

MÁSCARAS BAIANAS: CORPOS DE ENCRUZILHADA E DE PERTENCIMENTO

Isa Maria Faria Trigo

Larissa Latif

1. INTRODUÇÃO

A máscara é um condensador coletivo de imagens e de identidades. Representa, para seus públicos e criadores, um lugar de pertencimento enquanto sujeitos de uma comunidade e, portanto, um lugar de reconhecimento de si mesmos num dado contexto cultural.

Este artigo resulta de um trabalho que vem sendo realizado desde 2000 e que consiste em oficinas gratuitas para artistas da cena e para o público em geral, tanto em comunidades como para grupos teatrais e universidades. Estas oficinas funcionam, entre outras coisas, como vias de recriação identitária e de auto-estima através do trabalho cênico, inspiradas nos tipos populares cotidianos e míticos da cultura local e nacional. Exporemos aqui de que maneiras ocorreram a construção de corporeidades e de consciência de si, a partir dos estados psicofísicos e das cenas criadas, utilizando como eixos teórico-metodológicos a Etnocologia (Armando Bião, Jean-Marie Pradier) e a Antropologia do Imaginário (Gilbert Durand, Juremir Silva). Os eixos práticos estão ligados a minhas práticas como atriz, diretora e professora, aos mestres Ariane Mnouchkine, Mário Gonzalez e também ao Grupo Moitará.

Durante os anos em que vimos acompanhando grupos de samba, Maracatu e Cavalo Marinho, devo muitos dos meus aportes e insights aos mestres do Cavalo Marinho Mestre Batista (Mestre Mariano), ao Maracatu Estrela de Ouro (Mestre Zé Duda, Mestre Luiz Caboclo e Mestre Luiz do Coco), ao mestre Salú, ao Cavalo Marinho Estrela de Condado (Mestre Biu Alexandre, ao ator Seu Martelo) e, no Samba de Roda, a D. Nicinha, do Grupo Raízes de Santo Amaro, entre muitos outros. Enfim, a todos os atores, brincantes e pessoas que, com sua imaginação, inventaram, com uma máscara, o impossível. São, todos, tributários do que construí de conhecimento sobre o assunto.

Ver e ser visto. Reconhecer-se no olhar do outro. Reconhecer-se num outro personagem, dantes nunca visto. Desconhecer-se e ampliar-se. Desconhecer-se para ampliar sua noção de si.

Operações da máscara teatral, operações físicas de construção de si. O sujeito, a cultura e o olhar do outro. Aquele que me olha me transforma no seu espetáculo. Em troca, penso sobre isso com meu corpo inteiro. Estranhando-me, me encontro.

De que forma isso se articula para formar, transformar e consolidar identidades no trabalho teatral com máscaras faciais?

2. OFICINAS DE MÁSCARAS E IDENTIDADES

Em março de 2000, começamos a orientar oficinas de teatro de máscaras de inspiração baiana para atores. Desde este período, até a presente data, fizemos várias oficinas, em diversas localidades baianas e pernambucanas e, posteriormente, a partir de 2003, ampliamos o público para qualquer pessoa que desejasse experimentar o uso e o treinamento de máscaras para teatro.

Nas várias localidades do interior da Bahia e de Pernambuco em que estivemos, a oferta de cursos de artes para a comunidade não é muito grande. Assim, não só atores como bailarinos, artistas plásticos e mesmo pessoas não ligadas às artes compareceram e foram recebidas no trabalho. A duração destas oficinas variou entre 12h e 30h, normalmente as mais extensas sendo para o público ligado às artes cênicas¹.

É importante entender que no Brasil a estrutura de escolha e consolidação profissional por um labor artístico não ocorre da mesma forma que na Europa. Em Paris, o aluno entra no *Conservatoire* e tem a possibilidade de viver de sua arte, mesmo nos primeiros anos de estudo. No Brasil, mesmo atores consagrados têm outros empregos, para poderem se manter atuando nos palcos e nos espaços artísticos. Não há um mercado de trabalho suficientemente próspero para absorver a maior parte dos artistas brasileiros. Então, vemos pessoas que fazem e vivem de outros trabalhos e são grandes artistas da cena, como os brincantes de Pernambuco na Zona da Mata, por exemplo, que trabalham na lavoura da cana de açúcar e nos finais de semana se dedicam ao folguedo do Cavalo Marinho. Na Bahia, vemos igual situação; o indivíduo é funcionário público, professor, secretário, pedreiro; e se dedica ao teatro, à dança ou à capoeira, praticando sua arte nos

¹ 2002-2003: Oficinas nas cidades de Alagoinhas, Juazeiro, Valença, Palmeiras (Vale do Capão), Lauro de Freitas (Itinga) e Salvador; 2004: (Chã de Camará, em Aliança, Pernambuco) 2006: Recife, no Festival Janeiro de Grandes Espetáculos; Chã de Camará e Nazaré da Mata (Cavalo Marinho mestre Batista e Maracatú da AMUNAM). 2008; Chã de Camará. 2010; Recife (Grupo Grial e Cavalo Marinho de Mestre Biu Alexandre). 2011: Salvador (Comunidade de Boa Vista de Brotas).

momentos livres. Essa população, que frequenta as oficinas, carrega então consigo uma grande variedade de outras experiências, mesmo quando são declaradamente atores e artistas.

O que se deseja frisar é que há, de fato, uma mistura muito grande entre o fazer do dia a dia e das artes no Brasil; e que mesmo os artistas são pessoas que, na comunidade, assumem outros papéis, diferentes dos papéis do palco. E isso permite ao instrutor da oficina entrar em contato com realidades e pensamentos muito diversos, com uma amplitude de indivíduos oriundos de vivências culturais muito ricas. A condição econômica também varia. Nestas oficinas, podemos ter pessoas dos mais variados extratos sociais, unidas ali pela prática das artes cênicas. Um servente humilde pode contracenar ou fazer parte do mesmo grupo teatral da jovem de classe média alta. O que os congrega é a capacidade de fazer viver no palco outros personagens e situações.

A nossa escolha de trabalho recai prioritariamente sobre os grupos, pessoas e comunidades que, por serem mais carentes, não têm acesso a trabalhos de teatro. No caso das localidades já citadas na nota de rodapé, todos estes trabalhos foram feitos em comunidades e centros culturais fora do eixo principal do teatro baiano e pernambucano².

A estrutura do trabalho requer um número mínimo de instrumentos musicais bem simples, normalmente percussivos e tradicionais (agogô, timbau, triângulo, pau de chuva, conjuntos de tampinhas de garrafa de metal), que ficam situadas no lado da cena. Levamos normalmente também nossas máscaras, criadas em papier maché, e nossos figurinos de ensaio e de espetáculo.

Utilizamos também panos de limpar chão e baldes, cuja água é aromatizada com essências perfumadas, para limpar os assoalhos das salas de trabalho, pois há a necessidade de deitar e de usar o chão. Trabalha-se muitas vezes com condição mínima, com salas nem sempre adaptadas ao uso cênico. E nas oficinas, via de regra, a finalização inclui ir para as ruas da localidade e interagir com o povo em geral.

O trabalho é influenciado pela metodologia de treinamento do Theatre du Soleil, mas principalmente pelas competências físicas dos componentes do grupo e dos participantes em cada oficina, e pelas práticas populares ligadas aos folguedos de máscaras (Zambiapunga, Nego Fugido, Repente, Cavalo Marinho). O samba, o forró, o

² A não ser a do Festival Janeiro dos Grandes Espetáculos, para o qual fomos selecionados.

xote e o pagode, na Bahia, e o Coco, a toada do Maracatu e do Cavalo Marinho em Pernambuco, e, de forma abrangente, os ritmos e músicas presentes no corpo e no dia a dia, definem e fortalecem as práticas e performances nas nossas oficinas de máscaras. São estes os elementos fundamentais na conscientização do seu corpo cultural e da sua identidade, junto com as regras do jogo de máscaras teatral. A seguir, discorreremos sobre estas balizas de pertencimento e afirmação identitária.

As manifestações populares brasileiras, na sua quase maioria, estão eivadas de referências e imagens oriundas dos folguedos europeus. Há referências a estas influências em livros antigos, com fotografias de grupos em comunidades agrárias, nas quais aparece a tradicional “burrinha”, tão frequente na Bahia e em Pernambuco, até hoje, dentro de manifestações ligadas aos Bumba meu Boi, que ocorrem em muitas localidades do Nordeste Brasileiro e que dão origem ao Cavalo Marinho pernambucano, entre outras manifestações. Quando observamos as figuras e personagens que hoje povoam estas manifestações, contemporâneas, vemos a presença da influência européia³, inegável.

No nosso trabalho de máscaras, a inspiração é nos tipos que se observa na rua e nos mitos e lendas brasileiros (sereias, entidades) o que já aproxima o imaginário⁴ das pessoas e suas histórias. No decorrer das oficinas, as pessoas, experimentando personagens e histórias que elas mesmas criam, se vêem – ou se *transvêm* – como já dizia Manoel de Barros, no olhar das outras e na reflexão extra-cotidiana sobre suas vidas e costumes.

3. ESPETACULARIDADE E IDENTIDADES CULTURAIS

De acordo com a Etnocologia, o espetacular se instaura quando SE pode ver algo de fora, quando há algo no que se vê que escapa ao olhar e à percepção cotidianas e automáticas. Ao andar na rua, sentindo-se olhado, sua consciência se transforma e você passa a trabalhar num regime aqui denominado de “espetacularidade”. A espetacularidade seria então, quando tratamos de temas próprios a nós mesmos, essa

³ HÉRELLE, G., 1925. Este livro, bem antigo, continha uma foto de um grupo agrário, de festas, que tinha vários personagens, entre os quais uma burrinha. Consultei-o, em 2004, na Biblioteca do Arsenal, em Paris, filial da BNF para os estudos de Teatro.

⁴ Imaginário aqui tomado no conceito de Gilbert Durand, e da Antropologia do Imaginário. Como bacia semântica dentro da cultura e formando este mesmo imaginário e culturas.

capacidade de nos “vermos” e, sendo vistos, podermos nos compreender e nos reconstruir de outra forma.

O ser humano vive, desde a mais tenra idade, a partir do olhar e da intervenção do outro. Somos constituídos, a toda hora, pela ação e pelo olhar dos outros. E o teatro é o ofício por excelência em que este movimento ocorre. Pois, ao se colocar em cena, perante o olhar de uma platéia – em personagens e ações próximas ao seu dia a dia, mas transfigurados pela estranheza da situação – o sujeito se redescobre; e isso é uma via já em si de acesso a uma nova consciência de si e dos seus costumes e modos. A isso se agrega o uso, dentro da oficina, de costumes enraizados e já automáticos, como são as proficiências rítmicas, corporais e musicais dessas pessoas; estas competências são revistas e espetacularizadas na situação teatral; num contexto em que tudo – os gestos, formas de falar, ritmos, danças, conhecimentos culturais, dantes desvalorizados – passam a ser aumentados, espetacularizados e valorizados – temos aí uma receita importante de valorização e de reconhecimento das identidades individuais na sua relação com o conjunto social da sua comunidade.

Os ditames do trabalho com máscara teatral são: ao atuar, olhar sempre o outro, olhar com todo o rosto, com todo o corpo; estar receptivo ao que o seu colega ou platéia diz ou faz; ampliar sempre os movimentos, torná-los grandes e visíveis a alguma distancia; permitir que a história e a máscara o conduzam, e não o contrário. Tudo isso coloca o sujeito numa situação fora do dia a dia. Ele passa a perceber e a avaliar, ainda que de forma mais sensorial, tudo o que fez ou faz naquele momento; se as temáticas e máscaras dizem respeito ao seu dia a dia, será este dia a dia então que estará sendo revisitado e reconfigurado.

Quanto ao uso das músicas e danças populares, é sabido que nos teatros tradicionais de máscaras em todo o mundo, os seus atores devem dançar e cantar, movimentarem-se bem; que estes teatros vão às ruas, muitas vezes; no nosso país, durante décadas, o saber e os nossos ritmos populares foram subestimados e desvalorizados em relação aos estrangeiros. De alguns anos para cá, há uma grande valorização, mais além do carnaval e das ações turísticas, das nossas manifestações artísticas e populares; com isso, o uso delas passou a ser valorizado também principalmente por nós mesmos, e o seu uso no

teatro de máscaras nos permite também, ao espetacularizar⁵ um forró ou um samba, por exemplo, percebermos o quanto eles são complexos e belos. Esta espetacularização, através do treinamento com máscaras, ocorre duplamente, pois tanto a prática da máscara quanto a reflexão sobre nossas corporeidades dançantes nos amplia como sujeitos e nos permite percebermo-nos maiores e melhores.

Em suma, o fato das oficinas serem uma prática onde há os que olham e os que são olhados; onde a espetacularização dos atos cotidianos se dá como rotina de trabalho; onde o elemento cultural local é utilizado e espetacularizado, permite ao indivíduo da comunidade reconhecer em si competências e belezas que antes não pensava existirem ou eram desvalorizadas; permite, ao ver o olhar dos outros sobre eles, referendar, para cada um e para os outros, uma identidade maior, mais articulada aos seus próximos, e individualmente mais rica. Eis, em brevíssimas palavras, o que faz uma oficina de máscaras pelos sujeitos aqui citados.

Referências

- ASLAN, Odette : (1999) *Le Corps en Jeu* . Paris: CNRS,
- BAKHTIN, Mikhail (1994) *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo. Hucitec/ Brasília. Edunb.
- BERNARD, Michel (2001) : *De la création chorégraphique*. Paris. Centre National de la Dance.
- BIÃO, Armindo (1990) : “*Théâtralité*” et “*Spetacularité*”- *Une Aventure tribale contemporaine à Bahias*. Tese de Doutorado. Université de Paris iv, René Descartes.
- BIAO, Armindo (1996) “Estética Performática e Cotidiano”. In: *TRANSE*. Brasília. UNB. pp.12-20.
- CASCUDO, Câmara (2000): *Vaqueiros e Cantadores - folclore poético do sertão do Ceará, Paraíba, Rio Grande do Norte e Pernambuco*. Rio de Janeiro. Ediouro.
- DURAND, Gilbert (1997): *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. São Paulo. Martins Fontes.

⁵ No sentido de se estranhar, refletir sobre o que está fazendo naquele instante; pensar os componentes da dança, conscientizar-se do que é normalmente automático no corpo.

FONSÊCA DOS SANTOS, Idelette Muzart (1995) «Voix et discours de la mémoire : recherches en littérature orale». In : Queirós Mattoso K., Fonseca dos Santos, I., M., et Rolland, D.. **Materiaux pour une histoire culturelle du Brésil**. Paris.L'Harmattan. pp. 75-92.

HÉRELLE, G. (1925) : *Le théâtre comique - études sur le théâtre basque*. Paris. Librairie Ancienne Honoré Champion.