existe um bordador melhor do que o outro, existe um bordador mais concentrado, um bordador com "o dom da concentração". Ele avalia que o maior desafio para quem borda um estandarte não é o bordado em si. "[...] não é porque ele não sabe bordar, é porque ele acha que não sabe desenhar o estandarte" (Em 3º diálogo, 09/03/2022), diz ele, referindo-se aos aprendizes. Mas para toda etapa há técnica e, como no caso da gola, há o espelho, uma maneira astuta de desenhar metade do pano com giz, dobrando ao meio e duplicando o risco por espelhamento. A prática vai trazendo benefícios ao bordador, o mestre mergulha na composição, pois olhar o bordado é começar a criar outro: bordar um é se inspirar para o próximo. Mestre Manoelzinho diz que prefere bordar noite adentro, quando o mundo em volta se acalma e ele se alimenta: "Quem tem a concentração do bordado se alimenta, se fortalece, esquece os problemas" (Em 2º diálogo, 02/03/2022), ele conclui.

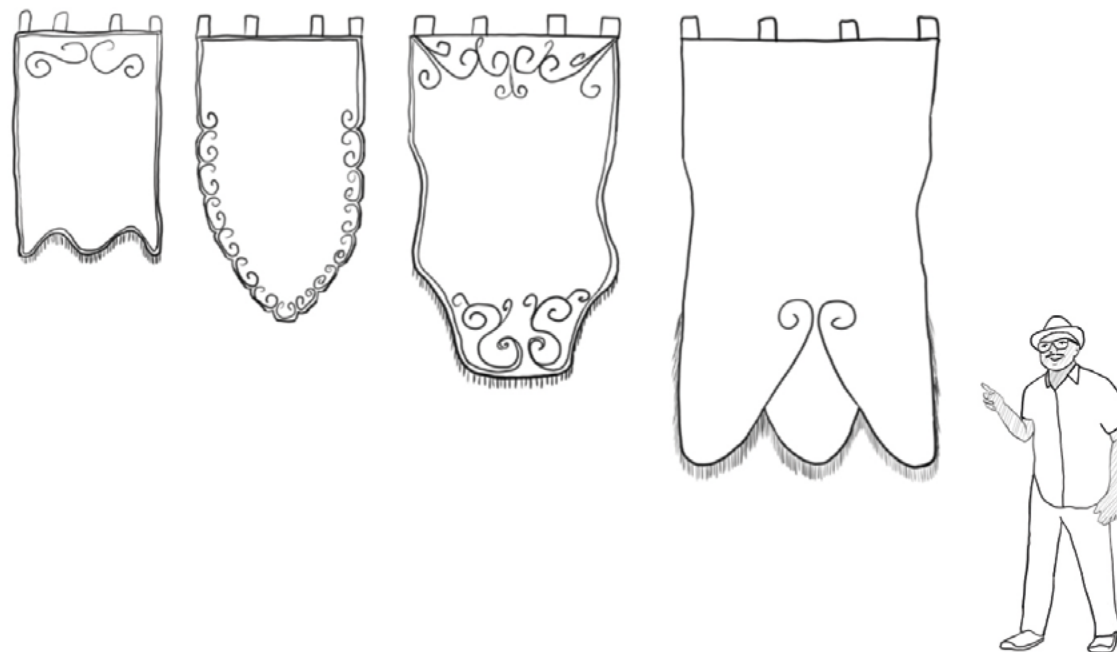


Fig. 56: Proporção dos estandartes de 1,5m; 1,70m; 1,90m e 2,5m.

2.5 TRÊS OBJETOS, TRÊS ENCENAÇÕES, TRÊS ESCALAS

Tenho um lugar preferido para montar cenário, a Sala Plínio Marcos na Funarte, antiga Casa do Teatro Amador, projeto do arquiteto Oscar Niemeyer. Infelizmente, a exemplo de outros prédios públicos dedicados às artes cênicas, como o Teatro Nacional¹, o projeto arquitetônico original da Sala Plínio Marcos não foi executado por completo, e ambos estão há muito tempo negligenciados pelo poder público. O sucateamento dos equipamentos culturais devido à atuação de governos descompromissados com as artes impõe um desafio ao meu afeto por esse espaço circular generoso, em cujo palco versátil ocorreram minhas primeiras experiências de montagem, nos festivais criados por Tico Magalhães, fundador do grupo. O Festival Brasília de Cultura Popular e, posteriormente, o Festival de Teatro de Terreiro², ocupavam a sede do grupo, a *Casinha*, e, no centro da cidade, um complexo de tendas e tendas-túneis montado no gramado da Funarte, além da Sala Plínio Marcos. Esses eventos eram oportunidades cenográficas de experimentar os grandes espaços e enfeitá-los com a identidade do *Seu Estrelo*, de aproveitar os intercâmbios com os grupos que vinham de todo o país, de assisti-los e de nos apresentar.

¹ O Teatro Nacional foi fechado em 2014 por falta de adequação das novas normas vigentes de segurança de combate a incêndio e acessibilidade. Em 2023, iniciaram-se as reformas. Em 2024, o espaço talvez seja reaberto.

² O Festival de Teatro de Terreiro aconteceu de 2011 a 2013, voltando para a quarta edição agora, em 2024. Trata-se de “Um festival todo voltado à feitura teatral do povo brasileiro. Teatro de lonas, de quintal, de palco e de terreiro”, “Um Teatro de Encantaria. Um teatro de quintal, feito para a comunidade, por isso tão universal. Um teatro de terreiro que tem como base a abrigação do imaginário. Uma feitura teatral artesanal, inventiva e não colonial”, retirado de uma das redes sociais atuais do grupo brasileiro: <https://www.instagram.com/seuestrelo/>.

Como as primeiras apresentações do *Seu Estrelo* e o *Fuá do Terreiro* ocorriam na antiga e pequena sede do grupo, em dado momento, pensamos em alguns modos de marcar fisicamente a roda. Primeiramente, como tentativa de controlar o público, que acabava por fechá-la e, claro, pela oportunidade de criar mais uma informação que se tornava cenário e identidade da festa. Na Sala Plínio Marcos, a marcação física da roda se dava pelo motivo contrário, o espaço de palco afastava o público da roda e ela precisava “comparecer”, pois era evocada pelas figuras ao longo de toda a brincadeira. As soluções físicas variavam. Já usamos latas de metal com iluminação dentro, lembrando antigas ribaltas, mas elas não eram muito práticas, pois era necessário isolar os fios, o que marcava ainda mais a roda, mas não evitava alguns incidentes. Entre outras alternativas, chegamos a usar como que um tapete-moldura, que era ruim por não se fixar totalmente, e pinturas ou adesivos no chão, que foram as melhores soluções.

A textura do palco, do chão de madeira, permitiu uma infinidade de desenhos feitos sob escala no computador. Esses desenhos eram impressos, adesivados e depois retirados. Um dos princípios do

renomado cenógrafo J.C. Serroni é o de que o chão também é cenário, ou “o piso do palco também é cenografia” (Serroni, 2013, p. 37). Serroni se refere ao palco de uma sala de teatro, ao lugar teatral, à caixa dotada de recursos cênicos. Esse espaço, descritível, com medidas exatas, especificações e denominações técnicas de coxia, boca de cena, proscênio, urdimento, plateia, muitos outros e o palco, a “Terra Prometida da Semiótica”³, onde cabem todas as realidades.

Em *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança-teatro, cinema* (1996), Patrice Pavis, referência dos estudos teatrais, organiza uma leitura de “todas as realidades” que convivem no espaço teatral – que nem sempre é o de um palco –, identificando como predominantes o espaço objetivo externo e o espaço gestual. Ele classifica o espaço objetivo externo como um espaço vazio que é preciso preencher, como se preenche um recipiente, um espaço a ser controlado e o qual devemos fazer se expressar. É nele que está o **espaço cênico**, ou a área de representação, local de atrizes, atores e técnica, portanto, indo do espaço de representação aos seus prolongamentos de coxias e salas técnicas (Pavis, 2010, p. 141). O espaço gestual é o espaço invisível e ilimitado ligado aos seus utilizadores, um espaço que se forma a partir de suas coordenadas, de seus deslocamentos, de sua trajetória, como uma substância não a ser preenchida, mas a ser entendida (Pavis, 2010, p. 141). O **espaço gestual** tem a proporção dos corpos humanos em deslocamento e é dado pela percepção de seu movimento, constituindo-se na proximidade e distância entre pessoas e objetos, no espaço prolongado pelos corpos, ou em seus movimentos, ou pelos acessórios e figurinos.

Contudo, quando saímos do lugar teatral – no caso, a edificação, a arquitetura, sua inscrição na cidade, ou mesmo o local não usual onde se dá uma representação teatral – e olhamos para a rua, a praça, a esplanada e outros, não encontramos a mesma exatidão de um “ambiente controlado”. Para esses **lugares-fora** do **lugar teatral**, recorro ao já mencionado *A Natureza do Espaço* (2008), do geógrafo Milton Santos, como suporte para a leitura e o desenho das espacialidades dos três brinquedos. A percepção da obra é a da vida uni-



Fig. 57: O figurino de Loie Fuller para a Serpentine Dance, extrapolando a escala humana no espaço gestual.

³ “Mas compreendeu-se também que o teatro é em tal sentido a Terra Prometida para a semiótica, porque a capacidade humana para produzir situações sógnicas, desde o uso do próprio corpo até a formação, até a realização de imagens visuais, desenvolve-se aí completamente – o teatro é o lugar de condensação e de convergência de ‘semióticas’ diversas”. Responde Umberto Eco a Emílio Pozzi sobre a expansão de estudos da semiologia no teatro, onde até então prevaleciam as análises para o cinema, no Primeiro Congresso da Associação Internacional de Semiótica, realizado em Milão em 1974. (Eco, 1978, p. 18).

tária das ações e dos objetos: a definição simultânea da produção do evento e da reprodução do espaço geográfico. Para tanto, faz-se necessário delinear um sistema de objetos e um sistema de ações, já que o espaço é um sistema indissociável desses dois sistemas, um espaço híbrido, resultado dessa inseparabilidade de objetos e ação.

Milton Santos reconhece o espaço como algo que é formado por objetos e, segundo suas lógicas e operações, que é formador de sistemas. Isso, nesta tese, aparece a partir de um jogo de escalas, claro, porque o objeto ao qual Santos se refere é o objeto geográfico e, para os geógrafos, objeto é tudo o que está na superfície da terra. Portanto, o exercício inicial da visão espacial começa com a imagem grandiosa de um olhar flutuante indo ao abraço do planeta para perceber tudo isso que se cria fora das gentes. Para não nos perdermos na imensidão dessa imagem, mais simbólica do que funcional, Santos nos convida à noção e à realidade que mais se aproxima da geografia, no caso, a arqueologia, pois “Para ambas, o objeto é, primeiro, um dado, cujo exame permite, depois, a construção intelectual de sua realidade” (Santos, 2008, p. 73). Uma análise arqueológica pode vir a partir tanto da descoberta de um vaso quanto da de uma cidade, aproximando-se ao olhar sensível às escalas, à possibilidade de diminuir ou aumentar o foco sob determinado objeto e o espaço que ocupa.



Fig. 58: O homem da Cobra e o espaço criado em volta dele, as rodas de feira, uma primeira escala humana a ser lembrada em um evento de roda.

Nesta pesquisa, a escala estará sempre referenciada entre objetos com uso relacionados a uma ação e um espaço de escala humana de corpo brincante para desenhar análise espacial na rua. Assim, foco nas toldas de Mamulengos, nas máscaras de Cavalos Marinho e nos estandartes de Maracatus de

Baque Solto como artifícios que ajudam, a partir de agora, a definir a escala de uma teatralidade, um território feito por um brinquedo. Coloco, então, parte da relação de um lugar-fora de espaço de roda e os três objetos-fortes, para depois serem aprofundados em separado.



O grande geógrafo Milton Santos perpassa longa bibliografia relativa a definições de objetos e sistemas de objetos. Ressalto a referência à complexidade do objeto, pois toda criação de objetos responde a condições sociais e técnicas presentes em um dado momento histórico, além de portar informação. A informação à qual Santos se refere são as complexidades funcional e estrutural do objeto segundo Abraham Moles⁴. A funcional está ligada ao que podemos fazer com o objeto, seus usos estatísticos e o que ele pode nos oferecer, como podemos usá-lo. A estrutural é a relação do objeto com a variedade do repertório de seus elementos ou a sua informação, no caso, a capacidade de comunicar-se com outro objeto ou a capacidade de servir a uma pessoa, empresa crescente até operações econômicas e sociais (Santos, 2008, p. 69).

Uma barraca para teatro de bonecos de Mamulengo, a tolda possui uma historicidade a ser levantada. Sua complexidade funcional é a de ocultar a bonequeira/o bonequeiro que *sobe* os bonecos, mas também é sua função chamar a atenção, e para isso, em geral, existe a intenção de deixá-la bonita, ou pelo menos colorida. Há uma maneira de montá-la, algumas possuem muitas informações visuais e outras são apenas um pano amarrado. Como é um objeto incomum de ser visto no dia a dia, atrai o olhar de transeuntes. Sua complexidade estrutural relaciona-se com os outros participantes de um Mamulengo,

Fig. 59: As três escalas dos três brinquedos: Mamulengo, Cavalo Marinho e Maracatu de Baque Solto

⁴ Abraham Moles (1920-1992), professor de sociologia, psicologia, comunicação e design na Hochschule für Gestaltung d'Ulm e nas universidades de Estrasburgo, San Diego, México e Compiègne. As classificações de objetos são numerosas, de acordo com o que se quer realçar. A de Moles se debruça sobre o uso e o repertório de comunicação dos objetos no sistema de uso e social (Objeto y Comunicación. In: MOLES, Abraham. **Los Objetos**. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1971. p. 9-35).

por exemplo, os músicos, que têm a partir dela a referência para a posição própria e deferência. Nesse sistema a tolda traz distinto valor gregário, no entanto, após a entrevista com o mestre Chico Simões, percebo que pode ir muito além: se um objeto pode ser classificado como funcional, criado pelo homem para ser uma ferramenta técnica de trabalho, ele também pode ser veículo de estéticas a se admirar. A tolda transcende: quando “janela” para **São Saruê**, é templo para o encontro do mestre consigo mesmo, com seu passado, e vínculo com os mestres com os quais conviveu.

Na entrevista, mestre Chico Simões diz que a tolda é um lugar, trazendo a ideia de que o objeto provoca um lugar. Milton Santos, por sua vez, afirma que reconhecer os objetos - referindo-se aos objetos geográficos - é alertar-se para as relações que existem entre lugares (Santos, 2008, p. 72). Nesta tese, convido então a olharmos para a escala provocada por objetos menores, que muitas vezes podem estar dentro de um objeto geográfico, em uma escala maior e urbana. Nessa escala de roda, o objeto tolda provoca um lugar a partir de si, na relação com outros objetos, os musicais, ou, na falta desses, com a ação ou o jogo que ocorre ao seu redor, num espaço conformado e delimitado por pessoas dispostas em meia lua.

Podemos definir que o espaço de uma roda de Cavalinho Marinho é mais ou menos uma extensão generosa para duas ou três pessoas **brincarem**, num espaço delimitado pelo círculo que se inicia no **banco** dos músicos, em um dos lados da corda da circunferência, fechando-o pela roda formada pela assistência.

Sua circunferência pode ser medida em metros, o que não é essencial. Interessa mesmo o fato da sua proporção ser aumentada pela intensidade da brincadeira entre os pares, pela proporção dos objetos cênicos usados e pela própria paisagem sonora. A máscara de couro ou papelada, a maneira como são dançadas e as referências das **figuras** por elas trazidas fazem parte da distinção do espaço de roda e

A partir do reconhecimento dos objetos na paisagem, e no espaço, somos alertados para as relações que existem entre os lugares. Essas relações são respostas ao processo produtivo no sentido largo, incluindo desde a produção de mercadorias à produção simbólica. (Santos, 2008, p. 72)

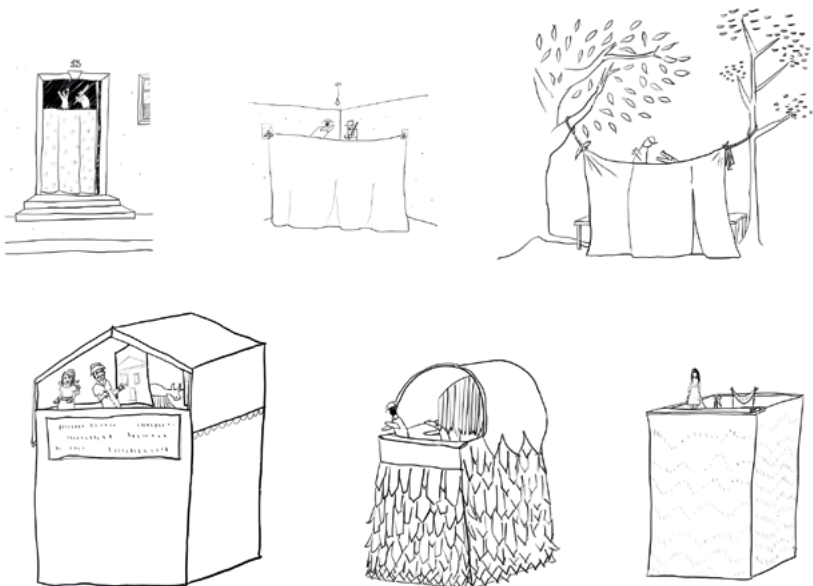


Fig. 60: Tipos de toldas: as três primeiras ilustram descrições de Hermilo Borba Filho em *Fisionomia e espírito do Mamulengo* (1987).

Chamo o objeto a ser focado de **objeto-forte**, por ser um símbolo da ação ou do evento, não só um significante do signo, mas uma das traduções da ação e do espaço criado por seu sistema de objetos, junto ao sistema das ações. Por isso proponho um foco no objeto e, a partir do seu reconhecimento, o foco na ação, e vice-versa. Na materialidade do fazimento das máscaras, de suas partes, sua pintura, o segredo do bigode, a diferenciação das figuras femininas e a graça no exagero de suas partes, está o propósito de fazer as pessoas na roda rirem, mas, afinal, como disse anteriormente mestre Grimário, é também para dar um espaço protegido ao riso do brincante embaixo da máscara, denotando a qualidade de **brinquedo**.

O saber-fazer e a ação, ou performance, fazem parte das formas de agir que compõem esse espaço. No Maracatu de Baque Solto, carregar o objeto estandarte é uma forma de agir dentro de um sistema de ação, todavia, bordá-lo também o é. Quando fala sobre sistemas de ações, Santos traz a noção de três tipos de agir⁵: técnico, formal e simbólico. Trata-se, respectivamente, do agir segundo as interações requeridas pela técnica, do agir sob a obediência formal ao jurídico, ao econômico e ao científico, e do agir não regulado por cálculo, compreendendo as formas afetivas, emotivas, ritualísticas e reguladas por modelos gerais de significação e representação (Santos, 2008, p. 82). Às vezes triunfa o agir técnico, às vezes, o formal, às vezes, o simbólico, e todos podem se confundir com as formas culturais. O que chamo de o outro lado do bordado está muito presente nas formas de agir, da concepção à feitura e apresentação, um longo processo que não é visto, mas faz parte da peça acabada.

Um cortejo de Maracatu de Baque Solto, em sua totalidade, possui um pouco das três formas de ação em sua essência de brincadeira em desfile, desafio e luta simbólica. No *tempo passado*, era contenda e, hoje, a briga é, como diz o mestre Manoelzinho Salustiano, para ver quem é mais bonito, exuberante, de modo que as formas de agir também desembocam nos objetos e reconduzem suas funções. Antes, os estandartes eram feitos para anunciar sua identidade, sendo baixados ao chão para receber algum dinheiro no broche. Hoje é apenas a boniteza de ser o símbolo de uma nação, divulgando seu tempo de existência e tradição.

Outra categoria trazida por Milton Santos é a ideia de forma-conteúdo, rica ao território-teatralidade pela ideia de não se restringir nem a uma dimensão, nem à outra. Trata-se mais precisamente da indissociabilidade dos sistemas de objetos e dos sistemas de ações, que, aglutinados, formam o espaço híbrido



Fig. 61: O banco dos músicos

⁵“O cotidiano se dá mediante essas três ordens. Mas se, por um lado, a ordem técnica e a ordem da norma impõem-se como *dados*, por outro lado, a força de transformação e mudança, a surpresa e a recusa ao passado, vêm do agir simbólico, onde o que é força está na afetividade, nos modelos de significação e representação. A importância do lugar na formação da consciência vem do fato de que essas formas do agir são inseparáveis, ainda que, em cada circunstância, sua importância relativa não seja a mesma” (BRAUN; JOERGES *apud* SANTOS, 2008, p. 82). Obra citada: BRAUN, Ingo; JOERGES, Benward. "Techniques du quotidien et macrosystèmes techniques". In: GRAS, Alain; JOERGES, Benward; SCARDIGLI, Victor. *Sociologie des techniques de la vie quotidienne*. Paris, Harmattan, 1992, pp. 69-86.

que pode ser determinado pela agência dos objetos, considerando que as formas de agir estão impregnadas de coisas e gente. O hibridismo certamente faz parte do território conformado. Nossos espaços de rodas, verdadeiros lugares-fora, são muitos, não apenas nos três brinquedos, mas nas capoeiras, nas jiras, nos sambas e em outros exemplos heterogêneos. As formas de agir e o uso dos objetos estão atrelados a um espaço de reciprocidade, circular e centrado, além de conformarem rito e desafio, brincadeira e fazimento: a roda é lugar para ver e ser visto. Esta pesquisa é guiada pela ideia de forma-conteúdo, sem dicotomia, segundo a qual o objeto está ligado ao processo de sua construção/configuração e ao seu resultado; o espaço, à ação dos objetos, à ação dos agentes e ao território; a escala, ao alcance da teatralidade.

Como a intenção desta pesquisa é fazer uma análise do espaço e do alcance do território ou da teatralidade que se cria em uma brincadeira em lugares-fora, o estatuto epistemológico a ser distinguido se volta a outros brinquedos, como os que apresentei até aqui, e à grafia da cena, que envolve novas categorias a serem levantadas, como o espaço ocupado, sua geometrização, proporção e transformação, partindo dos três objetos a serem também categorizados segundo essas possibilidades de medida, altamente acordadas com escala e proporção, além da primazia estética particular. Isso, sem abdicar, nas formas de agir, do outro lado do bordado, evidenciando também a funcionalidade e a materialidade, altamente ligadas ao fenômeno cultural ou social no qual os objetos estão inseridos, com uma perspectiva pautada principalmente pelo olhar dos três mestres. Pretendo fazer dessa sistematização de **arrumação** do espaço uma lida que pode vir a ser artifício e repertório na territorialização de encenação e, possivelmente, perceber sua medida, ou até onde se dilui o território da encenação ou de uma teatralidade.

A Tolda

A tolda de Mamulengo é uma obra que pode possuir vestígios de existência ou inspiração nos panos e nas cores da tradição do acessível, como zuartes e chitas. Certamente, como todo objeto artístico pode - a exemplo do Barco de Fogo - ser produto de seu meio e se pretender além, na inventividade das formas, na soma de tradições advindas das tessituras e do pensamento de bordado que um fazer panejado possibilita. Por outro lado, sua forma não deixa de ter parentesco quase arquitetônico com barracões ou

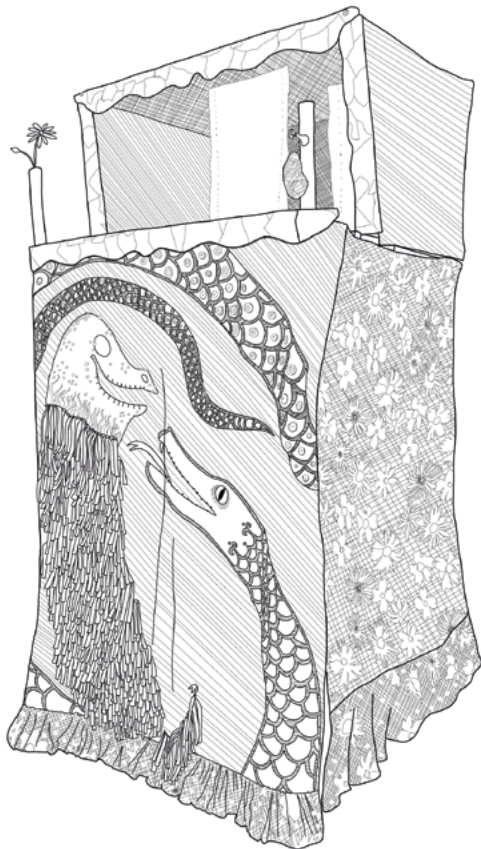


Fig. 62: Tolda - Vereda dos Mamulengos (DF) da mamulengueira Fabíola Rezende.

barraquinhas, o que me faz afirmar sua configuração de **espaço fixo**, no entanto, sem deixar de perceber um lugar que **chega**, diante de uma existência tão errante quanto a de seus usuários.

O Mamulengo, como outras brincadeiras, antigamente podia ser brincado durante horas, uma noite inteira. Mestre Chico se refere às toldas pernambucanas como investimento de companhias, que viajavam pelo interior parando em sítios e cidades, para se apresentar.

Por exemplo, quando as companhias eram mais estáveis, quando era um divertimento que dava uma grana, dava para investir ali [nas toldas], porque não tinha rádio e televisão, então era um investimento que dava para ter, que as pessoas iam ver, pagavam para ver aquilo. Então, no Pernambuco pelo menos, isso foi muito rico, às vezes com cenário. Sólon tem espetáculo que tem cenário, inclusive, desenhado assim com perspectiva que tinha uma rua assim, então desenhava com uma perspectiva muito engraçada e interessante, tem vídeos disso né⁶. (Em 3º diálogo, 15/03/2022)

As toldas possuíam estruturas pesadas, eram carregadas em carroça, carro ou carreta, montadas para ficar algum tempo no mesmo lugar. E, de seu tempo, conta:

A do Carroça de Mamulengos do Carlos Gomide, a primeira que eu acompanhei. Para você ver, tinha uns caibros assim de dez por dez, uns parafusos que tinham uns quinze centímetros cada um, muita corda, muito parafuso, muita madeira, aquilo tudo era enrolado numa lona, lona de caminhão mesmo e amarrado. Quando era montado, ficava um negócio muito pesado e olha que não tinha boca de cena, era uma tolda só como é na Paraíba e no Rio Grande do Norte, então daí já vêm as toldas da Paraíba e do Rio Grande do Norte né, diferente das toldas de Pernambuco. Era assim, ele [Carlos Babau] já me falava então, que o Antônio do Babau mestre dele, fazia um buraco no chão e fincava as madeiras e depois botava aí o pano, então isso já era aí uma outra coisa. (Em 3º diálogo, 15/03/2022)

A primeira vez que vi uma brincadeira do saudoso mestre Zé de Vina, aqui em Brasília, tive a impressão de estar perto dessas toldas de pernambucana corpulência e de riqueza nos detalhes. Com cobertura de duas águas, provocando “boca de cena”, a tolda era toda recoberta de panos e chitas, que pareciam ter sido escolhidos em função do colorido ou do exagero da estampa. Não necessariamente por uma combinação de cores ou motivos compondo **chamamento** e atenção, elas me remetiam à estética distinta da alegria dos bonecos. Fiquei surpresa com as pinturas no pano frontal, por si só já contando uma história através das diversas “pessoas” pintadas em referência aos personagens tipos do Mamulengo.

⁶ O vídeo o qual se refere Chico Simões é *Invenção brasileira do Mestre Sólon: história do teatro de mamulengo* (1985), programa gravado pelo então Centro de Comunicação da Unicamp e preservado pelo Arquivo da Rádio e TV Unicamp. Inclusive, mestre Sólon monta a sua tolda no início do vídeo. Disponível em: <https://youtu.be/gp4aKO3xKeE?si=3KyLLaIAUrBMfbky>. Acesso em: 24 out. 2024.

Acima da pintura, no “proscênio”, ainda havia o que a colega pesquisadora Kaise Helena Ribeiro chama de “informações objetivas: nome, data de fundação do grupo; nome e telefone do mestre responsável; cidade e estado a que pertence o grupo” (Ribeiro, 2010, p. 55). Esses dados vinham pintados em uma placa com moldura colorida, ilustrada com mais figuras tipos, junto a mais uma intervenção estética, pois as informações objetivas estavam escritas em tipografia de caligrafia com detalhes e sombreamento que lembram estilos usados nas boleias de caminhões.

A tolda ou empanada é um tipo de tenda, podendo ter inclusive uma cobertura, que também chamo de firmamento, por provocar “boca de cena”. O firmamento é mais um elemento a ser enfeitado, fazendo crescer a tolda, verticalizar-se ainda mais, de modo a fechar o enquadramento e acabar dando fundo aos bonecos. Logo, há aí potencialidade na escolha de cores que contrastem com a “boca de cena” e os bonecos. Se não há cobertura, ocasionalmente é colocada uma elevação funcionando como fundo para a bonecaria, ou simplesmente nada. Algumas possuem um “proscênio”, uma tábua de madeira na “boca de cena”, onde objetos, e mesmo os próprios bonecos, podem ser encaixados. Mas Chico Simões chama atenção para as toldas do Rio Grande do Norte que não têm tábua de “proscênio”, nem fundo, somente o pano. A funcionalidade da tolda me fascina, porque percebo que ela é como um teatro pequeno e até um pouco mais versátil, já que seu exterior serve de panejamento de fundo também ao bonequeiro, que vai à sua frente para “aquecer” a assistência, internamente funcionando, ainda, como camarim, bastidor, depósito, técnica e outras coisas.

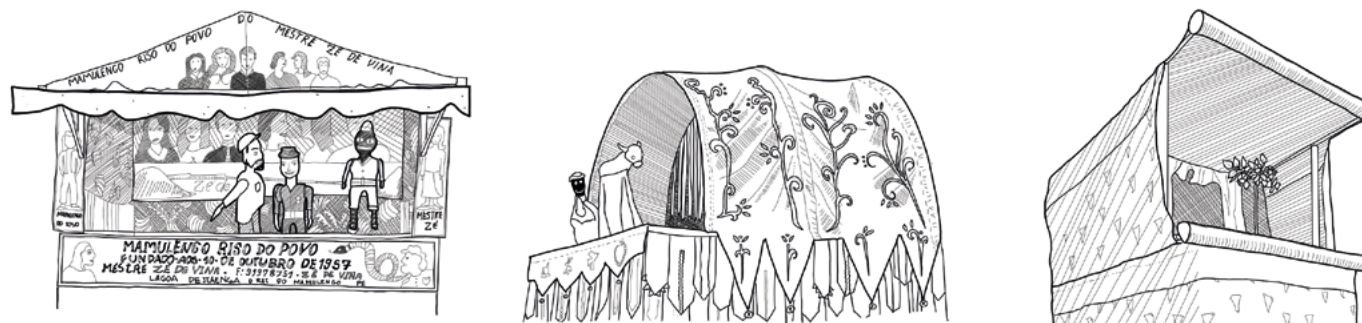


Fig. 63: Três coberturas de Toldas: Mamulengo Riso do Povo (PE) do mestre Zé de Vina; Mamulengo Fuzuê (DF), feita por mim e do Mamulengo Lengo Tengô (DF).

Creio que o dentro e o fora influenciam a tolda e as formas de agir dos mamulengueiros. O seu interior é realmente funcional: gosto de observar como são resolvidas as bonequeiras e como são colocados

os bonecos e pequenos objetos cênicos preparados para entrar em cena. Às vezes, ficam pendurados numa corda ou faixa de tecido, funcionando quase como um contraventamento da barraca, outras vezes, metidos nos nichos de uma sapateira amarrada, ou, ainda, apenas descansados em cesto ou mala aberta. Mas há também as que possuem, na própria estrutura da tenda, uma prateleira para as pequenezas de mecanismos, as parte dos bonecos e do espetáculo em espera. Não raro, está junto do bonequeiro, ajudante ou contramestre, que vai passando os bonecos que sobem e, algumas vezes, até participando na animação e nas falas. Outro artifício que se destaca pra mim é o que chamo de “olho mágico”, um furinho através do qual o bonequeiro consegue mirar a plateia e escolher um incauto a ser incitado pelo boneco. Gosto muito de descobrir onde está o olho: às vezes pequeno e escamoteado, no miolo da flor que enfeita; às vezes grande e escancarado, do tamanho do espelhinho que vem ao lado, confundindo nosso olhar com o balanço do reflexo; não raro, flagramos um furo descarado no pano escuro. Mas ressalto, não há furo nas toldas de mestre Chico Simões. Ele diz que quem vê é o boneco, não a mamulengueira ou o mamulengueiro.

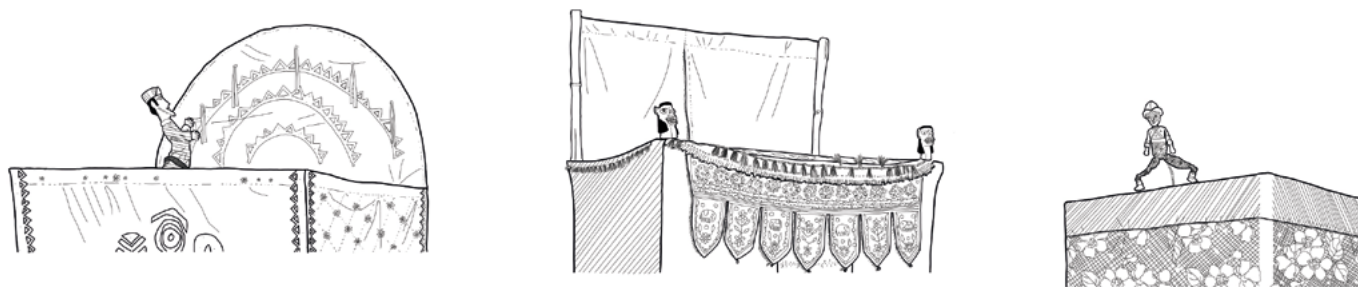
Esse objeto complexo, que se monta e se desmonta, fica em “osso”, estrutura pronta para ser vestida em um belo panejamento, relacionando-se com uma infinidade de outros repertórios. A cultura do cobrir com pano, a do panejamento, conversa com bordados, bordadeiras, rendas e invenções costuradas. Mas não é regra haver invenção no pano, às vezes se usa apenas um tecido qualquer dependurado: se com o fio esticado, é tolda para boneco, mas também serve de fundo para qualquer apresentação ou camarim de brincante. Afinal, era assim no Seu Estrelo e até no Cavalo Marinho, como nos trouxe mestre Grimário. Entretanto, brinco, dizendo que “se for para ser chocha, que seja chita”. Isso porque a chita, talvez a campeã de uso quando falamos em tecidos para vestir uma empanada, e que está presente em inúmeros folguedos, é alegre, colorida no chamamento e nas estampas. Então, se for para ser simples, eu particularmente prefiro que seja chita. Nos panos de toldas que já fiz, tento sempre colocar alguma informação em chita que permita sua identificação, já que esse tecido representa para mim um símbolo de uma primeira opção de vesti-la.

Portanto, a tolda é motivo primeiro, “gatilho” do brinquedo, causa de deslumbre quando seu vestido ou sua forma apresenta uma intenção particular de comparecer, de comunicar ou contar uma história. A escolha das cores e das estampas do panejamento é pelo menos uma apresentação, mesmo se for uma malha, um lençol ou um plástico de chuveiro. Se o panejamento é rebuscado, ostentando bordado,



Fig. 64: Interior da Tolda de Josias Wanzeller, Mamulengo Alegria (DF), cheia de apetrechos para efeitos especiais.

renda, fuxico, flor de chita, já é intenção que agrega outras estéticas, estabelece comunicação com outros fazeres, prestando reconhecimento às artes locais ou a artistas e fazedores que estão em volta da brincadeira. A forma é algo curioso, a presença ou falta da cobertura a faz diferente. Com firmamento, é mais corpulenta e oferece um “motivo” para se enfeitar suas laterais, quem sabe, além do teto interno, como a de Chico Simões. Quando é de duas águas, lembra uma pequena edificação, propriamente uma casa de bonecos, e isso já é uma brincadeira com a assistência e mais motivo de enfeite. Quando é curva, então o trabalho de moldar o pano é suado. Se, no entanto, não há firmamento, o topo do pano também é lugar de receber faixa, penduricalhos e diferenciação. Do mesmo modo, no extremo inferior, o pano, já perto de roçar o chão, se for reto, não nivela, revelando os pés e, por isso, pode receber acabamento em tecido plissado, babado ou barras enfeitadas e franjadas.



Os painéis pintados, contando uma história, ou com alguma visualidade a ser lida, geralmente são pinturas bidimensionais com uma perspectiva brincada, chapada, e, assim como a escolha dos enfeites do pano, podem retratar algo íntimo do mamulengueiro, como ícones de sua cidade, ou os bonecos e bonecas da brincadeira. Esteticamente, esses painéis, que poderiam estar lado a lado com obras expostas em museus, conversam com as cerâmicas de mestre Vitalino e com as pinturas de Heitor dos Prazeres, Maria auxiliadora e José Antônio da Silva, artistas grandiosos, classificados como primitivos, *naïf*, ou ingênuos - terminologia questionável, não apenas pela generalização, mas pelo olhar classista e paternalista da crítica de arte em relação aos artistas que não passaram pela academia. Hoje, de fato, a tolda do mestre Zé De Vina, com grande pano frontal pintado, ganhou espaço em um museu, o Museu de Mamulengos de Glória de Goitá (PE)⁷. Com cursos e atividades que envolvem a cidade e os mamulengueiros, a instituição expõe o grande repertório do Teatro de Bonecos Populares do Nordeste, tratando

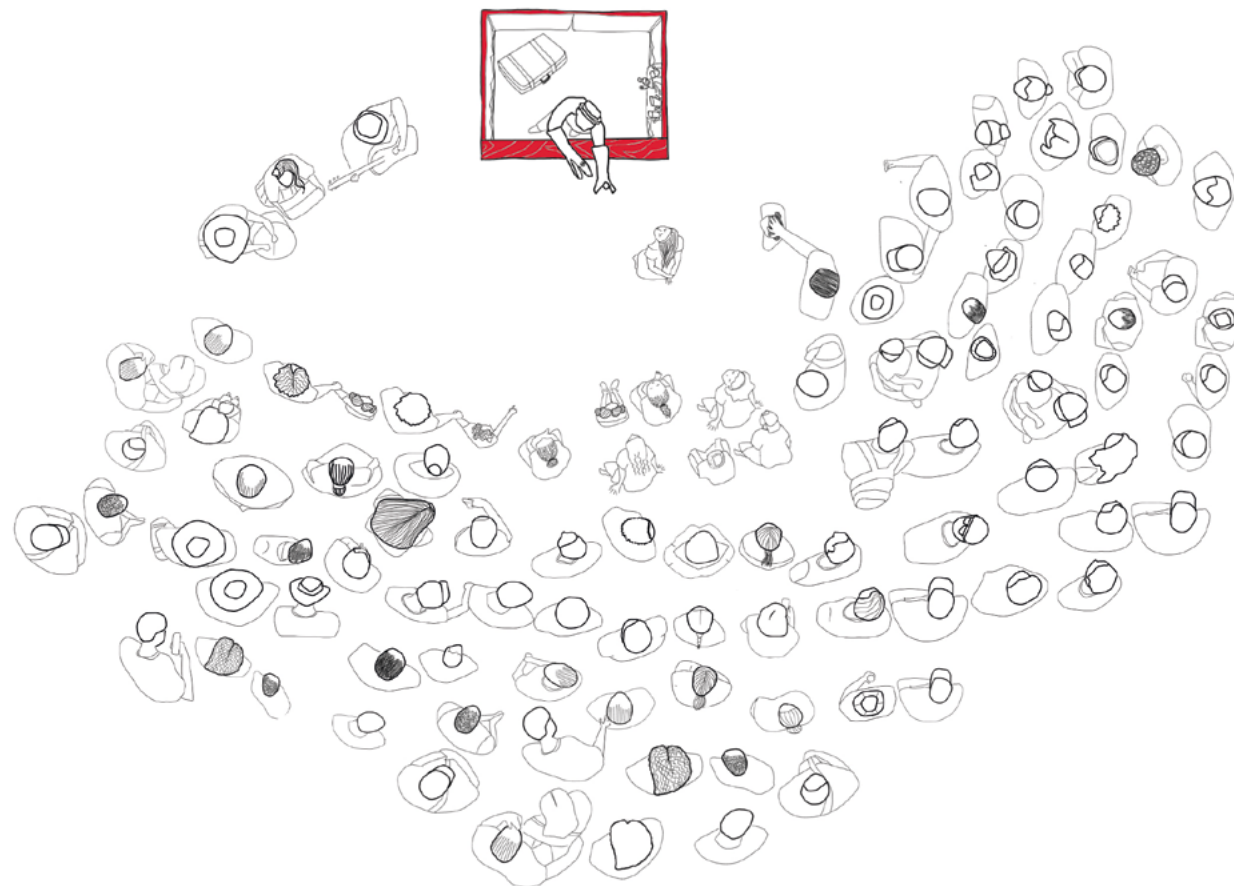
Fig. 65: Toldas sem coberturas, Mamulengo Fuzê (DF), feita por mim; Mamulengo Jatobá (DF) e Mamulengo Mulungu (DF).

⁷ <https://www.instagram.com/museudo-mamulengo/> | <https://www.facebook.com/museudomamulengo/> | <http://www.youtube.com/@museudomamulengodegloria-do3441>.

a empanada do mestre Zé de Vina como peça rara. Além disso, o espaço é usado festivamente por mamulengueiros em datas especiais. Como vemos, a tolda é **objeto-forte** que se comunica com seu meio e com outras artes, revelando alguns elementos de sua complexidade estrutural, sendo uma herança a ser honrada e continuada.

Como todo objeto, a tolda faz parte de um brinquedo e está ligada a certas tradições que servem de exemplo. A obediência formal é a de esconder bonequeiras, bonequeiros e bonecaria. Apesar de não haver regras implícitas a serem seguidas na sua criação, eu, que já fiz algumas, sempre me pergunto se o que proponho e executo pode trazer críticas à brincadeira ou aos bonequeiros que as encomendaram. Certamente há informações requeridas pela técnica, como a altura confortável para esconder a pessoa que levanta os braços, a leveza da estrutura, a leveza do pano. Também é necessário pensar a estrutura para caber na bolsa ou na mala de seu dono, evitar transparência em demasia e outras questões, que no bem da verdade, servem ao “gosto do freguês” ou à invenção do bonequeiro. Tomo como exemplo um pedido que me foi feito para a tolda azul, a Cigana, do Mamulengo Fuzuê: no pano de trás, a abertura para entrar deveria ser baixa (como a porta de uma oca xinguana, uma observação minha), para obrigar a se abaixar quem passasse para dentro. É um detalhe que pode passar despercebido, mas ajuda a evitar surpresas ao bonequeiro, é um cuidado. Empenhar-se em conceber e fazer tolda e bonecos é um dos gestos que mais compõem o outro lado do bordado, envolvendo dezenas de fazedores, cada um em seu campo de conhecimento: costura, marcenaria, serralheria, traquitanas, torno, pintura, acabamentos e outros. E, impulsionando tudo isso, claro, a invenção e a necessidade de quem as usa.

No entanto, quando Chico nos fala desse objeto como lugar de refúgio, da proximidade com os mestres, percebemos que a tolda vai muito além de sua funcionalidade, aproximando-se dos Barracões, espaços híbridos, de estar dentro com o que está ou esteve fora, onde o interior e o exterior se relacionam. A tolda influencia nos detalhes, na posição das coisas no interior do objeto-forte, reverberando fortemente na brincadeira. Mas, apesar de sua funcionalidade plural e voltada para o coletivo, a tolda também estabelece profunda conexão pessoal e íntima com o universo da bonequeira ou do bonequeiro. Além disso, ela provoca limites: o limite de seu lugar, do olhar e da brincadeira. A configuração do lugar da tolda articula os outros lugares, ou dos espaços, se vistos cada um em seu sistema de ações e de objetos. No desenho de triangulação de tolda-músico-público trazida por Chico, está a forma e o conteúdo do brinquedo: o espaço da tolda, o espaço dos músicos e o espaço da assistência.



A tolda, na **arrumação** transmitida pelo universo de Chico Simões, é um espaço de objeto-forte, um símbolo visual da brincadeira, um lugar que agrega ações: o cenário para quando o mamulengueiro está fora dançando com boneca gigante (gigante para a escala dos bonecos do Mamulengo, tamanho real para a escala humana), ou brincando com boneco de ventriloquia, como faz mestre Chico, quando bota seu Mateus da Lelé Bicuda para fazer número de magia. A tolda também pode ser apenas a composição ao lado dos músicos. Do lado de dentro, o sistema de ações e de objetos se dividem entre a coreografia brincada para animar os bonecos e a funcionalidade da tolda somada à coreografia dos bonecos e ao uso de seus pequeninos artefatos.

Fig. 66: Uma roda de Mamulengo vista de cima.

O espaço dos músicos é sempre ao lado da tolda - não sei por que, mas eu sempre desenho do lado esquerdo (de quem está olhando para ela) -, não é uma regra, mas é uma configuração que se repete muito. O sistema de ação dos músicos provém a paisagem sonora, artifício que atrai gente para perto do brinquedo. Às vezes são trios, outras vezes, duos, já vi banda completa tocando para brincadeira de Mamulengo e, não raro, apenas um músico, em geral, com aparelhamento sonoro. De vez em quando, a brincadeira é composta apenas pelos músicos e um Mateus "solto", conversando com o boneco e com as pessoas em volta. Do mesmo modo, na variedade do brinquedo, há quem brinque só fazendo, da formatação do território, o espaço totalizado de tolda e público. Logo, a presença dos músicos, ou a falta deles, provoca alguma mudança na formatação do espaço, fazendo do público seu maior formatador.

Na rua, o espaço do público é livre. Inclusive, tem sempre uma pessoa com cisma de explorador que vai para trás da empanada a fim de descobrir algo. Acaba que a assistência varia, muda de lugar, uns ficam, outros vão embora. É instigante pensar no olhar do público. Por exemplo, seu campo de ação pode ser primariamente sem rumo, envolvendo a descoberta visual ou o **chamamento** pela música. Seu olhar pode buscar os detalhes na tenda, vigiar o mamulengueiro, ler o arquétipo do boneco, mas, antes, provavelmente já percebeu o espaço no todo, por cima do público, ou na extensão do seu lugar no meio do espaço urbano. Pode ser lindo ver a paisagem atrás de uma tolda.

A construção de um **objeto-forte** tolda, tenda e empanada, está totalmente ligada à configuração do espaço e ao seu resultado. É para isso o núcleo bem definido de sentido espacial na criação de seu território, percebido em limites que até seriam bem demarcados, não fosse a paisagem sonora e até onde é percebida. É, portanto, a tenda empanada que demarca um lugar que chega e, a partir da ação da mamulengueira ou do mamulengueiro, torna-se o **espaço fixo** onde é **chegada** a brincadeira. Junto aos músicos e à assistência, torna-se território, pertinente ao ponto focal, à roda formada por todos, estendendo-se até onde vai o som e até onde ela própria é vista.

A Máscara

A máscara do Cavalo Marinho possui longa parceria social com suas iguais em uso, afinal, a presença de mascarados é uma constante numerosa em festas e brinquedos. Porém, sortidas de muitas quali-

dades, nas **condições adquiridas**, algumas se aproximam mais do Cavalinho no uso e na materialidade. Percebo maior afinidade com as muitas máscaras de Reisados, físicas ou pintadas, inteiras e falantes, afeitas ao tinte, papelão e couro. Além de portadoras da comicidade da fala e do corpo, também fazem parte de um sistema de ações profundamente ligado à sua paisagem sonora peculiar e ao universo de animação em bonecos e vestíveis, pedindo ou provocando espaço de roda e fixo. Mais afeitas a apresentarem uma realidade distinta ou de um tempo passado, distanciam-se das máscaras figurativas de gênio, animal mítico ou fabuloso, como as dos Cazumbas, do Bumba-Meu-Boi.



Como diz mestre Grimário, no tempo passado, a máscara de couro era feita de caixa de papelão ou de lata - lata de doce e lata de galão quadrado de tinta. Abriam-se caixas de papelão para recortar tal qual o formato das de couro de hoje, porque naquela época “não tinha esses couros ou tinha e era difícil de se encontrar”.

Agora eu já vi as de papelão mesmo, da caixa de papelão, e não como essa daqui [se referindo a máscara feita na técnica de papelagem]. Era feita nesse estilo aqui [como as de couro], sendo de caixa de papelão. Marcavam com carvão ou a fuligem da panela. Ai eles faziam e ia brincar o Cavalinho. (Em 2º diálogo, 08/03/2022)

E o papelão “salvava”, porque também se faziam chapéus de caixas desmanchadas. Se hoje Grimário compra papel Panamá por quilo para estruturar os chapéus do Capitão e dos Galantes, “naquele tempo fazia de todo jeito” (Em 2º diálogo, 08/03/2022). Quando menino, enfeitavam com galão de pano brilhoso, papel metálico, pedrarias e lantejoulas, mais uma variedade de materiais, segundo ele conta, falando

Fig. 67: Figura do Ambrósio (ou mestre Ambrósio), do Cavalinho Boi Pintado (PE). Trata-se de um vendedor de figuras de vários tipos de brincadeira.

sobre o já mencionado galão de caixão de defunto, por isso na cor branco-prateado, azul ou roxo, as duas cores para esquifes. No fim do ciclo natalino, o galão de enfeitar, assim como a cabeça dos bichos vestidos, os espelhos e as fitas, era retirado dos adereços para não ir para o fogo na queima da Lapinha.

A máscara de papelão também ia ao fogo. Hoje são de couro ou papeladas em fôrmas de barro, apesar de que Tico Magalhães, criador do Seu Estrelo, conta que já viu brincante usar até plástico bolha no rosto. No Inventário Nacional de Referências Culturais do Cavalo Marinho/ Iphan, também são levantadas máscaras de câmara de pneu, couro sintético e, ainda, as prontas compradas em lojas. Tudo isso traz complexidade à máscara do Cavalo Marinho. Na entrevista dada ao professor Érico José, o brincador Fabinho Soares diz que no Cavalo Marinho qualquer máscara serve para qualquer figura.

Na *Commedia dell'Arte* tem todo um ritual sobre a máscara, toda uma performance da máscara, então, a máscara tem todo um ritualístico nela... Pro ator chegar e pegar, tem todo um ritual... Já no Cavalo Marim não! No Cavalo Marim é o seguinte: o corpo da máscara quem faz é a gente. É o figureiro que faz. Então, qualquer máscara a gente bota a figura, tal figura. (Silva, 2022, p. 178)

Isso me soa peculiar. É provocador perceber a importância da máscara no brinquedo, pois, se qualquer uma serve, é porque não há como brincar sem ela. Grimário nos traz que o “grande do Cavalo Marinho” é a máscara e o paletó velho. O que aqui chamo de **objeto-forte**, sobre o rosto, é artifício que coloca tudo - roda, brincante e público - em outro espaço e tempo. A máscara é o corpo do brincante e botar a máscara é trazer o “tempo passado” e das gentes que não são eles, permitindo também falar das coisas do cotidiano.

A máscara do Cavalo Marinho, não fizeram com esse pensamento de ficar desconhecida a pessoa. Já era com o pensamento da realidade do dia a dia do cotidiano de pessoa, que era o Cavalo Marinho e era o passado. O passado. Então a máscara do Cavalo Marinho foi feita, mais para fazer o personagem no papel que ele é, não para esconder só a cara, mas para fazer o papel que ele é. (Em 2º diálogo, 08/03/2022)

Em todo caso, o anonimato não deixa de ser possibilidade. Por exemplo, Sebastião Pereira de Lima, mestre Martelo, com 87 anos, é o Mateus mais velho em atividade no Cavalo Marinho. Ele conta que:

Sabe por que Cavalo Marinho tem máscara? Porque os povo alvo fez uma brincadeira, aí os nego foi pra festa, saiu de baixo de pau viu? Saiu de baixo do pau, que cê vê, toda vida desde o começo do outro século que ninguém gosta de nego. Igual o Sardanha⁸, do Cavalo Marinho. (Lima, 2023, p. 74)

Longe de se pretenderem realistas, as máscaras podem, por exemplo, possuir o segredo do bigode, e até ser uma máscara feminina, como é a da Véia do Bambu, mas não carregam a “alma” da figura no objeto, não são o mais importante. Com exceção das máscaras pretas do Mateus e de seu parilha, Bastião, e a da Catirina, ou Catita, quando ela se junta a eles. Essas, sim, tem uma essência, a contestação dos lugares sociais, a afirmação daqueles que foram escravizados e que se fazem livres na brincadeira, sendo particularmente satíricas na inversão da ordem das coisas e das gentes. Em sua tese, o pesquisador Érico José é contundente ao dizer que as máscaras são todos aqueles que de alguma forma oprimem os três escravizados, os três palhaços da cara preta, seja por sanções, castigos, injustiças, desigualdades e atributos profissionais no limiar entre uma estrutura social e outra (Oliveira, 2006, p. 331).

Mas, como diz o mestre, a máscara exige o personagem. Exige ter as loas na “ponta da língua”, conhecer as puias, saber **chegar**, ter a manha das mugangas e dos trupés⁹, portanto, a máscara é mais uma ferramenta nessa expressão única de brincadeira de Cavalo Marinho: uma ferramenta que exige outras ferramentas, ou um objeto que exige outros objetos. Se o brincante sabedor e experimentado em versos, dança e gestos, usa qualquer máscara para brincar, é porque os objetos outros são utilitários para diferenciar uma figura de outra. Mas Grimário acaba por diferenciá-las, mesmo sendo uma diferenciação que serve a mais de uma figura. Por exemplo, quando ele se refere a algumas figuras como a “máscara mais exigente é a máscara do Soldado, do Bode, que é o “cabra produtor do campo”, e do Valentão, que são as máscaras mais com bode” (Em 1º diálogo, 24/02/2022). O mestre se refere a tipos que funcionam como repressores ou complicadores aos que de alguma forma fomentam desigualdade entre eles e os Mateus. “Com o bode” é referência aos deta-



Fig. 68: Máscara do Cavalo Marinho Boi Pintado (PE), vista de perfil

⁸ “Sardanha: É uma figura preconceituosa, que denigre a imagem dos negros. Usa uma espada e tem aspecto bruto. Representa toda uma estrutura social que discrimina e menospreza o negro. Em uma de suas toadas há a informação de que ele vem da Alemanha” (Oliveira, 2006, p. 271).

⁹ Trupé é a dança do Cavalo Marinho, na pisada forte, percutida no chão: “São eles os Trupés Soltos; os Trupés do Mergulhão; os Trupés de Figuras e uma série de trupés dançados na representação do Mestre e Galantes, resultando em maravilhosas sequências coreográficas; e ainda um Coco de Roda como despedida” (Mello Júnio, Pardo, 2003, p. 5).

lhes de pelos do animal na máscara de couro de raspa, resultando em bigodes, sobrancelhas, cavanhaques e outros elementos.

Essas figuras exigem o paletó, a calça velha de ir ao chão, um sapato fechado, chapéus exagerados, geralmente de palha, e não raro um pano amarrado para ajudar a fixá-los na cabeça. A esse conjunto se somam bastões, espadas, vara de bambu, foice, banquinho e outros muitos objetos cênicos, que ajudam nos seus gestos e em suas histórias, na sempre bagunçada peleja com os *nêgos* Mateus e Sebastião. Do mesmo modo que as máscaras femininas – nota-se que há poucas – são papeladas, como a da Vêia e a da Lica Cessêra (esta, responsável pela peneira e o peneirar, no estilo de algumas rodas de mestre Grimário), ou pintadas, como a da Catirina, pedem vestido ou saia, um lenço na cabeça, ovo de ema, jereré e outros, sempre relacionados às suas brincadas.

As máscaras geralmente são os objetos que possuem alguma função ligada às ações da figura, sendo, além de utilitárias, elementos identificadores. As máscaras possuem formas desproporcionais ao rosto e ao corpo, sendo propositalmente grosseiras nos detalhes, como ventas assimétricas, boca troncha e falhas no couro, que são aproveitadas para ridicularizar, por exemplo, um nariz grande e deformado. Ainda há a possibilidade das intervenções pintadas e detalhes “com bode”, como grandes sobrancelhas, bigodões e, não raro, toda a máscara peluda, causando muito estranhamento.

As papeladas também podem receber exagero de narizes e abertura de bocas, chamando muito minha atenção a abertura dos olhos. A Vêia do Bambu, por exemplo, é a figura de uma idosa “tarada” e sempre “botada” por homem. Fedorenta embaixo da saia e com desmedido apetite sexual. Quando a máscara possui o desenho de olhos amendoados, parece ser um pouco mais jovial; se são redondos e pequenos, com furos abertos o suficiente só para o brincante enxergar, eles me remetem a uma qualidade de carquilha. Além das máscaras pintadas no carvão ou na goma de tapioca, engrandecendo as expressões faciais exageradas e grotescas.

As máscaras de couro são de raspo ou raspa de sola, de preferência leves e, se necessário, para “descolar” do rosto, colocam-se pedacinhos de couro ou espuma em lugares estratégicos para ficarem **maneiras**, ou seja, confortáveis ao uso, sem o risco de cair ou se deslocar ao longo da apresentação, sen-



Fig. 69: Ema, do Cavalo Marinho Estrela Brillhante (PE), me encanta a pintura de pontos ou pintas, solução de muitas artes para muitos bichos, tol-das, bonecos e outros.



Fig. 70: Mestre Grimário botando a Vêia do Bambu.

do fixadas na cabeça com elástico ou duas amarras de tecido. No Seu Estrelo, que sempre encomendava máscaras com Grimário, nas exageradas e desproporcionalmente grandes, eu costurava um elástico a mais saindo da testa e indo até a parte de trás para segurá-la no rosto, de modo a não resvalar. Assim, a partir da complexidade delas, já é possível antever os modos de uso, os muitos possíveis tipos de agir.

Existe uma tradição, um vasto repertório corporal e oral que uma máscara de Cavalo Marinho física ou pintada pede. Ao botá-la, do mesmo modo que o objeto parece vivo, no estranhamento causado por essa face transgressora de realidades, o corpo se evidencia. As físicas, de couro e papelão, são desobedientes às antigas regras de tipos e classificações, pois são máscaras inteiras, nas quais a fala é uma parte essencial. Trago essa questão não para contestar classificações de tipos segundo escolas ou um grupo, mas pela lembrança da época em que eu brincava nas rodas do Seu Estrelo, usando máscaras feitas por Grimário, que não se diferenciavam das que ele faz para o Cavalo Marinho.

Eram máscaras de couro bem maiores que o meu rosto, um pouco maleáveis, de modo que, no movimento do objeto, eu sentia o ar entrando pelas laterais. Por ser “aberta”, ou por não se encaixar perfeitamente em mim, a abertura para os olhos e a abertura para a boca - esta, um pouco escondida, quase imperceptível, sob o imenso nariz - ficavam desalinhadas em relação ao meu rosto, o que fazia minha visão, minha voz e o modo como eu ouvia minha voz ficarem um pouco distorcidos. Eu usava a papelada apenas nos ensaios, experimentando a figura, pois na criação de uma nova personagem todos a colocavam até a “figura **chegar**”. Portanto, na roda ou na apresentação, a sensação era a de um encaixe apertado, o que aumentava a distorção no modo como eu ouvia a minha fala e limitava um tanto mais minha visão, como se tudo estivesse limitado ali, naquela “pequena sala” adentrada.

Assistir a mestre Grimário botando figura de Cavalo Marinho é perceber uma maneira muito tranquila, aparentemente sem esforço, talvez até natural, de expandir os movimentos, aumentá-los no corpo, na máscara e nos objetos como a espada. Era impressionante vê-lo botar o Soldado da Gurita, por exemplo, evidenciando uma movimentação com detalhes variados e, mesmo nos momentos de rompante, mantendo a fala e o gestual precisos e finalizados, para seguir surpreendendo em novo ciclo de fala e arroubo coreográfico. Além de uma maneira curiosa, mas nem sempre presente de impostar a cabeça.

No longo repertório oral, somado ao repertório de trupés, loas e mugangas, a máscara, engrandece o corpo, a gestualidade, a voz e assim, naturalmente, a ocupação do espaço. De couro, papelada ou pin-

tada, a escolha do objeto-forte nesse brinquedo parece que foi pensada para ir à rua, ganhando foco pela ação do corpo brincante. São as máscaras e os objetos que acabam por abrir roda, ou por abrir espaço em sua **chegada**. A primeira figura a entrar na roda é o *nêgo Mateu*, e, se a ação já estava evidenciada pelo aquecimento dos brincantes no mergulhão, ou pelo tombo do magui, depois, com a posição do Capitão e do banco de músicos,

A roda de fazer, a gente sempre faz e o próprio povo já faz, que é a largura do banco na frente. Porque na frente dos músicos ninguém pode ficar, daí fica na quina no banco e depois se torna uma roda, para o público ver. E aí se está fechada de mais [a roda], a gente vai dançar e pede “Não jovem, vai abrindo”, depois Mateus chega e começa aquele parapapá todo e o povo abre ainda mais, aí fica mais lindo.

[...]

Quando ele chega “Abre a roda, Mateus” e o povo acredita, né? Que é assim, o que está lá atrás não está vendo, aí ele vai passando “Abre a roda, Mateus” e aí ele vai assim e abre a roda, e aí o de trás já vem para frente, dismantela tudo e o pessoal já está vendo, aquele que está lá atrás já começa a ver. (Em 1º diálogo, 24/02/2022)

O espaço fixo de roda se conforma e, se é grande a assistência, vai se refazendo ao longo da brincadeira pela própria dinâmica, de fronteira quase indefinida entre o lugar da brincadeira e o do público, aliás como muitas dinâmicas em roda. Logo, há algumas “operações” a serem reconhecidas na lógica do brinquedo. Há o banco, que é o lugar ocupado pelos músicos, podendo ser um banco inteiro, uma fileira de banquinhos ou, ainda, de cadeiras. Fato é que ficam sentados, porque a brincada é longa e eles permanecem até o fim, ficando responsáveis pelas toadas. É a partir deles que o público se espalha. De início, de frente para eles, há o mergulhão, que já indica a espacialidade circular, mas, quando este se encerra, a roda deve ser reafirmada, e assim o é: com a **chegada** das figuras mascaradas, a forma novamente se dá. Invariavelmente, fecha-se ou abre-se um pouco mais, um pouco menos, mas o foco está nas ações, principalmente no “grande do Cavalinho”, que são os mascarados ao centro da roda. E, claro, há uma dinâmica fora da roda, se não, o sentido de entrar na roda deveria ser diferente. Acho curiosa a dinâmica de território, na qual a lógica da brincadeira parece colocar assistência e brinquedo em um mesmo lugar, levando em consideração também o fora.

A tolda fica perto, hoje em dia é diferente, é camarim, né? Mas a tolda sempre ficava um pouco distante, né? Uma distância de vinte, trinta metros. Primeiro tinha o terreiro lá para dançar e a



Fig. 71: Máscara feita por mestre Grimário, costurada e pintada no Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro.

distância ficava atrás da casa, do lado da casa ficava o botequim que era o barracinho, e a tolda ficava por trás da casa que ele fazia, e ficava distante de vinte a trinta metros e é por isso que o danado do toldeiro não via o Cavalo Marinho de jeito nenhum. (Em 1º diálogo, 24/02/2022)



Nessa **arrumação** descrita por mestre Grimário, percebo que mesmo em uma dinâmica de rua, de praça, de terreiro, de lugar-fora, há um segredo a ser guardado, que ironicamente pode ser conhecido pelos locais, afinal, é brinquedo repetido na sua tradição. No entanto, todos anseiam por ver como serão “desta vez” os encontros entre as figuras e os *nêgos*, a dança dos arcos e outras passagens, o desfecho do boi. E, de alguma forma, tudo é anunciado pelas toadas ou pelo Capitão. Em meio ao público presente, que constantemente é provocado, não só por Mateus, Bastião, mas pelo grande movimento das figuras que, invariavelmente, vão ao chão junto com os palhaços da cara preta. Pois na roda, afora banco, não há lugar de destaque, ao mesmo tempo que qualquer lugar o é.

A construção de uma roda de Cavalo Marinho serve para receber, entre Galantes, outras passagens, bonecos e as figuras mascaradas. A triangulação entre público, banco e figuras, aqui, é mais complexa do que a focada tolda. A informação às vezes é articulada por três máscaras mais o Capitão. De fato, o banco denota referência, porém, a configuração do espaço varia entre o sistema de ações dos mascarados e da assistência, que é movente porque assim permite o espaço. No entanto, a máscara desse brinquedo é **objeto-forte** pela total identificação do objeto vestido com o corpo brincante: não é uma máscara totêmica, não é uma estrutura animada. É materialidade **maneira**, como dizem os brincantes, ou seja, boa de usar, adaptada para a inseparabilidade do objeto ao sistema de ação próprio de loas, puias, trupés, mugangas e ao sistema de objetos próprios, manifesto em toda sorte de espadas, bastões, banquinho e muitos outros, assim como uma totalidade.

Sendo uma máscara altamente corporal, o reconhecimento da figura se dá através das ações e de seu objetos, provocando espaço definido em limites fluidos e moventes, por acompanhar a dinâmica de ação dos brincantes e por acompanhar a dinâmica do público, sempre em relação ao banco, donde se inicia a roda. Portanto, a máscara demarca um lugar, quando ela é largada na tolda ou no camarim, devir do espaço movente no corpo do brincante. Na sua **chegada** e a partir da ação deste **espaço movente**

Fig. 72: Mestre Grimário botando o Soldado da Gurita.

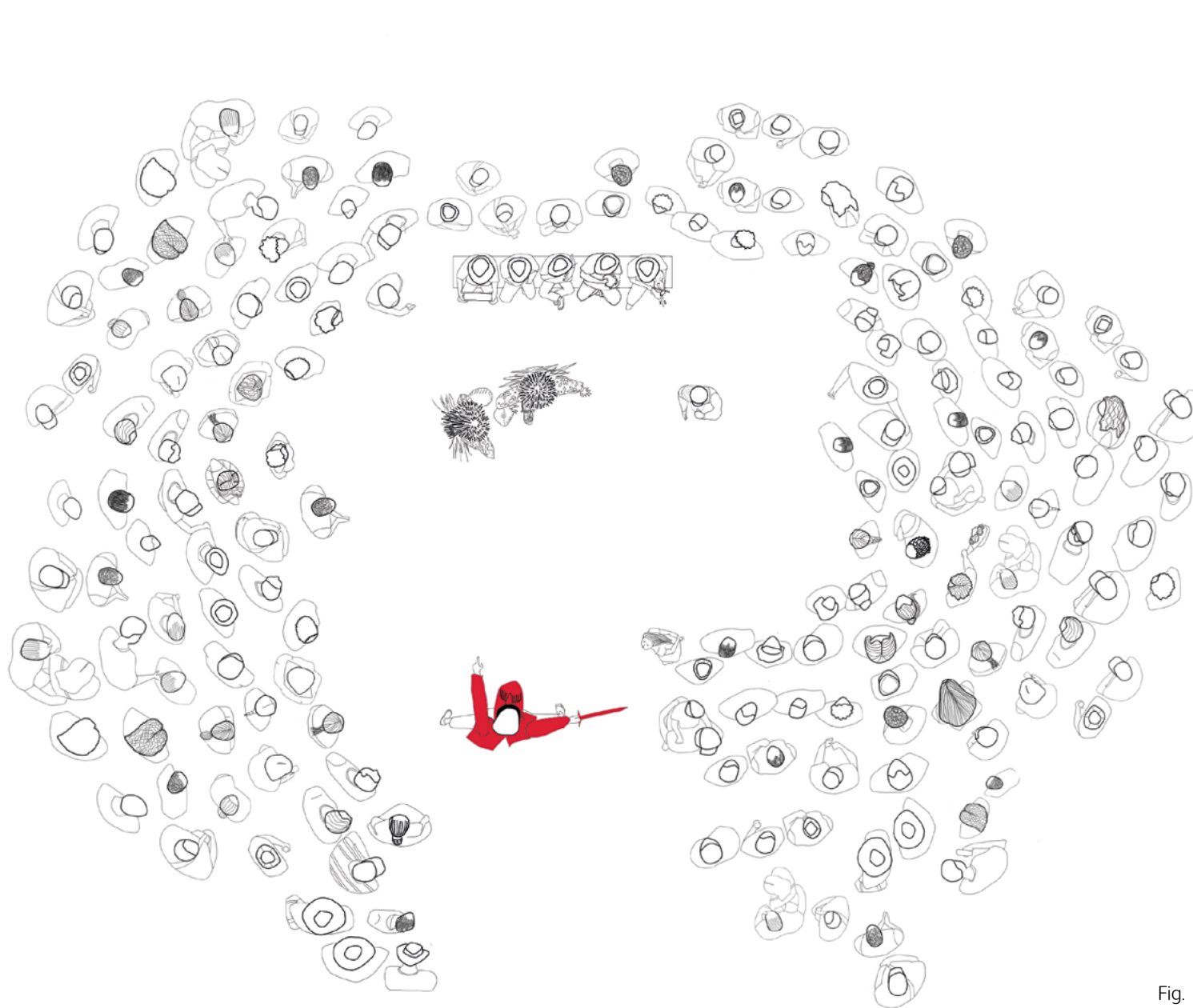


Fig. 73: Uma roda de Cavalo Marinho vista de cima.

que **chega**, a máscara é objeto quando acionada por brincante. Somado aos outros sistemas de ações e objetos dos músicos e do público, alcança particular território marcado por um jogo, centralizado e difuso, percebido na roda, irradiado até onde vai a paisagem sonora do banco.

O Estandarte

O estandarte, nem sempre com esse nome, foi um elemento do qual o catolicismo popular se apropriou amplamente, fazendo dele epifania, mistério e arte. Nas festas de Santos e nas do Divino, geralmente são chamados de bandeira, assim como nos mastros. Fico emocionada quando penso que as pombas nas bandeiras do Divino são a transmutação do Espírito Santo em pano e tento desvendar o significado das meninas que seguram as fitas das grandes bandeiras dos Santos Pretos nas congadas. Admirada, compreendo que há muitas maneiras tanto de fazer os estandartes quanto de portá-los. Ambos estão intensamente ligados à devoção e ao rito católico, no qual o agir e o proceder se presentificam também nas formas dos estandartes.

Apesar do parentesco indisputável, sua qualidade de cume e de superação o coloca próximo aos mastros e paus, do mesmo modo que sua qualidade de bandeira o traz para uma representação simbólica que envolve técnicas têxteis e trabalho minucioso. Sua complexidade de objeto e seus tipos de ação não exigem maior superação que as devoções à puxada de mastros almeja. Espaço movente, sem dúvida, é, no cortejo, um farol que não está preso a rochedo, mas é símbolo dominante de continente. Onde ele está, com ele está nação. E, se está, marca um território. Mestre Manoelzinho Salustiano diz que um estandarte tem história.

O que eu entendo de estandarte é o sentimento de ser o dono de uma brincadeira, é o sentimento do que é minha brincadeira. O estandarte, ele passa, ele sai da Europa, ele sai das guerras para chegar a uma brincadeira, que são as agremiações, que ele passa de bandeira para estandarte. Mas que dentro do Baque Solto ele não é estandarte, ele é bandeira, a gente chama "o bandeirista". Então se você notar o Baque Solto ele era como se fossem grupos que saíam para a guerra. (Em 1º diálogo, 23/02/2022)



Fig. 74: Primeiro Estandarte bordado por mestre Manoelzinho.

É instigante, na fala do mestre, pensar o percurso do objeto analisado como bandeira, pois esse percurso, de fato, também se dá sob o olhar da heráldica, estudo dos emblemas e brasões, relacionado

na representação das “marcas” familiares, das ordens religiosas e de outros, invariavelmente, em guerras, cruzadas, assaltos e conquistas. Agora, também identifica uma agremiação carnavalesca e de maracatuzeiros brabos e, apesar de ser bandeira, ao longo dos nossos diálogos, é amplamente referenciada como estandarte pelo mestre.

O objeto trazido pelos colonizadores, por ser diverso nos festejos católicos, é curiosamente relacionado à religião pelo agitador cultural e escritor Leonardo Dantas Silva, em seu capítulo da *Antologia Pernambucana de Folclore* (1988), cujo título anuncia historicidade: “Porta-estandarte, presença medieval no carnaval pernambucano”. Silva nos traz o vínculo entre o catolicismo e a brincadeira, justamente em sua materialidade e confecção. Ele se refere aos integrantes dos clubes carnavalescos, aos estandar-tes e seus portadores, como préstimos das irmandades religiosas e demais associações nas procissões quaresmais, que após a abolição da escravatura, tomaram força, ficando então o pendão: “esta enorme bandeira, sucessora dos distintivos das corporações mesteirais da idade média e do Brasil colônia” (Silva, 1988, p. 166). O estandarte é definido como o elemento sagrado de todo cortejo, o símbolo da honra e da integridade do conjunto, possuindo nos “clubes de frevo e agremiações carnavalescas do carnaval pernambucano elementos quase sempre ligados ao barroco religioso” (Silva, 1988, p. 167), graças à tradição de serem confeccionados por Monjas Beneditinas do Convento do Monte de Olinda e por algumas de suas antigas alunas, que continuaram esse fazer aprendido.

Acontece que, na juventude de Manoelzinho Salustiano, o modo de aprender, na maioria das vezes, era observando. A partir do momento em que seu pai percebeu o jeito do filho para bordador, levou-o à casa de mestres mais velhos, onde ficava calado, prestando atenção nos fazeres bordados enquanto os adultos conversavam. Ele se refere com especial carinho a dois mestres: João Calumby, que dominava a arte do bordado das golas de caboclos, com pontos perfeitos, sabendo no olho a distância entre as lantejoulas, e Rubens Martins da Silva, que dominava a arte de bordar estandar-tes e que o ensinou a aplicar o alto-relevo, importante para dar volume em peça assim, grande, a cortar o estandarte e a fazer o espelho (repetir o desenho simetricamente para o outro lado). Creio ser de extrema importância dizer que, quando Manoelzinho Salustiano tem o dom percebido pelo pai e é levado por ele à casa de mestres, de folgazões e caboclos antigos, ao observá-los bordando, não só percebeu as minúcias do ofício, como as artes dos folguedos da Mata Norte. Até que seu pai decretou que ele estava pronto para “dar o grito” no Maracatu (Em 1º diálogo, 23/02/2022).

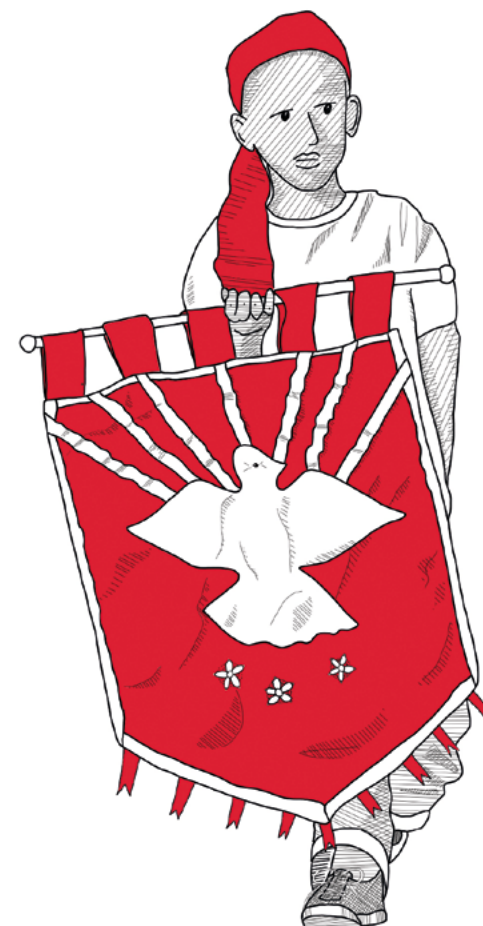


Fig. 75: Pequeno folião levando a Bandeira do Divino.

Trago esse olhar que se estende entre os saberes presentes na mística desse **objeto-forte**, como o bordado, e na importância do mestre Manoelzinho no maracatu, na simbologia de um estandarte, diretamente relacionado à sua nação de brincantes e zeladores, em arte tão complexa como o Baque Solto. Como ele diz, o “estandarte é o sentimento dos fundadores” (Em 3º diálogo, 09/03/2022). Curiosamente, essa é uma afirmação ligada tanto à tradição quanto à sua renovação, porque, apesar de todos os saberes envolvidos em sua criação e sua construção, denota liberdade formal. Trata-se de um repertório imenso, tanto nos elementos que dão sua materialidade quanto nas formas tão barrocas. É fruto do segredo de quem os faz. Ou seja, um objeto transfigurado ao sabor do imaginário e da criatividade dos seus e aos feitos de um brinquedo que converte e transforma elementos comuns numa estética espetacular.

Apesar disso tudo, o estandarte possui também seus atributos funcionais. Deve conter o nome da agremiação, a cidade de origem, o escudo, ou símbolo, o ano da fundação e o ano em que está saindo, o que me faz pensar na magia do objeto que carrega o tempo. Inclusive, o maracatu, a troça, a agremiação, o bloco e outros podem possuir vários estandartes ao longo da vida, nunca iguais, mas possuindo essas informações o estandarte oferece identidade documentada, um registro, a certidão de nascimento de uma nação.

O Estandarte, a gente chama “o pano”. No pano, ali, está o escudo. Começa pelo escudo no pano. Depois disso, as informações, que é Maracatu de Baque Solto (já informou que eu sou Baque Solto) Piaba de Ouro: então esse é o nome. Qual é a outra informação? “Desde 1977”, quando eu fui fundado; 2022, o ano que foi construído o Estandarte. Em cima eu tenho o cortinado do Estandarte, que é a cortina que tem em cima. Alguns, a cortina é solta, outros, a cortina é presa, bordada. Terceiro: as costas do Estandarte, ela pode ser lisa, pode ter um xadrez enfeitando as costas. Com o que a gente chama de reata ou *azêia*, isso é a nossa linguagem, que é para prender o varão do Estandarte. E aí o varão é aquela cruzeta, a cruz que prende. O Estandarte, ele tá preso ali, nas *azêias*, isso é linguagem de Baque Solto, ou reatas, que é a linguagem que as pessoas conseguem entender. (Em 3º diálogo, 09/03/2022)

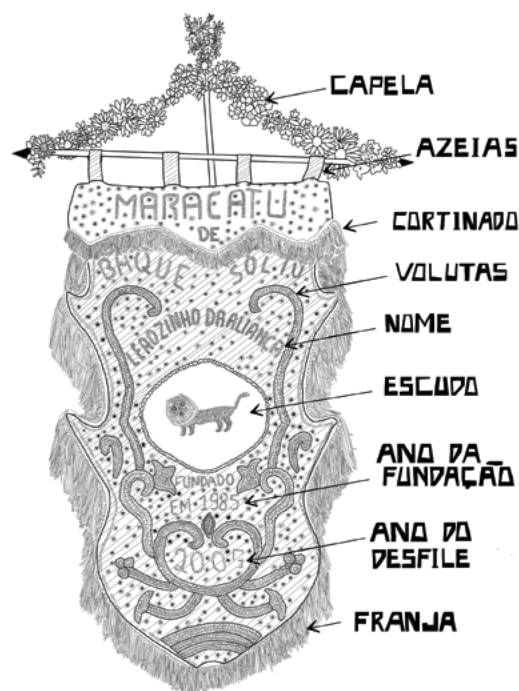


Fig. 76: Algumas denominações técnicas listadas por mestre Manoelzinho (cada fazedor tem o seu estilo, podendo entrar outras informações). Chamo atenção à Capela, enfeitamento florido da parte superior do estandarte que representa a forma de igrejas. Artificio também presente em antigos bojos de Caboclos de Lança, para agradar instituições religiosas, muitas vezes, críticas às brincadeiras.

Eu gosto de observar a parte de trás dos estandartes. Nos que já fiz, claro, todos distintos e mais simples que os de maracatu, a parte posterior é uma oportunidade. É oportuno porque liberta de maiores formalidades e regras, possibilitando um jogo com textura, estampa ou padrão, que, se feita em plástica condizente e combinada, reafirma a proposta da frente. Lembrando que em cortejos, a dança do estandarte o revela ao longo da procissão, logo, vale a atenção dada às suas costas. E os estandartes de Baque

Solto o fazem muito bem: por prestar atenção neles é que passei a brincar com o verso. É uma pena que nas exposições raramente apareça esse “outro lado do bordado”.

Antes de o Maracatu de Baque Solto se tornar competição, na década de 1960, o estandarte ostentava na bandeira o broche com o dinheiro tirado na sorte. É por isso que, nos encontros entre maracatus de briga braba, “furavam-se” os estandartes. Eles eram menores, mas tão importantes quanto os de agora, que estão agigantados e são carregados pelo bandeirista, podendo vir na frente ou atrás da corte real, mas sempre protegidos no meio do cortejo. Percebo a corte acompanhando esse lugar de “coração” que antigamente existia. E seu agir formal se dá, obviamente, no carregar do objeto, porém, também na pulsada do Maracatu de Baque Solto. Para levar o estandarte, o bandeirista deve

Saber dançar no ritmo da sua agremiação. Ele tem que entender isso. Não adianta eu pegar um camarada que dança num clube de frevo e jogar dentro de um Baque Solto. Ele pode ser o melhor dançarino, melhor porta-estandarte do mundo, ele não vai saber dançar. É a mesma coisa de eu pegar um porta-bandeira, um bandeirista de Baque Solto, e jogar dentro de um Caboclinho, entendeu? Para tudo tem uma preparação. (Em 3º diálogo, 09/03/2022)

É então que me encontro com Hélio Oiticica, em *Aspiro ao grande Labirinto* (1986), que considera essa bandeira um objeto ultraespacial, e por isso quando pensa o *Parangolé*¹⁰ se apropria dos estandartes, de “seus elementos objetivo-construtivos ao tomar o corpo, ao plasmar-se na sua realização” (Oiticica, 1986, p. 68). Realização que nós podemos desvendar pela ação corporal do bandeirista na pulsada do Baque Solto, que é modelada ao objeto-forte. Ou seja, já não é mais o pano conhecido na pesquisa por sua miríade de lantejoulas, por sua forma barroca, pelo enfeitamento da “capela” ou do coroamento da cruz do varão e pelo movimento de suas franjas, mas pelo resultado: processo, configuração, construção e coreografia da totalidade. Do enfeitamento de seus varões, estendendo o objeto que possui a qualidade de estender espaços, percebo que sempre há como se superar.

Esse **objeto-forte** é **espaço movente** de cortejo, é território de teatralidade de um só, se assim o quisermos, sendo, no entanto, a própria conexão entre o coletivo e a expressão individual, percebendo sua real valorização expressiva ocupando o coração do maracatu como mais uma peça de um imenso bordado. Mestre Manoelzinho afirma que a principal manobra do Maracatu de Baque Solto é o corrupio, quando os dois cordões de caboclos e os dois cordões de baianas circulam em volta da corte e da



Fig. 77: Estandarte do Piaba de Ouro (PE), passando com o seu Maracatu.

¹⁰ Parangolés são capas, faixas e bandeiras construídas com plásticos, panos, esteiras, tecidos, cordas etc., às vezes com palavras ou fotos, como proposta de considerar o espectador em um “ciclo de participação” na obra: “A ideia da ‘capa’, posterior à do estandarte, já consolida mais esse ponto de vista: o espectador ‘veste’ a capa, que se constitui de camadas de pano de cor que se revelam à medida que este se movimenta correndo ou dançando” (Oiticica, 1986, p. 70).

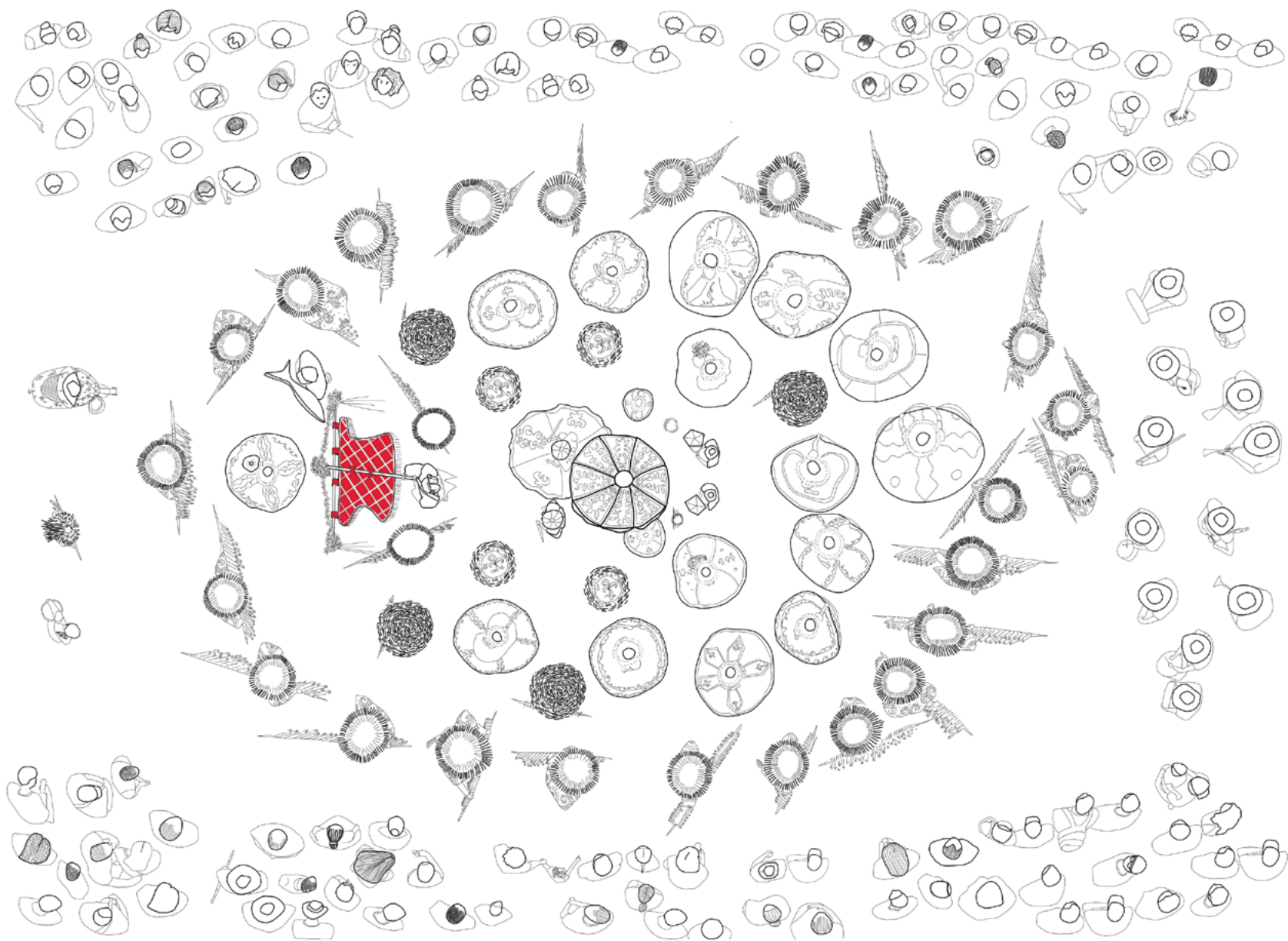


Fig. 78: Maracatu de Baque Solto visto de cima, no momento de uma manobra coreográfica, que deixa o espaço em forma de roda.

bandeira em manobra coreográfica, uma roda por dentro da outra, segundo ele, como o toré indígena. Como bem coloca Noshua Amoras:

Pode-se dizer que eles fazem uma espécie de desenho no espaço, movimentando-se coletivamente, e, ao mesmo tempo, individualmente, pois cada caboco também faz sua própria evolução. Isto é, ainda que cada um faça sua própria movimentação, com seu estilo e movimentos próprios, ele compõe a manobra, em conjunto (Amoras, 2015, p. 89, grifos no original).

São movimentos circulares no cortejo, evoluções coreográficas, que instituem roda, e é nesse momento, quando o estandarte está ora na frente da corte, ora atrás, voltando depois a estar na frente. Uma dança, imanência expressiva da afirmação: “É a bandeira do meu país, da minha nação, é nossa identidade. Olha aqui, você tem que olhar pra cá pra saber quem sou eu” (Em 3º diálogo, 09/03/2022).

Um cortejo é um **espaço movente**, inclusive é espaço que **chega** quando chega o cortejo. E diante da grandiosidade dos sistemas de ação e de objetos que o fazem, é território movente, bastando-se em si, na pertinência das ações do grupo. É a **arrumação** descrita anteriormente por mestre Manoelzinho e claro que, quando somado ao público, só o afirma, dando mais alcance ao território. Numa governança que se divide entre Caboclos de Lança, baianal, Caboclos de Pena, bandeira, símbolo, lampiões, terno e outros, o espaço híbrido é regimentado por regras de manobras, artifício de invenção desse território e sua exclusividade. É tão bem “limitado” quanto extenso. No entanto, a ação, sempre em movimento, do **objeto-forte** estandarte, parece ser a criação desta denominação de objeto-foco. Afirmo isso porque sua dinâmica de símbolo da presença oficial de todo um brinquedo parece sempre estar **chegando**.

Os três objetos e suas escalas

Os três objetos desenhados em sua particularidade de forma e em sua dinâmica de sistemas, segundo a lógica de seus brinquedos, remetem tanto à complexidade funcional quanto à estrutural – principalmente no que servem aos brincantes –, somadas às referências desses universos. Para além do que os **objetos-fortes** desenhados podem fazer em seus usos, o que eles nos oferecem está mais ligado ao alcance de sua teatralidade do que ao seu tamanho real. Tolda, Máscara e Estandarte, afinal, servem ao público e servem aos brincantes, por sua complexidade estrutural aberta a variedades de repertórios que

envolvem outros objetos e outras artes, funcionando inclusive como parte da movimentação econômica e social a qual pertencem. Percebo, todavia, que há sempre qualidades transgressoras aos usos e repertórios. A tolda acaba por esconder brincantes, dando a ver os bonecos de simpática proporção diminuta, mas como tenda, não se encerra, ao contrário, abre-se para outro lugar, como **São Saruê**. Enquanto a máscara pode aumentar ou simplesmente alterar a silhueta humana, conseqüentemente engrandecendo e evidenciando os movimentos, ela não reverencia a “alma” do objeto máscara ou o anonimato do usuário, senão o “tirar o tempo” do presente e do real, trazendo o tempo passado e, desse outro tempo, a figura. Já o estandarte, o sentido de portá-lo é o que geralmente molda a forma como se institucionalizam bandeiras e estandartes, mas, como prolonga corpo e movimento, sobretudo na dança, oportuna um novo sentido para um símbolo de nação.

Se Milton Santos sugere como três formas de agir, a técnica, a formal e a simbólica, percebo que todas se contaminam pelo agir formal, que, se exige obediência, acata a tradição, no caso, o que denota regra, segredo ou respeito à pertença. Os sistemas de ações em torno dos **objetos-fortes**, além do sistema de ação próprio, possuem tanto repertório e segredos quanto autonomia para seguir se reinventando como objeto e brincadeira. No que defere matriz e segredo no agir do objeto, talvez, estejam na sua existência, em ocultar brincante na tolda, permitir que a figura chegue através da máscara e carregar a nação e o “tempo” no estandarte. As outras formas de agir se afirmam no mesmo repertório de um modo de existir no brinquedo.

Tanto na complexidade dos objetos, como no outro lado do bordado, o que não é visto, ou o processo que envolve o aprendizado de confeccioná-los, pensá-los e fazê-los, faz parte dos tipos de agir. Inclusive, os três tipos de agir estão na cruz do usar e do fazer objeto-forte. Por exemplo, as toldas maiores e rebuscadas, como as da Mata Norte pernambucana, que difundem pintura, placa e acabamento na cobertura, em geral, usam bonecos maiores e cheios de adornos pendurados, alguns, carregados pelas mãos, em vez de vestidos como luva. É como se uma tolda maior e formalmente construída pedisse bonecos maiores. A máscara tem que ser **maneira**, boa no peso, no equilíbrio dos apêndices peludos e na abertura dos olhos, mas tem que ser troncha, tem que ser diferente, é quase dizer que tem que ser feia, apesar de que feiura, boniteza e enfeitamento são conceitos relativos. E o estandarte, imagine, já pesou de 15 a 20 quilos, ou seja, a escolha das materialidades - entre um varão de alumínio, um de fibra vegetal ou um de ferro, por exemplo - influencia o portar, mas raramente limita as escolhas do enfeitamento.

Os três objetos-fortes fazem parte do espaço com sistemas de ação bem definidos, como a música tocada, a brincadeira de bonecos, figuras, ou folgazões, e a participação do público: todos, desfrutando de sistemas de objetos, que, dependendo do foco, são vistos como mais importantes ou apenas auxiliares, e, claro, por sua complexidade estrutural e capacidade de se comunicarem. Por fim, a forma-conteúdo é o território do brinquedo, o alcance de sua teatralidade, ou até onde ele é percebido como uma totalidade. Quer dizer, está ligado a um possível dimensionamento do espaço que uma brincadeira ocupa, na soma e na indissociabilidade desses sistemas impregnados de coisas e gentes. Não há dicotomia no território provocado pelos objetos e pelas ações de cada brinquedo. A demarcação do espaço de território está na diferença com os outros, porém, os outros estão sendo constantemente convidados a estarem no mesmo espaço do jogo, da movimentação e da relação do grupo com a realidade, ou, pelo menos, com aquela realidade. Se não, estarão na periferia desse território, até que a paisagem sonora não mais os alcance.

Território é uma teatralidade territorializante, uma totalidade pertinente à identidade contra colonial que a tradição dos três brinquedos possui e tudo que a constrói como espaço. Seus sistemas de ações e de objetos são a propósito de suas matrizes de repertório, que contêm resistência na continuidade da oralidade, corporalidade, sonoridade e materialidade. Também é espaço de preservação de segredos, do resguardo daqueles que no **tempo passado** foram desterritorializados e agora (re)territorializados no jogo, na segunda vida brincada. A eleição do foco nos objetos-fortes se dá no modo como formatam núcleo. Achar toldas, máscaras e standartes na paisagem urbana ou rural é estabelecer relações. A relação de seu espaço fixo ou movente com os espaços outros, o do público, dos outros objetos, da oralidade e da música, a paisagem sonora, essa que cobre a tudo e todos, como uma cúpula transparente envolvendo todo o território, além de alargá-lo até onde não há mais a soma de ação e objetos, mas ainda assim, há o chamamento pelo som, uma indicação de estar perto, ao lado ou à margem de um território de teatralidade de festa de uma brincada.

Considero a música a partir do que Adolphe Appia denominou como o “elemento eficiente”. Appia, o cenógrafo que revolucionou as artes cênicas no início do século XX, em seu legado escrito *A obra de arte viva* (2023), percebe o movimento, a mobilidade, como princípio conciliante a regular a convergência das diversas formas de arte, a fim de uni-las à arte dramática, ou seja, a uma expressão homogênea, a enenação, a *mis-em-scène*. Em total desacordo com o textocentrismo da época, ele propõe uma hierarquia dos elementos da arte dramática, e o ator, o corpo humano vivo e móvel, seria o primeiro na hierarquia

desses elementos. Na música, a primazia do corpo humano alcançaria eficácia máxima para Appia, que, assim como Gordon Craig, almejava reaver um teatro ritual ou ideal (Appia, 2023, p. 75). Ele propõe uma arte viva¹¹, que não representa, mas que nos leva com ela. Creio que esse conceito auxilia aqui na compreensão do terno de Mamulengo, do banco do Cavalinho e da catedral sonora do samba no Baque Solto, na sucessão das durações musicais se espalhando no espaço.

Se o **espaço é fixo**, como o de uma tolda evidenciada no meio de uma praça, se **chega** com a máscara de uma figura para abrir roda em meio a pequeno ou grande grupo de assistentes, ou se é **movente**, na pompa da passagem de um estandarte, reconhece-se a exclusividade ou a pertinência de cada objeto-forte para com os outros. No entanto, eles não deixam de estar abertos a outros objetos e/ou ações, outros espaços, como o do público, e os outros que aparecem no imprevisto. Aqueles que fazem parte da dinâmica da rua, dos **lugares-fora**, também são conjuntos de operações, todos, sob o mesmo manto de paisagem sonora. Alguns permanecem e outros seguem caminho próprio. A teatralidade é um território ou um territorializar-se na exclusividade da soma de sistemas de objetos e sistemas de ações distintas e pertinentes a uma lógica brincada e à estética criada para tal, é uma extensão das trocas interiores ao espaço de acolhimento do brinquedo, nesses casos, atávicos à roda.

Fig. 79: As três escalas ocupando seus territórios.



¹¹ Para Adolphe Appia, a única maneira de alcançar, como pretendia Richard Wagner, uma união orgânica entre as artes, seria ordená-las segundo a única ordem indispensável e hierárquica na cena, o ator. O corpo humano como ponto conciliante das artes do tempo (poesia e música) e do espaço (pintura, escultura e arquitetura): “uma forma de arte que não encontra seu lugar nem entre as belas artes, nem na poesia (ou na literatura), e que nem por isso constitui menos uma arte na força do termo. Eu falo da arte dramática” (Appia, 2023, p. 63).

Para refletir sobre o jogo praticado pela tolda, pela máscara e pelo estandarte, eu me inspiro em Milton Santos, quando afirma que os objetos não agem, mas podem nascer predestinados a um certo tipo de ação, cuja eficácia deve ser plena. Em última análise, a ação define o objeto e lhe dá sentido. A agência dos objetos, na cenografia, vem sendo discutida como performatividade dos dispositivos cênicos e é um assunto cada vez mais abordado. Mas a tese se propõe ao desenho, aos detalhes dos objetos-fortes e à

sua explosão no espaço, apoiando-se no espaço híbrido de ação, objeto e gente e em relação a estes, a uma estrutura de algo que é fundamental e se encontra nos três objetos evidenciados: uma capacidade de explicar seus brinquedos através deles próprios.

E em relação à escala, Santos se atém à área de ocorrência, claro, mas diz que pode ser também uma referência temporal, que a escala varia com o tempo, já que a área de ocorrência é dada pela extensão dos eventos. Assim, a escala de origem do evento tem a ver com a força do seu emissor, somente as partes que a formam não bastam para explicar a totalidade (Santos, 2008, p. 115). Pelo contrário: a totalidade, a lógica da brincadeira, explica as partes. A ação e o objeto definem informação - informação especializada - como parte inserida na totalidade ou no território, de sua existência relacional de fixar roda, abrir roda ou mover-se com unidade de roda.

Tolda, máscara e estandarte são o “umbigo” na **arrumação** do espaço demarcado na diferença com os outros, na exclusividade das ações daquele grupo, daquele território. Ao longo desta pesquisa, o território se evidenciou no decorrer da procura de algo fundamental: como o espaço é provocado ou como provoca, na junção dos objetos e seus modos de agir. Em relação aos **objetos-fortes**, algo fundamental se evidencia, todos são uma totalidade, mas também são a integração de dois mundos (e provavelmente mais que dois): uma segunda escala brincada, um outro tempo e uma noção de identidade estendida. No entanto, estão em um todo coerente, que também os explica. Segundo a imanência dessas particularidades em suas materialidade de tenda, do vestível e da bandeira, a escala acaba por ter a força do seu emissor, tolda, máscara e estandarte.

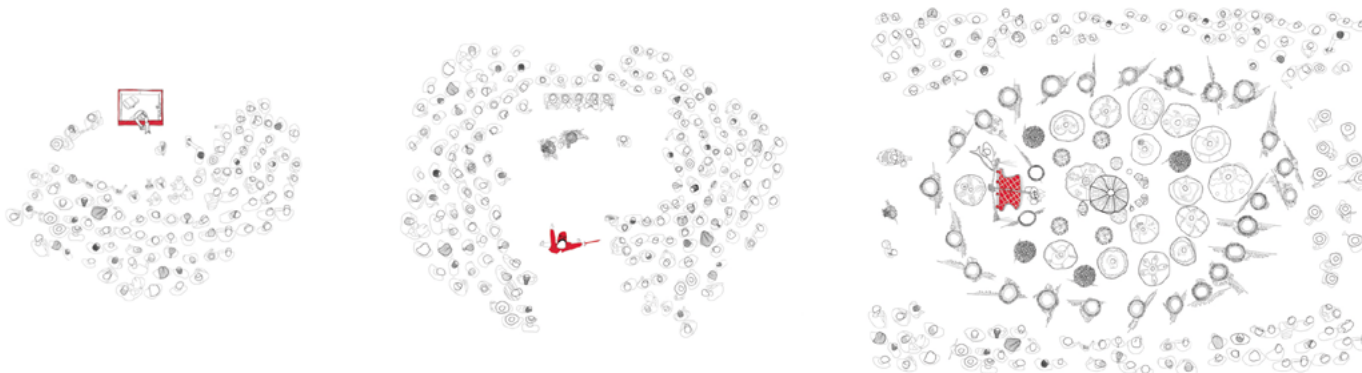


Fig. 80: O espaço demarcado pelas três escalas de território.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na primeira parte deste trabalho, o repertório estudado e desenhado também me propiciou a eleição de estatutos epistemológicos. Trago um apanhado geral de imagens, algumas que já eram conhecidas e queridas por mim, outras que foram aparecendo no processo da pesquisa. Essas imagens preconizam uma relação com o enfeitamento, com o poder de ocupar lugar, provocar espaço, diferenciar proporções, dar escala e território. Se as desenho, não é com a intenção de fazer uma tradução, ou dar sentido ao que representam, mas de tentar pressentir suas qualidades e fazimentos, refletir sobre suas especificidades.

Na segunda parte, com pessoal satisfação, apresento um pouco do que considero o **outro lado do bordado** da tolda, da máscara, do estandarte e dos brinquedos que os comportam, conduzindo minhas análises mediante diálogos com os mestres Chico Simões, José Grimário e Manoel Salustiano. Também a partir deles faço uma reflexão desenhada sobre os **espaços** e o território provocado por particulares **encenações**, sob irradiação de tolda, máscara e estandarte.

Percebo que o que pode ser relacionado à cenografia e ao figurino em manifestações brincadas ou ritualizadas em ruas, praças, terreiros, arraiais, Forródomos e afins, são composições originais por fazerem parte de matrizes de repertório, segredo e sonoridade, elementos dotados de sagacidade em resistir, tanto preservando quanto inovando.

Compreendo serem composições sem compromisso com ilusionismo, realismo de estilo, época ou psicologismo. Do mesmo modo que o miolo do boi e o carregador dos bonecos gigantes se revelam sem maiores cerimônias, a **arrumação** de um espaço pode se dar durante sua **chegada** ou composição. Não existe uma preocupação em disfarçar, caso seja necessário “dar um jeito” na levantada de mastro ou no fincamento do Mourão, improvisando com calços ou cunhas. Brinquedos são, de fato, territórios da inventividade, algumas vezes de estruturas improvisadas, mas sempre, de uma ciência de arranjos espaciais e objetos que, se, por um lado, opera na escassez de recursos, por outro, abunda em capacidade criativa de resolver problemas de modo acessível e elementar.

Tal modo determinado e eficiente de se colocar diante do público me parece muito aproximado da “[...] ideia de forma-conteúdo que une o processo e o resultado, a função e a forma, o passado e o fu-

turo, o objeto e o sujeito, o natural e o social”, defendida por Milton Santos (Santos, 2008, p. 103). Nesse conteúdo, encontra-se infinita capacidade criativa na solução de problemas fáceis, difíceis ou estruturais, assim como na inventividade do enfeitamento para o bonito, em seu amplo sentido, mas também para o cômico, o grotesco, o assombroso, o gigante, o sonoro, o alumiado e outros. Na forma, pode ser desembaraçada e grandiosa em capacidade de promover **condições adquiridas**, sempre relacionadas com a escala do corpo humano, do corpo que brinca, e com as possibilidades da espacialidade de **lugares-fora**. Tanto na caracterização e na descaracterização quanto no aviso de acontecimento futuro, aumento, mascaramento, agigantamento, extensão, ampliação e outros, situações obtidas e arranjadas no corpo e no espaço. E tudo isso pode indicar uma **qualidade** ou atributo distintivo. São, enfim, muitas ferramentas e muitos artifícios para repertório de construção para encenação.

A pesquisa procura relações da escala humana no espaço, na relação com os objetos, no alcance de como todos são vistos e nas maneiras para tal, como modos de **enfeitamento** e transformação do ordinário em extraordinário. O enfeite do chapéu, a palha que cobre o corpo, o papel que reveste a máscara: é possível notar cada um desses detalhes como espelho da totalidade brincada, lastro de costumes antigos e provenientes das matrizes formadoras da nossa sociedade. A ressignificação de cafuringas, espadas, coroas, bonecos e outros é pensada a partir da autonomia dos seus fazedores, afirmando o sentido e a coesão dessas matrizes nos repertórios de materialidades e não materialidades dos brinquedos. Portanto, é no corpo brincante que se inicia a percepção de tomada de espaço e a e de extensão, tanto na expansão dos movimentos quanto na verticalização das proporções de **condições adquiridas**.

O conceito de espaço de Milton Santos relaciona uma vida unitária das ações e dos objetos, possibilitando que eu expresse a riqueza da relação das brincadas com seus objetos, em uma **chegada**, num **espaço fixo** e na minha particular satisfação em eleger um **espaço movente**, ou um **espaço verticalizado**. Não se trata apenas de criar um léxico particular, por mim antes intuído e agora nominado na pesquisa, mas certamente o levo comigo e me alegro também com o repertório de palavras. No entanto, o uso desse léxico particular pode ser entendido como o exercício indevido de um poder de nominar¹, reduzindo, assim, espaços tão simbólicos a uma idealização de classificação apenas. Desse modo, gostaria de chamar a atenção para a relação dos espaços, dos objetos e das ações que me sugeriram tais denominações.

A meu ver, grande parte da **encenação** descrita em territórios criados por brinquedos trabalha com conjuntos de sistemas de objetos e ações efêmeras, nos quais existe um extenso repertório de materialidade

¹ Diz Nego Bispo que “O colonialismo nomina todas as pessoas que quer dominar. Às vezes fazemos a mesma coisa sem perceber: quando temos um cachorro, por exemplo, damos a ele um nome, mas não um sobrenome. Os colonialistas dão um nome, mas não dão um sobrenome porque o sobrenome é o que expressa o poder. O nome coisifica, o sobrenome empodera” (Santos, 2018, p. 44).

dades, sonoridades e, por vezes, luzes, estabelecendo sensações, informações e situações. Por ocuparem **lugares-fora**, segundo a lógica de cada brinquedo, antecipam a possibilidade e a disposição de inserir o público como integrante da experiência. As dinâmicas de **chegada** dos objetos levam a perceber o espaço de modo a criar para o objeto um percurso que, às vezes, está relacionado com o público e, às vezes, independe dele. Enquanto as ações que definem trajetos em partes ou segmentos diferenciam um **espaço movente** de um **espaço fixo**, porque possuem condições adquiridas, ao mesmo tempo que são formados e diretamente ligados ao comportamento dos seus e à participação da assistência.

Todavia, os termos que usei têm a ver, entre outras coisas, com as proporções e o manuseio do **objeto-forte**, ou do objeto focado, refletindo na percepção do espaço. O **espaço verticalizado**, por exemplo, provoca uma mudança de percepção da composição e, mesmo estando cercado pela assistência, acaba levando as pessoas a olharem sobre suas cabeças. Essa mudança na perspectiva do olhar leva consigo outro modo de perceber a expansão do território tomado. No entanto, se são fixos, moventes ou verticalizados, não necessariamente se dão em separado, até porque podem acontecer simultaneamente ou em sequência. Tenho certeza de que há outros possíveis espaços, fluidos, repartidos e muitos outros passíveis de serem nominados, dependendo da intenção da análise.

Nesta pesquisa, os três objetos fortes nos brinquedos são um primeiro caminho para a análise espacial e o reconhecimento do que leva ao território. Mas o que realmente atença a tese são as possibilidades trazidas por esses objetos além dos espaços, as mil maneiras que um estandarte tem de fazê-lo, podendo se superar em tamanho e virar Pau de Bandeira: essa superação é a festa de toda uma cidade. Sempre há outras possibilidades criativas, como o Barco de Fogo, que se pensa além, deixa de ser foguete para ser idealização de barco que navega no fogo. Como o Parangolé de Hélio Oiticica, que toma para si o movimento e a cor e, quando vestido, é uma busca para rever a relação com a arte.

Talvez uma das possibilidades seja enxergar esses objetos como obras de arte. Ver os espaços ocupados por obras artísticas de objetos vestidos, acionados ou manuseados, estendendo-se à área da prática artística que estabelece relações entre as obras e a assistência. Mas, como possuem um artifício fundador, algo que os faz próprios e dotados de **pertencimento**, para aquele tempo e aquela realidade exclusiva, não são mais espaço, são território. E mais uma vez, “tudo é Mateus nesse mundo de meu Deus”. Em meio a esse espaço a ser visto, também, como obra de arte, trago a fala da mestra Ni de Sousa,

de Barbalha (CE), na abertura da exposição *Meu nome é um caminho*², de Francisco Rio e Diana Salu, na Galeria Pilastra do Guará II.

Mestra Ni, que é Mateus e orientadora no Grupo Mateu de Teatro (2000), fez uma **chegada** na abertura da exposição. Como em outras brincadas, iniciou “esquentando” o público com pantomimas, enquanto o conduzia para um canto da galeria. Lá estava sua mala, que, aberta, funcionava como um pequeno camarim, artifício para botar a sua figura em um local da sala, junto às obras expostas. Foco de luz na mala aberta, espelhinho posicionado e vela acesa: enquanto conversava com o público, ela foi pintando a cara de preto e vestindo a roupa de chita, para o seu *Mateu chegar*, até que retirou seu chapéu da malinha e passou a relatar como se deu sua feitura: “Nossa cafuringa é um chapéu criado pelos Mateus em forma de cone, e esse cone, ele liga esse centro do nosso cérebro ao universo. E espanta todo o mau-olhado a partir dos espelhos”. Vestida com a cafuringa, ela começou a cantar e, então, estava “chegado” o seu palhaço.

Com sua zabumba na mão, a cara preta, mostrando muita língua, ela canta e dança, rapidamente recebendo uma resposta do público no refrão, as crianças começam a dançar e o mestre Zé do Pife³, convidado ilustre, junta-se a ela com seu instrumento. E assim, após uma conversa de alguns minutos, de um instante para o outro, a galeria inteira se tornou território daquele Mateus de saia. Mais uma vez me admiro com a centralidade de um objeto como característica da brincadeira, no seu poder de converter e transformar elementos comuns em espetacular significado. Como a tolda e o estandarte, o chapéu estabelece nessa verticalidade a conexão de dois polos, do corpo com o universo, da terra com o firmamento. Pela escala **maneira**, é de se vestir, de se carregar como a máscara, o que me leva a ponderar que esses objetos são uma arte particular. Por estarem ligados aos votos de quem os faz, também se parecem com as aras domésticas, dedicadas no enfeitamento e votivas nessas conexões mítico-simbólicas, que verdadeiramente importam ao segredo de quem as usa, que podem ser apreendidos e passados. Para a encenação, são possibilidades ricas de estabelecer relações com o todo que cerca a criação.

São **objetos-fortes**, nos quais o simbolismo remete a uma ordem de território, um lugar de pertencimento, uma província. Quem sabe, de reis pretos coroados, de “índio brabo” que continua na briga, ou mesmo de **São Saruê**. Há fundamentos nesses objetos, uma ou muitas vontades, que dão sentido à multiplicidade, o qual é do brinquedo e da brincadeira. Talvez seja a continuidade, integrar-se porque brinca e transcender-se porque entra na tolda ou porque veste a máscara e, ainda, porque dança o estandarte. Os objetos podem ser vistos como um trabalho estético diferenciado, com um princípio, uma inteligência ou

² “Da união das poéticas, histórias e pesquisas de Diana Salu e Francisco Rio, surge a exposição *Meu nome é um caminho*. O projeto é um conjunto de obras instalativas que une poesia, dança, brincadeira tradicional, artes gráficas, objetos e audiovisual, investigando tempo, memória, tradição e transformação a partir de subjetividades trans”. Com curadoria de Lua Kixelô Cavalcante, a exposição teve abertura no dia 16/09/2024, na Galeria Pilastra, Guará II (DF).

³ Francisco Gonçalo da Silva, mestre Zé do Pife, Natural de São José do Egito (PE), chegou no DF nos anos 1990. Conhecido por dar aulas de pife nos gramados da UnB, em 2007 formou a banda de pífanos *Mestre Zé do Pife e as Juvelinas*, agregando sete jovens mulheres estudantes. Hoje, o mestre voltou à sua cidade natal e sempre que visita Brasília é homenageado por onde vai.

uma vontade que dá sentido à multiplicidade de símbolos, que somente aos leigos são arbitrários. Mas também são vistos sob o culto de certa exclusividade do uso no brinquedo ou do reconhecimento da mão mestra de seu produtor.

Essa consciência entre os que brincam, realizam e pensam seus brinquedos tem criado algumas iniciativas que envolvem outro tipo de espaço que recebe esses universos. Na realidade de suas manifestações, sem o privilégio de Sambódromo, nem o purismo de Ilumiara, multiplicam-se museus locais, como os já citados Museu do Mamulengo de Glória de Goitá (PE) e o Museu do Cavalo Marinho, também Sede do Cavalo Marinho Boi Pintado em Aliança (P) e, com certeza, muitos outros. Acredito que essas iniciativas independentes acabam por contribuir com uma discussão recente sobre a representatividade de certos objetos, como os relacionados com aqueles que foram escravizados no Brasil colônia. Por exemplo, no Museu da Inconfidência de Ouro Preto eram expostos, sem a devida crítica, grillhões, pelourinhos, palmatórias, gargalheiras e objetos de tortura, que, claro, não representam nem os escravizados, nem sua mão de obra, senão a condição de submissão e escravidão. Essa foi uma discussão levantada pelo próprio Museu em 2023, no projeto “Este objeto, o que ele nos fala?”:

Precisamos discutir a apresentação e a exposição de passados sensíveis no Museu da Inconfidência como, entre outros, a escravidão e o racismo. É com este propósito que iniciamos o 1º ciclo de palestras do projeto “Este objeto, o que ele nos fala?”, cuja temática é “os objetos museológicos e a trivialização da escravização”.

Há “O Tronco”. Assim como há vários outros objetos em exibição no Museu da Inconfidência que evocam a violência da escravização. A maneira pela qual são exibidos, especialmente os objetos de suplício e tortura, não permitem pensar as lutas por liberdade das pessoas escravizadas. (Lançamento, 2023, s.p.)

Ao escutar as narrativas do **tempo passado** contadas pelos mestres, creio que a mão afro-brasileira e indígena reverbera em muitos objetos procurados para serem desenhados na pesquisa e isso é bom. Muitas máscaras, instrumentos musicais, panos, chapéus, paus e bandeiras são representativos de uma parte da situação em que povos escravizados não estão no trabalho imposto e como sugere o ciclo de seis debates transmitidos⁴ pelo projeto do Museu da Inconfidência Mineira de Ouro Preto, são parte da história da liberdade deles. Ou, pelo menos, da situação de liberdade que não é exposta nos museus. Os objetos brincados em tradições dizem mais sobre eles, como um povo e uma matriz, do que os objetos

⁴ Canal do Museu da Inconfidência de Ouro Preto, consultado em 2024: <https://www.youtube.com/@museudainconfidencia>.

que contam a história da escravidão e os modos de sujeição, ocupando a representatividade dos sujeitos. Toldas, máscaras, estandartes e muitos outros objetos deveriam ser colocados no lugar de grillhões e troncos, de modo a celebrar os territórios de resistência criados a partir do conhecimento deles, na feitura, na roda e no brinquedo. Essas criações refletem os seus criadores, formando identidades culturais de materialidades mutáveis, que, assim como a identidade nacional, vai se reconfigurando, posicionando-se a cada época, (re)territorializando-se. Há de vir a época de (re)territorialização dos museus e dos objetos, quem sabe a partir da benfeitoria volta do Manto Tupinambá ao Brasil em 2024, após 335 anos de clausura no Museu Nacional da Dinamarca, recebido por tupinambás de Olivença e Serra do Padeiro (BA) no Museu Nacional (RJ), cumprindo rituais relacionados ao manto sagrado.

Para a encenação, desenhar toldas, máscaras e estandartes me traz um conjunto de informações e **abre** possibilidades, porque são objetos que possuem, em suas formas e arranjos, tanto a síntese funcional quanto ampliação da dedicação aos detalhes, às sutilezas e aos segredos. Há, nos três objetos, o segredo, o outro lado do bordado, uma grande parte deles que não é vista. Afinal, como traz Grimário, a máscara é também para se rir embaixo. Os três objetos do meu afeto **chegam** na surpresa de objeto que se distingue na paisagem como tótem indisciplinado, ou em seus movimentos de **chegada**, porque há em todos uma característica de anúncio. São **objetos-fortes** porque anunciam estética, brinquedo, extraordinário, trazendo consigo as lógicas de seus **territórios**: é chegado Mamulengo, é chegado Cavalinho Marinho e é chegado Maracatu de Baque Solto.

Chegados os objetos, chegam também os seus espaços, que são vínculos com a sua forma-conteúdo de brincadas, coisas e gentes. Os objetos presenteiam todos com seu território, e o modo como são acionados influencia a percepção de escala, encontrando engenho igual ao descrito pelo professor Graça Veloso em seu artigo “As casas e os corpos em manifestações expressivas tradicionais, sagradas e profanas na região do Distrito Federal e seu entorno (2016). Ele conta que estava em cima de um morro no meio rural do Novo Gama (GO), esperando mais um dos incontáveis giros da Folia que acompanhou em suas pesquisas desde 2002, para fotografar os cavaleiros com as bandeiras do Divino, quando percebeu ao longe a nuvem de poeira subindo dos cascos de mais de uma centena de cavalos, “como se fosse um grande manto cobrindo a procissão” (Veloso, 2016, p. 93). Essa linda imagem, para mim, também é definição de escala ou de território, como uma grande cúpula sobre o espaço movente de uma Folia do Divino.

Parodiando as palavras do mestre que invoca a divindade, por essa construção, imagino o apóstolo São Pedro, que da Glória é o chaveiro, abrindo as portas do céu para sair o mensageiro. E desce do alto uma pequena pomba branca que pousa nas duas bandeiras vermelhas e se transmuta, tornando-se ela os próprios pedaços de pano, onde já estava pintada, e ali habita por todo o tempo do cortejo. Num milagre do mistério epifânico (Durand, 1988), além de transformar-se nos próprios estandartes, faz com que um grande manto sagrado, imaginário, em forma de cúpula, se estenda por sobre o grupo. E aí, eu, pesquisador/pesquisado, permito-me comungar com o que pensam os outros foliões, para quem essas bandeiras percorrem todo o trajeto de seus giros como se, de forma simbólica, estivessem cobertos por aquela grande bolha santificada. O que percebo, nas falas dos companheiros, é um sentimento de que, sob o manto do Divino Espírito Santo, estendido sobre o que eles chamam de companhia, estão protegidos de todos os males. (Velooso, 2016, p. 94)

Nesta pesquisa, em especial, a tolda do Mamulengo, a máscara do Cavalinho e o estandarte do Maracatu de Baque Solto são essenciais à escala de um território demarcado por uma “cúpula” feita de poeira, sonoridade e movimentação. A tolda demarca, a máscara abre e o estandarte leva espaços de rodas, definindo suas dimensões, oferecendo foco e associação íntima, solidariedade entre os integrantes de um grupo com seu território.

E se bandeiras e estandartes, assim como toldas e máscaras, são artifícios para expandir e marcar território, na rua e para a rua, hoje também jogam em teatros, museus, escolas e outros, assim como a capoeira. A capoeira também possui em seu espaço provocado em roda, um estímulo à participação, a uma outra sensibilidade de se experimentar um evento. Essa roda de jogo, dança e luta, em especial, foi notada pelo cenógrafo Cristiano Cezarino Rodrigues como analogia ao que é possível na cenografia e na configuração espacial nas artes cênicas e performáticas contemporâneas brasileiras, “A experiência no lugar e na ocasião da roda revela que é possível pensar-se em um regime de configuração do espaço que seja aberto ao diálogo e às interpretações daqueles que estão envolvidos no evento” (Rodrigues, 2020, p. 21). Ao aproximar o teatro da capoeira, Cezarino percebe que pensar a cenografia nesse contexto é um exercício complexo, porque há componentes que superam o tangível e o visível, indo além das materialidades intrínsecas aos objetos, necessitando de uma imensa cumplicidade entre os indivíduos que compõem esse território e colocando a cenografia como prática relacional.

Gostaria que esta tese também se tornasse uma prática relacional, se não com as imagens, ao menos com os espaços de começo, meio e fim, os espaços infinitos de um outro mundo, vindos de

interstícios culturais que muitas vezes explodem em um grande território de folia e festa. Para mim, em seus distintos modos de chegar, ficar ou continuar, com tudo o que contém, esses espaços são fundadores de conhecimento, pensamentos de bordados para a criação, a alteridade, a cenografia, o figurino e muitos outros. Define-se, dessa forma, como um método de trabalho que proporciona um espaço de legitimação dos desejos e dos sentimentos, um espaço no qual o indivíduo pode se mostrar na sua inteireza, com seu medos, desejos, fantasias e ambivalências, na relação consigo mesmo, com o outro e com o meio.



Fig. 81: Mestra Ni, de Barbalha (CE) botando o seu Mateus.

GLOSSÁRIO

Abrir: Manifestar ideia, solução ou evento. Pode-se abrir roda, abrir desenho, abrir espaço, abrir solução e outros. Por exemplo: no bordado de golas para Caboclos de Lança, a separação entre desenhos e campo é feita com lantejola branca ou leitosa, para “abrir o desenho”, evidenciando-o pelo contorno.

Artifícios: Qualidade determinante ou diferenciadora na característica ou na solução dada por alguém ou algo. Sagacidade e procedimento para empenhar uma ação ou solucionar uma demanda.

Arrumação: Designa tanto a indumentária do Caboclo de Lança quanto o processo de vestir a indumentária, que é composta por: ceroula de cetim, um bermudão chamado fofa, camisa de manga comprida e, por cima, meias longas, como as de futebol, fixadas por um elástico e tênis; nas costas, o surrão e, por cima dele, a gola bordada de lantejoulas; na cabeça, lenço amarrado para receber o chapéu, transformado em imensa cabeleira, também amarrado; rosto pintado de vermelho, olhos escuros, cravo branco na boca e guiada de fitas nas mãos.

Tenho usado esta palavra para falar da organização do espaço. Enquanto o termo layout, por exemplo, expressa apenas o desenho, o modelo, o termo arrumação engloba também o processo.

Banco: No Cavalo Marinho, banco é o local da orquestra, que é composta por rabeça, pandeiro, bombo, bage (um tipo de reco-reco), mineiro ou ganzá (um tipo de chocalho metálico). O nome tem a designação do móvel de madeira, longo, de baixa estatura, sem encosto e onde se sentam todos os músicos. Hoje, não raro, é uma fileira de cadeiras de plástico.

Botar figura: No Cavalo Marinho, botar figura é “colocar o personagem” na roda, ou “interpretar o personagem” (a figura) em cena (no espaço de roda). No grupo brasiliense Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro, por influência do Cavalo Marinho, também se diz botar figura.

Brinquedo, Brincadeira: Na linguagem de brincantes/brincadores de folguedos, como Mamulengo, Cavalo Marinho, Maracatu de Baque Solto, entre muitos outros, é a denominação da manifestação evidenciada. Por exemplo, Cavalo Marinho é um brinquedo, é uma brincadeira.

Chegar, Chegada: A chegada pode ser um evento em si, como pode também ser o momento que marca um segmento de início dentro de um evento, não necessariamente no começo desse evento. Como a chegada de um objeto, a chegada de uma figura e, ainda, a chegada de um cortejo. No Maracatu de Baque Solto, a chegada dos Caboclos de Lança é um ritual de festa e se dá na sede como momento em que eles são apresentados e recepcionados com versos de elogios e cumprimentos cantados pelo mestre do apito.

No Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro, dizia-se da chegada das figuras como um momento durante a realização da roda (espetáculo) e da chegada do Calango Voador como o momento final da roda. O evento em si é chamado de Festa de Chegada.

Chamamento: Designa os artifícios de paisagem sonora, como música, som ou voz característica e cantoria para atrair público.

Condições adquiridas: Um fator ou um conjunto de fatores que permitem potencializar característica, situação, estado, circunstância, modos, aparência, enfeitamento, qualidade e outros, a serem obtidos e/ou evidenciadas.

Encenação: Prática da totalidade cênica a partir dos elementos da encenação, como cenografia, figurino, iluminação, sonoplastia, maquiagem, espaço de cena ou arquitetura teatral.

Espaço: Sistema indissolúvel de sistemas de objetos e sistemas de ações.

Espaço fixo: Sistema indissolúvel de sistemas de objetos e sistemas de ações que não se desfaz de sua forma-conteúdo.

Espaço movente: Sistema indissolúvel de sistemas de objetos e sistemas de ações que varia em sua forma-conteúdo por seguir trajeto.

Espaço Verticalizado: Sistema indissolúvel de sistemas de objetos e sistemas de ações que varia verticalmente em sua forma-conteúdo.

Enfeitamento: Maneiras de se caracterizar e caracterizar as figuras, os objetos, o espaço (pequeno, grande, arquitetônico, urbano ou rural). Essas maneiras não cabem em nichos definidos por época ou estilo, aproximando-se mais das lendas, dos encantados, dos mártires e dos fazeres coletivos. O enfeitamento confere dimensão visual à materialidade, evidenciada como tradução da sensibilidade de leituras pessoais e coletivas.

Enfrentante: Figura presente em alguns reisados e carnavais, é responsável por abrir alas ou colocar-se à frente do grupo por motivo de defesa ou primazia.

Indício de primeiro.

Escala: É uma relação entre dimensões. O tamanho humano é a pista visual que estabelece este princípio: uma escala é dita menor ou maior em comparação com a escala humana. No que diz respeito aos even-

tos e espetáculos, a escala está diretamente relacionada com o seu tamanho e alcance. Uma tolda é maior que uma máscara, no entanto, uma roda de Cavalinho Marinho é maior que uma roda de Mamulengo, pela precisão em ocupar e espalhar-se num maior espaço para ação.

Vale ressaltar que, em desenhos e mapas, escala é uma relação entre as dimensões do espaço real e as do espaço representado, por meio de uma proporção numérica.

Espaço cênico: É onde a cena acontece. O espaço cênico contemporâneo pode ser qualquer lugar que esteja sendo usado para ação, teatro, performance, dança etc.

A expressão é muito relacionada ao palco e aos seus tipos. Trata-se da área de apresentação de seus utilizadores - atrizes, atores e técnica. Vai, portanto, do espaço de apresentação aos seus prolongamentos, como coxias e salas técnicas (Pavis, 2010).

Espaço gestual: É o espaço invisível e ilimitado que se liga aos seus utilizadores a partir de suas coordenadas, de seus deslocamentos, de sua trajetória, como uma substância não a ser preenchida, mas a ser entendida (Pavis, 2010).

Estrutura dramática: Conjunto de escolhas de organização e instalação do material falado (de dramaturgia oral, de improviso ou textual e literário) e cênico.

Figura: Em uma roda de Cavalinho Marinho, é a personagem que usa máscara. O grupo brasileiro Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro usa a mesma denominação, dividindo os integrantes em figureiros e batucadores, ou seja, entre aqueles que botam figuras ou personagens e aqueles que tocam na orquestra.

Lugar-fora: Parte delimitada de um espaço usado para cena ou espetáculo, geralmente criado por uma encenação peculiar à sua manifestação, ou ao seu evento, e fora de um lugar teatral.

Lugar teatral: O teatro ou a arquitetura teatral. A edificação, a arquitetura, sua inscrição na cidade, ou o local não usual para uma representação teatral (Pavis, 2010).

Maneiro: Algo de uso equilibrado, por reunir condições que o tornem ideal em suas necessidades estéticas e funcionais.

Munganga: Gingado, gestual de trejeitos, ardileza, manha, artifícios para um jeito zombeteiro de fazer uma ação, de dança, jogo, persona etc.

Objeto-forte: Objeto que é feito para a encenação e, quando está em evidência, torna-se portador das qualidades que definem o evento. Pode definir simbologia, meio para ação e/ou propiciar escala do evento.

Outro lado do bordado: A percepção de algo através do processo de sua concepção, ou do que não é visto do mecanismo que permite seu funcionamento, ou de uma propriedade intrínseca.

Pensamento de bordado: É como um pensamento de bordado com coisas. Ação simbólica, com propósito de uso e enfeitamento, podendo tornar-se teatralidade na repetição de coisas, gentes ou pensamentos.

Pertencimento: Segundo Manoelzinho Salustiano, o termo está relacionado com aqueles que conhecem o terreiro e suas particularidades. Na grandeza do Maracatu de Baque Solto, os mestres de pertencimento são os conhecedores de todos os rituais envolvidos na proteção do brinquedo e por isso, percebem o brinquedo em sua totalidade.

Propriedade ou condição daquele que pertence ao brinquedo/brincadeira. Pertença.

Qualidade: A qualidade não é a procura de uma essência, é a capacidade material de atributo distintivo que define a figura, espaço ou território. É representado pela palavra *qualidade* + um substantivo, que em geral, não é um substantivo próprio. Por exemplo, qualidade de aguilhado, qualidade de cambraia, qualidade de coluna, qualidade de condão, cemitério, mata e outros.

São Saruê: Lugar imaginado, do faz de conta, de fartura e riquezas, onde os bonecos de mamulengo vão viver e brincar quando estão fechados dentro da mala do bonequeiro. Para alguns brincantes, é o lugar onde todos os brinquedos estão “vivendo” enquanto estão “dormentes”, sem brincar ou fora do ciclo festivo.

Mundo dos bonecos, da felicidade e da fartura. Parte da tradição legada aos mamulengueiros brasileiros por Chico Simões, que, por sua vez, a herdou de mestre Solon.

Viagem ao País de São Saruê, Cordel de Manoel Camilo dos Santos.

Teatralidade: Termo ligado ao teatral. Há muitos conceitos de teatralidade(s). Aqui está ligado ao alcance a partir da espacialização e visualização de seus enunciadores. Território.

Teatro de Terreiro: Denominação do grupo Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro como referência aos muitos “teatros” feitos em terreiros, terras de chã batido, quintais, pequenos largos de frente das casas, cantos de ruas e praças.

Tempo passado: *Tempo passado* ou *tempo antigo*, sentimento nostálgico em relação às brincadeiras. Um tempo em que o brinquedo era “mais original”, porém, mais custoso. Por exemplo, o tempo em que os negros brincavam Cavalinho na senzala dos engenhos.

Terno: Terno se refere ao conjunto de algo. Terno de bonecos é o conjunto de bonecos utilizados no espetáculo. No Cavalinho e no maracatu de Baque Solto, terno se refere ao conjunto musical.

Terreiro: Segundo Mestre Manoelzinho Salustiano, é o lugar de pertencimento de um brinquedo ou de um mestre, geralmente na frente das casas, em sítios, largos de engenhos, arraiais e outros, onde as manifestações da cultura popular se apresentavam, antes de possuírem sedes e serem recebidas em palcos.

Território: Área mensurável de terra, espaço ou geografia. Aqui, é a extensão de um espaço marcado por um jogo, por uma teatralidade ou por um sistema de relacionamento entre brinquedo ou brincadeira em espaços do cotidiano, demarcado na diferença com os outros, na exclusividade das ações relativas a um determinado grupo, brincadeira ou brinquedo.

BIBLIOGRAFIA

ALVARENGA, Oneyda. **Música Popular Brasileira**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1982.

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

AMARAL, Ivoneides Maria Batista do. **A performance cultural na dança dos mascarados**. Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea da Universidade Federal de Mato Grosso, Instituto de Linguagens, Cuiabá, 2015.

AMARAL, Rita de Cassia de Mello. **Festa à brasileira**: significados do festejar no país que “não é sério”, 1998. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade de São Paulo, 1998.

AMORAS, Noshua. Brincar de Caboco no Maracatu da Mata Norte de Pernambuco. **Hawò**, v. 1, p. 1-30, 2020. Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/hawo/article/view/65532/35946>>. Acesso em: 14 out. 2024.

AMORAS, Noshua. **Manobras e evoluções**: etnografia dos movimentos do Maracatu Leão de Ouro de Condado, 2015. Monografia (Graduação em Ciências Sociais – Antropologia), Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

ANDRADE, Mário. **Danças dramáticas do Brasil**. Edição organizada por Oneida Alvarenga - 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

APPIA, Adolphe. **A Obra de Arte Viva e outros textos**. Seleção e tradução J. Ginsburg. Apresentação Cibele Forjaz Simões. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2023.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Tradução Monica Stahel e Teixeira Coelho. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BAENA, Graziela Ribeiro. Boi de máscaras: personagens e trajes no interior do Pará. *In*: VIANA, Fausto; BASSI, Carolina (orgs.). **Traje de cena, traje de folguedo**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

BARROSO, Oswald. **Teatro como encantamento**: bois e reisados de caretas. 1. ed. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2013.

BENISTE, José. **Dicionário Yorubá-Português**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

BERGAMIM, Evelyn Reis; RABELO, Marcos Prado. As memórias de Mestre Tagibe entre as batidas do Congo. **Revista Especialidades**, v. 12, n. 1, p. 1-25, 2018.

BEZERRA GOMES, Gleidson Wirllen; DE CASTRO, Fábio Fonseca. A natureza comunicativa da cultura: a festividade de Carimbó de São Benedito de Santarém Novo-Pará. **Revista Fronteiras**, v. 18, n. 1, 2016.

BOM MEIHY, José Carlos Sebe. **Manual de história oral**. 5. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

BONALD NETO, Olímpio. **Gigantes foliões no carnaval de Pernambuco**. Olinda: Fundação Centro de Preservação dos Sítios Históricos de Olinda, 1992.

BORBA FILHO, Hermilo. **Fisionomia e espírito do mamulengo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Inacen, 1987.

BORRALHO, Tácito Freire. **O teatro do Boi do Maranhão**: brincadeira, ritual, gestos e movimentos, 2012. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade de São Paulo, 2012.

BRITTO, Clovis Carvalho. Desafiando a trama: a trajetória dos trajes na Procissão do Fogaréu. *In*: VIANA, Fausto; BASSI, Carolina (orgs.). Traje de cena, traje de folguedo. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

BROCHADO, Izabela; RIBEIRO, Kaise Helena. O Mamulengo no Distrito Federal. *In*: VILLAR, Maria (org.). **Mamulengos do Distrito Federal**: patrimônio cultural do Brasil. Brasília: Edições Iphan, 2020. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/mamulengosdodistritofederalweb.pdf>>. Acesso em: 14 out. 2024.

BROCHADO, Izabela Costa. **Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste**: Mamulengo, Babau, João Redondo e Cassimiro Coco: dossiê interpretativo. Brasília: MINC/IPHAN/UnB/ABTB, 2014.

BROCHADO, Izabela Costa. **Distrito Federal**: o Mamulengo que mora nas cidades 1990 a 2001, 2001. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade de Brasília, 2001.

BUENO, André Paula. **Palhaços da cara preta**: Pai Francisco, Catirina, Mateus e Bastião, parentes de Macunaíma nos Bumba-bois e Folias-de-Reis - MA, PE, MG. 1. ed. São Paulo: Nankin Editorial; Edusp, 2014.

BULCÃO, Heloisa Lyra. **Luiz Carlos Ripper para além da cenografia**: um educador e pensador das artes técnicas da cena. 1. ed. Rio de Janeiro: De Petrus et Alii; FAPERJ, 2014.

CARVALHO, Gilmar de. **Artes da tradição**: mestres do povo. Fotos Francisco Sousa. Fortaleza: Laboratório de Estudos da Oralidade UFC/UECE, 2005.

CARVALHO, José Jorge de. **Encontro de Saberes**: bases para um diálogo interepistêmico. Documento técnico produzido pelo Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa. Brasília: UnB, 2018.

CARVALHO, José Jorge de. Em defesa da cultura artesanal. p. 19-23. *In*: AGUIAR, Malba; PARENTE, Mercês. **Tradição e Permanência**: o fazer artesanal em Brasília. Brasília: Instituto Terceiro Setor, 2012.

CARVALHO, Luciana Gonçalves de et al. **Festa do Sairé de Alter do Chão**. Livro resultante do Projeto Inventário de Referências Culturais do Sairé - cooperação entre Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e Universidade Federal do Oeste do Pará, 2016.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 10. ed. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações S.A. s/d.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Superstição no Brasil** - 5ª ed. - São Paulo: Global, 2002.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Antologia do folclore brasileiro**. 3. ed. São Paulo, SP: Martins, 1965.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. O Boi-Bumbá de Parintins, Amazonas: breve história e etnografia da festa. **História, ciências, saúde-Manguinhos**, v. 6, p. 1019-1046, 2000.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **O rito e o tempo**: ensaios sobre o carnaval. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

CHIANCA, Luciana. **São João na cidade**: ensaios e improvisos sobre a festa junina. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

COMPLEXO Cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão. **Dossiê do registro como Patrimônio Cultural do Brasil** / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. São Luís: Iphan/MA, 2011.

CRAIG, Edward Gordon. **Rumo a um novo teatro & Cena**. Tradução e Prefácio Luiz Fernando Ramos. São Paulo: Perspectiva, 2017.

CRUZ, Amarildo Rodrigues. **Rezando, Cantando E Dançando**: na espetacularidade do estandarte da Irmandade de Carimbó de São Benedito em Santarém Novo – PA, 2021. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Pará (UFPA), 2021.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário Etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

DA SILVA LEAL, Rosana Eduardo. Fotografia, Patrimônio e Mundialização da Cultura: um relato de experiência da exposição “Barco de Fogo”. **RELACult-Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade**, v. 3, 2017.

DE MELLO, Guilherme Theodoro Pereira. **A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República**. Typ. de S. Joaquim, 1908.

DOSSIÊ do registro do Complexo Cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão, 2011. **Dossiê do registro como Patrimônio Cultural do Brasil** / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. São Luís: Iphan/MA, 2011.

ECO, Umberto. A Semiologia dá um salto de quantidade. *In*: GUINSBURG, Jacó; NETTO, J. Teixeira Coelho; CARDOSO, Reni Chaves. **Semiologia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

FEITOSA, Luíz Carlos Ferreira. **Notícias das festas juninas de Estância/Sergipe**: (século XX). Monografia (Graduação em História) – Universidade Federal de Sergipe, 2014.

FIGUEIREDO, Bruna; FIGUEIREDO, Jessyé; OYADOMARI, Luciana. Dança dos mascarados: um atrativo turístico em potencial na região do Pantanal. **Multitemas**, n. 27, 2002. Disponível em: <<https://doi.org/10.20435/multi.v0i27.803>>. Acesso em: 14 out. 2024.

GONZALEZ, Lélia. HAMDAN, A. **Festas populares no Brasil**. Prefácio Raquel Barreto. Prólogo Ledy Brandão. Posfácio Leda Maria Martins. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2024.

GUERRA-PEIXE, César. **Maracatus do Recife**. 2. ed. Recife: Irmãos Vitali/ FCCR, 1980.

GUTIÉRREZ, Angela Maria Rossas Mota de; BARROSO, Raimundo Oswald Cavalcante. O ator frente à máscara. *In*: GUTIÉRREZ, Angela Maria Rossas Mota de; FIÚZA, Regina Pamplona (orgs.). **Literatura e outras artes**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2015. p. 21-40.

HEIDEGGER, Martin. Observações sobre arte-escultura-espço. **Artefilosofia**, v. 3, n. 5, 2008.

HIDALGO, Luciana. **Arthur Bispo do Rosário**: o senhor do labirinto. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

INRC do **Cavalo Marinho**. Inventário Nacional de Referências Culturais, IPHAN. 2013.

INRC do **Maracatu Baque Solto**. Inventário Nacional de Referências Culturais, IPHAN. 2013.

LIMA, Franciele Busico. **A estética Armorial na microssérie televisiva “A Pedra do Reino”**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte), Universidade de São Paulo São Paulo, 2015.

LIMA, Zelinda. Tudo que tem começo, tem fim - a festa de morte do bumba-meu-boi de São Luís. **Boletim Da Comissão Maranhense De Folclore**, n. 29, 2004, p. 2-7.

LOPES, José de Ribamar. **Literatura de cordel**: antologia. Edição comemorativa do 30º aniversário de criação do Banco do Nordeste. Fortaleza: BNB, 1982.

MARTIN, Gabriela. **Pré-história do nordeste do Brasil**. 4. ed. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2005.

MATEUS, Cibele; NUNES, Odilia (orgs.). **Mateus de uma vida inteira / Sebastião Pereira de Lima**. [S.l.: s.n.], 2023

MELLO JÚNIOR, Alicio do Amaral; PARDO, Juliana Teles. **O Cavalo Marinho da Mata Norte de Pernambuco**. Brasília: Projeto Bolsa Vitae de Artes, 2003.

MELLO, Frederico Pernambucano de. **Estrelas de couro**: a estética do cangaço. São Paulo: Escrituras Editora, 2010.

MORAIS FILHO, Melo. **Festas e Tradições Populares do Brasil**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

MORGAN, Ann Lee. **The Oxford Dictionary of american art and artists**. New York: Oxford University Press, 2007.

MOURA, Carlos André Silva de; SANTOS, Mário Ribeiro dos; ARAÚJO, Sandra Simone Moraes de. **Manoelzinho Salustiano**: histórias de um mestre no terreiro. Recife: Edupe, 2021.

MOURA, Tatiane Oliveira de Carvalho. **A cavalgada à Pedra do Reino, em São José do Belmonte, Pernambuco**: por entre frestas literárias, experiências sertanejas e inventividade festiva, 2022. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Universidade Federal de Campina Grande, 2022.

NEWTON JR., Carlos. Dom Pantero e sua Ilumiara. *In*: SUASSUNA, Ariano. **O romance de Dom Pantero no palco dos pecadores**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OLIVEIRA, Érico José de. **A Roda do Mundo Gira**: um olhar etnocenológico sobre a brincadeira do Cavalo Marinho Estrela de Ouro (Condado - Pernambuco), 2006. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Universidade Federal da Bahia, 2006.

PAIVA, Sônia. **Encenação**: percurso pela criação, planejamento e produção teatral. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

QUEIROZ, Cláudio José Pinheiro Villar de. **Brasília: "arquitectónica" intercultural, herança e síntese de modernidade (re)voluta, ou aforismos sobre a ética no espaço**, 2003. Tese (Doutorado em Desenvolvimento Sustentável) - Universidade de Brasília, 2003.

RAMOS, Luan Lacerda. **Materialidades e simbolismos do Barco-de-fogo em Estância/SE**. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Universidade Federal de Sergipe, 2018.

REAL, Katarina. **O folclore no carnaval do Recife**. 2 ed. Recife: FUNDAJ, Editora Massangana, 1990.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1985.

RIBEIRO, Kaise Helena Teixeira. **A dialogicidade no Mamulengo Riso do Povo**: interações construtivas da performance, 2017. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade de Brasília 2017.

ROCHA, Gilmar. Cultura popular: do folclore ao patrimônio. **Mediações-Revista de Ciências Sociais**, v. 14, n. 1, p. 218-236, 2009.

RODRIGUES, Cristiano Cezarino. O campo ampliado da teatralidade performativa na cenografia Contemporânea. **O Percevejo Online**, n. 1, v. 8., 2016. p. 90-102.

RODRIGUES, Cristiano Cezarino. Capoeira e Cenografia: diálogos possíveis pelo espaço. **Urdimento**, Florianópolis, v. 2, n. 38, ago./set. 2020.

SANTOS, Adailson Costa. Porque Cultura e por que não Popular? Léxicos, políticas e espaços. *In*: FÉLIX, Cícero; VELOSO, Graça (orgs.). **Etnocenologia saberes de vida, fazeres de cenas**. Brasília: Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2024.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora; PISEAGRAMA, 2023.

SANTOS, Antonio Bispo dos. Somos da terra. **Piseagrama**, Belo Horizonte, n. 12, p. 44-51, 2018.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, Quilombo**: modos e significados. Brasília: INCTI; UnB; INCT; CNPq; MCTI, 2015a.

SANTOS, Ivanildo Lubarino Piccoli dos. **O Dueto Cômico: da Commedia Dell'Arte ao Cavalo Marinho**. Tese (doutorado) Universidade Estadual Paulista - UNESP "Júlio de Mesquita Filho". Instituto de Artes. São Paulo, 2015b.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

SANTOS, Milton. **Espaço e método**. São Paulo: Nobel, 1985.

SARTORI, Amleto; SARTORI, Donato. **Museu Internacional da Máscara**: A arte mágica de Amleto e Donato Sartori. Curadoria Carmelo Alberti e Paola Piizi. Tradução Maria de Lourdes Rabetti. São Paulo: É Realizações, 2013.

SELENES, Robert W. **Na senzala, um flor**: esperanças e recordações na formação da família escrava. Brasil Sudeste, século XIX. 2. ed. corrigida. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.

SERRONI, José Carlos. **Cenografia brasileira**: notas de um cenógrafo. São Paulo: Edições Sesc, 2013.

SILVA, Amabilis de Jesus da. **Para evitar o “costume”**: figurino – dramaturgia. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade do Estado de Santa Catarina, 2005a.

SILVA, Fábio Soares. O brinquedo não é brincadeira: colonização, a banalização dos valores em busca do protagonismo, apropriação e a destruição da memória. *In*: OLIVEIRA, Érico José Souza de (org.). **Artes Cênicas e Decolonialidade**: Conceitos, Fundamentos, Pedagogias e Práticas. 1. ed. São Paulo: e-Manuscrito, 2022.

SILVA, Leonardo Dantas. Porta-Estandarte, presença medieval no Carnaval Pernambucano. *In*: SOUTO MAIOR, Mário; VALENTE, Waldemar. **Antologia pernambucana de folclore**. Recife: FUNDAL, Editora Massangana, 1988.

SILVA, Severino Vicente da. **Festa de Caboclo**. Recife: Associação Revi-va, 2005b.

SILVA, Sílvia Sueli Santos da. **O Boi e a máscara**: imaginário, contemporaneidade e espetacularidade nas brincadeiras de boi de São Caetano de Odivelas – Pará. TESE (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, 2011. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/handle/ri/9618>>. Acesso em: 18 out. 2024.

SILVA, Vívian Parreira da. **Do chocalho ao bastão**: processos educativos do terno de congado marinho de São Benedito Uberlândia-MG. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de São Carlos São Carlos, 2011.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade**: a forma social-negro brasileira. Rio de Janeiro: Imago Ed.; Salvador, BA: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002.

STOECKLI, Pedro. **Sobre mestres e encantados**: a jurema como expressão sentimental. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade de Brasília, 2011.

TENDERINI, Helena Maria. **Na pisada do galope**: Cavalos Marinhos na fronteira entre brincadeira e realidade. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de Pernambuco, 2003.

TESSARI, Roberto. Máscaras Barrocas. *In*: SARTORI, Amleto; SARTORI, Donato. **Museu Internacional da Máscara**: a arte mágica de Amleto e Donato Sartori. Curadoria Carmelo Alberti e Paola Piizi. Tradução Maria de Lourdes Rabetti. São Paulo: É Realizações, 2013.

TUDELLA, Eduardo. **Práxis Cênica como articulação de visualidade**: a luz na gênese do espetáculo. Tese (Doutorado em Teatro) – Universidade Federal da Bahia, 2013.

VALIM, Márcia das Dores Cunha Alves; PRADOS, Rosália Maria Netto; BONINI, Luci Mendes de Melo. Políticas culturais, processos semióticos: a bandeira e a Festa do Divino em Mogi das Cruzes, São Paulo. **Pragmatizes**, ano 5, n. 8, out. 2014-mar. 2015.

VASCONCELOS, Tamar Alessandra Thales. **As subjetividades e feminilidades no Coração Nazareno**: um estudo etnográfico em um Maracatu de Baque Solto Feminino de Nazaré da Mata. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Universidade Federal de Pernambuco, 2016.

VELOSO, Jorge das Graças. Folclore, cultura popular e autodeterminação: uma abordagem etnocenológica aos pensares e fazeres estéticos na produção de patrimônios identitários. **Anais ABRACE**, Rio Grande do Norte, v. 19, n. 1, 2018.

VELOSO, Jorge das Graças. **As casas e os corpos em manifestações expressivas tradicionais, sagradas e profanas na região do Distrito Federal e seu entorno**. Sala Preta, v. 16, n. 1, p. 92-104, 2016.

VIANA, Fausto. **O figurino Teatral e as Renovações do séc. XX**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

VILLELA, Francisco. **Visões de Minas**. Fotografias de Eduardo Mandell; texto de Francisco Villela, São Paulo, Mundo Cultural, 1986.