



Lugares, Tradições e Rostos: Máscaras no Carnaval de Pernambuco

Objetos que Falam sem Calar Sujeitos

Volume I

Maria das Graças Vanderlei da Costa



Recife 2013



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA
CURSO DE DOUTORADO

Lugares, Tradições e Rostos:
Máscaras no Carnaval de Pernambuco
Objetos que Falam sem Calar Sujeitos
Volume I

Maria das Graças Vanderlei da Costa

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Maria Aparecida Lopes Nogueira
Co-orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Fátima Teresa Braga Branquinho

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia
da Universidade Federal de Pernambuco
como requisito parcial para obtenção do título
de Doutor em Antropologia

Recife
2013

Catálogo na fonte
Bibliotecária Divonete Tenório Ferraz Gominho, CRB4 -985

- V838I Costa, Maria das Graças Vanderlei da.
Lugares, tradições e rostos: máscaras no carnaval de Pernambuco
objetos que falam sem calar sujeitos / Maria das Graças Vanderlei da
Costa. – Recife : O autor, 2013.
2.v : il. ; 30 cm.
- Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Aparecida Lopes Nogueira.
Coorientadora: Prof.^a Dr.^a Fátima Teresa Braga Branquinho.
- Tese (doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco. CFCH.
Programa de Pós-Graduação em Antropologia, 2013.
Inclui referência, apêndices e anexos.
1. Antropologia. 2. Carnaval – Pernambuco. 3. Máscaras. 4. Estética.
5. Memória coletiva. 6. Identidade social. I. (Orientador). II. Título.
- 390 CDD (22.ed.) UFPE (BCFCH2013-59)

Maria das Graças Vanderlei da Costa

**Lugares, Tradições e Rostos:
Máscaras no Carnaval de Pernambuco**

Objetos que Falam sem Calar Sujeitos

Volume I

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia
da Universidade Federal de Pernambuco
como requisito parcial para obtenção do título
de Doutor em Antropologia

Orientadora: Prof^a. Dra. Maria Aparecida Lopes Nogueira
Co-orientadora: Prof^a. Dra. Fátima Teresa Braga Branquinho

Recife
Dezembro de 2013

MARIA DAS GRAÇAS VANDERLEI DA COSTA

Lugares, Tradições e Rostos: Máscaras no Carnaval de Pernambuco

Objetos que falam sem calar sujeitos

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Antropologia.

Orientadora: Maria Aparecida Lopes Nogueira.

Co-Orientadora: Fátima Teresa Braga Branquinho.

Aprovado em: 09/12/2013.

BANCA EXAMINADORA

Profª Drª Maria Aparecida Lopes Nogueira (Orientadora)
Programa de Pós-Graduação em Antropologia – UFPE

Profº Drº Antônio Mota (Examinador Titular Interno)
Programa de Pós-Graduação em Antropologia – UFPE

Profª Drª Vânia Rocha Fialho de Paiva e Souza (Examinadora Titular Interna)
Programa de Pós-Graduação em Antropologia – UFPE

Profª Drª Fátima Teresa Braga Branquinho (Examinadora Titular Externa)
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Profª Drª Maria das Vitórias Negreiros do Amaral (Examinador Titular Externa)
Universidade Federal de Pernambuco – CAC/UFPE

Para meus pais, *Guilherme e Marlene*: terra fértil
Para meus filhos, *Pedro e Fernando*: sementes plantadas
Para meus filhos, *Pedro Jorge e Lucas*: frutos recebidos
Para meus netos, *Guillaume e Pedrinho*: brotos florescendo
Para meu esposo, *Jorge*: água, sal, luz... amor.

AGRADECIMENTOS

Trago dentro do meu coração,
Como num cofre que se não pode fechar de cheio,
Todos os lugares onde estive,
Todos os portos a que cheguei,
Todas as paisagens que vi através de janelas ou vigias,
Ou de tombadilhos, sonhando,
E tudo isso, que é tanto, é pouco para o que eu quero.

Álvaro de Campos (Fernando Pessoa)

De que forma poderia expressar minha gratidão a tantas pessoas que participaram da elaboração desse trabalho, como agulhas encantadas que me ajudaram a conduzir os fios da pesquisa, das reflexões, da produção textual... da construção do conhecimento?

Como agradecer aos pequenos e grandes atos, repletos de boa vontade, precisão, disponibilidade, dedicação, atenção, conteúdo e que, nos momentos precisos, foram o suporte para a tessitura de uma produção, cuja autoria é assinalada como individual?

Proponho que a própria *Tese* será uma maneira concreta de dizer *obrigada*, pois, embora seja esta uma elaboração autoral, revela-se como um trabalho construído coletivamente: tear de muitos fios definindo a manta do saber.

A quem agradecer?

Aos que durante essa caminhada estiveram *muito próximos*, e acompanharam, no dia a dia, um fazer regado de incertezas e descobertas. Pessoas queridas que tiveram as almas tatuadas pelas marcas impressas por tantas horas de ansiedade, dedicação, dúvidas, prazeres e revelações. Também àqueles que *temporariamente* ou *fortuitamente* compartilharam comigo a tarefa dessa construção e que, de várias maneiras, deram suas contribuições pela presença esporádica, mas contundente.

Aos *anônimos*, participantes desse *teatro mágico* que é o Carnaval, que, através de encontros fugidios, foram capturados pelas câmeras fotográficas ou tiveram suas palavras, ou seu silêncio, registrados no diário de campo. Mascarados ou não, eles não puderam ser nomeados, pois no tempo festivo eram como partículas significativas dentro da multidão desconhecida: *estrelas brilhantes* no cosmo infinito da pândega carnavalesca.

Agradeço a todos e em especial...

À *Jorge*, meu esposo, *companheiro de vidas*: ajuda, carinho, paciência, correções, reflexões, companhia, e cumplicidade... sempre!

À *Cida Nogueira* e *Jarbas Araújo*, mestres e amigos eternos: orientações e confiança.

À *Fátima Branquinho*, co-orientadora e amiga: acompanhamento e ensinamentos.

À *Danielle Vilela* e *Daniele Silva* (IFPE/NASEB): trabalhos de design e participação contundente na pesquisa.

À *Rejane*, irmã e amiga de todas as horas: presença e ajuda constante.

Ao meu pai *Guilherme* e minha mãe *Marlene*: exemplo e apoio.

À *Pedro (Doca)*, *Lucas*, *Fernando (Nando)*, *Pedro Jorge*, *Maité*, *Guillaume*, *Maya*, *Aninha*, *Marcia*, *Pedrinho*, *Carolina (Carol)*, *Guilherme (Guila)*, *Ana*, *Gabriela (Gaby)*, *Amanda*, *Ene* e *Morena*: filhos; irmão, noras, netos, cunhada e sobrinhas, prima, tia: torcida organizada!

À *Edinaldo (Dáda)*, meu cunhado: precioso acervo e conhecimentos.

À *Anne Michel* e *Jean Smets*, irmãos belgas: descobertas no além-mar.

Aos professores *Antônio Motta*, *Vânia Fialho*, *Vitória Amaral*, *Judith Hoffnagel*, *Mónica Gutiérrez*, *Socorro Figueiredo*: ensinamentos e incentivo nas bancas de Ensaio e Qualificação, Pré-banca e Banca de defesa de Tese.

Aos *mestres* e *funcionários* do PPGA, IFPE e CNPQ: apoio didático, administrativo e financeiro. Agradeço especialmente à *Adimilda (Miúda)* e *Carla Neres*: disponibilidade e ajuda.

Aos *colegas do IFPE*, em especial *Patrícia*, *Elizete* e *Eduardo*: paciência e apoio.

À *Marcelo*, *Nonato*, *Abel*, *Flavinha*, *Sandrinha*, *Socorro*, *Normando*, *Luciano*, *George*, *Fátima (Pipoquinha)*, *João*, *Léo*, *Sávio*, *Paulinha*, *Thácio*, *Eduardo Sarmento*, *Marjones*, *Eduardo Romero* e demais colegas, amigos, companheiros de caminhada: troca de sentimentos e aprendizagens.

À *Carlos André* (NASEB), *Patrícia Lima* (NASEB): participação na pesquisa.

À *Murilo Albuquerque*, *Roberval Lima*, *Fabiano Galindo*, *Ana Maria*, *Renato*, *Josy*, *Celso Brandão*, *Claudenize Santos*, *Joelma Silva*, *Zé Pedro*, *Marília Gabriela*, *mestre Beijamim Almeida*, *Luzinete*, *Júlio Pontes*, *Fred Braga*, *Jussara*, *Josival Vicente*, *Fernando Pires*, *Alberto Virgílio*, *Gastão Cerquinha*, *Josinaldo Barbosa*, *Lúcia Nogueira*, *João Bosco*, *mestre Lula Vassoureiro*, *Zé Pedro*, *Aluísio Almeida* e tantos outros brincantes, moradores, turistas e gestores: depoimentos, fotos, revelações, informações, conhecimento e disponibilidade.

Às *máscaras* e *mascarados*: emoção e encantamento.

À *Deus* e *mentores espirituais*: força, presença e esperança.

RESUMO

Dentre as diversas brincadeiras que compõem o Carnaval pernambucano, os folguedos dos mascarados destacam-se pela riqueza imagética: uma tradição viva que envolve brincantes, moradores e visitantes. Um perene processo de formação, transformação e ampliação de grupos insere os participantes em uma lógica de *identificação* com o movimento da Cultura da Tradição. O universo simbólico e a estética que cercam os folguedos marcam a *memória* dos indivíduos e dos lugares, acionando *construções identitárias* em função da visibilidade dos mascarados, que se tornam representantes das cidades. A *máscara* é elemento primordial para a formação de uma teia de entendimentos sobre as relações que constroem a dinâmica das brincadeiras. Seguindo uma opção teórico-metodológica pautada nos direcionamentos da teoria *ator-rede*, no âmbito da Antropologia das Ciências e das Técnicas, reconheci a máscara como *objeto-sujeito* e visualizei a existência de uma *rede sociotécnica* que a envolvia. As máscaras narraram histórias sobre mudanças e permanências, amenidades e controvérsias, sob a égide de uma tradição compartilhada. Formatando a Cartografia das máscaras nos 185 municípios de Pernambuco, escolhi como referencial empírico, para um maior aprofundamento da pesquisa, as centenárias brincadeiras dos *Papangus* de Bezerros e dos *Tabaqueiros* de Afogados da Ingazeira. Bezerros, conhecida como a *Terra dos Papangus*, vivencia um grandioso Carnaval: um espetáculo de proliferação de imagens, propagado pela indústria cultural e de turismo. Os *Tabaqueiros* têm uma visibilidade ainda restrita ao âmbito local, porém ampliada a cada ano, num processo de reconhecimento da importância da brincadeira. O estalido dos chicotes, o silêncio enigmático dos brincantes, a beleza e criatividade das fantasias, o som dos chocalhos e a força das máscaras despertam sentimentos e provocam emoções. Partindo das peculiaridades dos lugares onde se desenvolvem os folguedos, segui uma trajetória construída sobre os alicerces das recorrências temáticas que afloraram do intenso trabalho etnográfico e auxiliaram o direcionamento de meu olhar. O *segredo*, o *medo*, a *vaidade* e o *prazer* foram como fios que desenharam uma manta de conhecimento e entendimento, bordando a vida e a história dos brincantes, dos lugares e das máscaras.

Palavras-chave: Carnaval. Imaginário. Estética. Tradição. Máscara. Memória. Identidade. Identificação. Ator-Rede.

ABSTRACT

Among the many amusements which compose the Carnival festivals in Pernambuco, the folklore rests of masked players stand out for their imagery wealth: a very alive tradition that involves gamers, residents and visitors. A perennial process of formation, transformation and enlargement of groups takes the participants into a logic of *identification* with the movement of the Culture of Tradition. The symbolic universe, and the aesthetics surrounding the rests, mark the memory of people and places, and triggers the *identity constructions* in function of the visibility of the masked ones, who come to be representative of the villages. The *mask* is the primal element for the webbing of understandings about the relations that build the dynamics of games. By following a theoretical-methodological option based on *Actor-Network Theory* (ANT) guidelines, in the context of the Anthropology of Sciences and Techniques, I have recognised the mask as *object-subject*, and I have visualised the existence of a *socio-technical network* that has it intertwined. The masks storytell us on changes and continuities, amenities and controversies under the aegis of a shared tradition. After drawing down a Mask Mapping of 185 municipal districts of Pernambuco, I choosed as an empirical reference for further development of research, the old games of *Papangus*, from Bezerros, and *Tabaqueiros*, from Afogados de Ingazeira. Bezerros, known as the *Land of Papangus*, experiences a grandiose Carnival: a spectacle of proliferation of images propagated by the cultural and touristic industry. The *Tabaqueiros*'s visibility is still locally restricted, but expanding each year, as a process of recognition of the importance of the folk game. The crack of whips, the enigmatic silence of revelers, the beauty and creativity of the costumes, the sound of rattles and the strength of the masks evoke feelings and provoke emotions. Starting from the peculiarities of the places where they develop the festivities, I followed a path built on the foundations of thematic recurrences that have surfaced from the intense ethnographic work and helped me to give my view the right direction. *Secret, fear, vanity* and *pleasure* were like threads of a blanket of knowledge and understanding, embroidering the life and history of the revelers, the places and the masks.

Key words: Carnival. Imaginary. Aesthetics. Tradition. Mask. Memory. Identity. Identification. Actor-Network.

RÉSUMÉ

Parmi les nombreux jeux composant le Carnaval de Pernambuco il y a les folgedos avec les fêtards masqués qui outre leur richesse imagée ont donné naissance à une tradition vivante qui implique fêtards, résidents et visiteurs. Un processus perpétuel de formation, transformation et expansion des groupes insère les participants dans une logique d'*identification* aux mouvements de la Culture de la Tradition. L'univers symbolique et l'esthétique autour des festivités marquent la *mémoire* des personnes et des lieux, déclenchant des *constructions identitaires* et la visibilité des personnes masquées qui deviennent représentants de leurs villes. Le *masque* est un élément majeur dans la formation d'une série d'accords sur les relations qui renforcent la dynamique des jeux. Suivant une orientation théorico-méthodologique de classement de la théorie de *l'acteur - réseau* dans le cadre de l'anthropologie des sciences et des techniques, j'ai reconnu le masque comme *objet-sujet* et j'ai visualisé l'existence d'un *réseau sociotechnique* qui l'impliquait. Les masques racontent des histoires sur les changements et les continuités, sur les courtoisies et les controverses, le tout sous l'égide d'une tradition partagée. Cartographiant les masques dans les 185 municipalités de Pernambuco, je choisis comme référence empirique, pour un approfondissement de la recherche, les jeux centenaires de *Papangus* de Bezerros et de *Tabaqueiros* de Afogados da Ingazeira. Bezerros, connue comme la Terre des *Papangus* connaît un Carnaval grandiose: un spectacle de prolifération imagée propagée par l'industrie culturelle et touristique. Les *Tabaqueiros* ont une visibilité encore limitée au niveau local, mais s'amplifiant chaque année par un processus de reconnaissance de l'importance du jeu. Le claquement des fouets, le silence énigmatique de fêtards, la beauté et la créativité des costumes, le son des hochets et la force des masques évoquent des sentiments et provoquent des émotions. Débutant par les particularités des lieux où se développent les festivités, j'ai suivi un parcours construit sur les fondations des récurrences thématiques qui apparaissent dans un travail ethnographique intense et qui m'ont orienté. Le *secret*, la *peur*, la *vanité* et le *plaisir* étaient comme les fils d'une couverture de connaissance et de compréhension, brochant la vie et l'histoire des fêtards, des lieux et des masques.

Mots-clés: Carnaval. Imaginaire. Esthétique. Tradition. Masques. Mémoire. Identité. Identification. Acteur-réseau.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AAB	Associação dos Artesãos de Bezerros
ACAI	Aeroclube de Afogados da Ingazeira
AEDAI	Autarquia Educacional de Afogados da Ingazeira
ANT	<i>Actor -Network- Theory</i>
ASA	Associação Sivonaldo Araújo
CECOSNE	Centro de Educação Comunitária e Social do Nordeste
CPF	Cadastro de Pessoa Física
FAFOPAI	Faculdade de Formação de Professores de Afogados da Ingazeira
FERSAN	Festival Regional de Sanfona
FENEARTE	Feira Nacional de Negócios do Artesanato
FUNCULTURA	Fundo de Incentivo à Cultura
FUNDARPE	Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IFPE	Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia e Pernambuco
NASEB	Núcleo Ariano Suassuna de Estudos Brasileiros
PRC	<i>People's Republic of China</i>
PNMT	Programa Nacional de Municipalização do Turismo
PPGA	Programa de Pós-Graduação em Antropologia
RD	Região de Desenvolvimento
RMR	Região Metropolitana do Recife
SNC	Sistema Nacional de Cultura
UFPE	Universidade Federal e Pernambuco

SUMÁRIO

COMEÇANDO TECER...	14
Como um Trabalho Artesanal	16
Desenhando a Trama	17
A Escolha dos Fios	21
Construindo a Teia	23
Configurando a Manta	33
 PARTE 01: Lua Nova	39
1. LUGARES E TRADIÇÕES	41
1.1 As Cidades: Construídas e Reveladas	43
1.1.1 Bezerros: Proximidade da Capital	49
1.1.2 Seguindo para o Sertão: Afogados da Ingazeira	55
1.2 Festas: a Tradição que Reencanta	64
1.2.1 Carnaval: a Festa das Emoções	69
1.2.2 Bezerros: o Carnaval que se Amplia	75
1.2.3 Afogados da Ingazeira: Carnaval em Movimento	79
1.3 Ser e Estar: Identidades Plurais	87
1.3.1 O Lugar do Sujeito: Diversidade de Papéis	90
1.3.2 Os Sujeitos e os Lugares: Sentidos de Pertencimento	93
1.3.3 Identidades Construídas: Cidades dos Mascarados	95
1.3.4 Bezerros: Terra dos <i>Papangus</i> ; Afogados da Ingazeira: Terra dos <i>Tabaqueiros</i>	99
 2. ROSTOS E MÁSCARAS	106
2.1 Memória: Lembranças e Esquecimentos	108
2.1.1 Os Mitos de Origem: Verdades Revividas	111
2.1.2 A Origem dos Folgedos: as Histórias Encantam a História	115
2.1.3 Dos <i>Papa-Angus</i> aos <i>Tabaqueiros</i> : <i>Papangus</i> de Todos os Tempos	120
2.2 Máscaras: Magia e Mistério	126
2.2.1 Objeto: Quase-sujeito	130
2.2.2 Vida nos Ateliês: Construindo Saberes e Fazeres	136
2.2.3 A Arte das Máscaras: Conhecimento, Técnica e Trabalho	148

PARTE 02: Lua Crescente	160
3. CARTOGRAFIA DOS MASCARADOS	162
3.1 Seguindo as Linhas: Construindo Teias	164
3.1.1 Apresentando os Mascarados: Brincadeiras de Ontem e Hoje	168
3.1.2 A Revelação dos Mapas: a Dinâmica dos Objetos	182
4. O SEGREDO: JOGO DO MASCARAMENTO	209
4.1 O Campo do Segredo	211
4.1.1 A Máscara: Vivendo o Anonimato	212
4.1.2 Os Segredos de Cada Carnaval	214
4.2 Máscara: Possibilidade de Ser “ <i>um Outro</i> ”	227
4.2.1 O que Revela e o que Esconde: Quebrando Grilhões	229
PARTE 03: Lua Cheia	238
5.O MEDO: FEIO OU PERTURBADOR?	240
5.1 O Universo do Medo	242
5.1.1. Ordem e Desordem: Duas Faces da Moeda	245
5.1.2 Carnaval: Liberdade Tolerada na Brincadeira Coletiva	249
5.2 Da Commedia dell'arte aos Folguedos dos Mascarados	255
5.2.1 A Beleza do Feio: Dos Primórdios das Brincadeiras à Dinâmica Atual	261
6. A VAIDADE: FAZER-SE VER	270
6.1 Os Labirintos da Vaidade	272
6.1.1 Sedução: A Linguagem das Brincadeiras	274
6.1.2 Espelho, Espelho Meu: A Beleza do Belo	285
6.2 Espetacularização: Sob os Flashs e Holofotes	291
6.2.1 Concurso: o Desfile da Vaidade	296
6.2.2 <i>Papangus</i> : de Bezerras para o Mundo	301
6.2.3 Brincadeira de Homem: Toque de Mulher	303
PARTE 04: Lua Minguante	309
7.O PRAZER: PODER DA IDENTIFICAÇÃO	311
7.1 Os Caminhos do Prazer	312

7.1.1 Identificação e Sentido: Satisfação Coletiva	316
7.1.2 Ciclo da Dádiva: Alimentando a Alma	323
7.1.3 Último Carnaval: o Prazer de mais uma Folia	329
8. MOVIMENTO DA TRADIÇÃO	338
8.1 Objetos que Falam sem Calar Sujeitos	340
8.1.1 Burburinho da Tradição	348
8.1.2 Filamentos que Tecem: Rede Sociotécnica	354
8.2 Categorização das Máscaras: Imaginário a Olhos Vistos	369
8.2.1 Do Local ao Universal: Campo no Além-mar	390
CONTINUANDO A TECER...	402
Seguindo o Fio	404
Percorrendo o Labirinto	409
Visualizando a Saída	414
BIBLIOGRAFIA	422
Referências Bibliográficas	423
Bibliografia Consultada	435
APÊNDICES	439
APÊNDICE A - Mapa das Regiões de Desenvolvimento de Pernambuco	440
APÊNDICE B - Informantes	453
APÊNDICE C - Itinerário para Bezerros e Afogados da Ingazeira	458
APÊNDICE D - Limites dos Municípios de Bezerros e Afogados da Ingazeira	459
APÊNDICE E - Ficha 01: Pesquisa Máscaras e Mascarados de PE -NASEB	460
APÊNDICE F – Ficha 02: Pesquisa Máscaras e Mascarados de PE-NASEB	461
APÊNDICE G - Prazeres do Campo	462
APÊNDICE H - Artesãos-Artistas/ Ateliês – Bezerros	463
ANEXOS.	466
ANEXO A - Propaganda Institucional	467
ANEXO B - Folders Loja de Máscaras - Veneza	468

COMEÇANDO A TECER...



O conhecimento avança à medida que o seu objecto se amplia, ampliação que, como a da árvore, procede pela diferenciação e pelo alastramento das raízes em busca de novas e mais variadas interfaces. (SOUSA SANTOS, 1988, p.17).

A natureza gira, de fato, mas não ao redor do sujeito-sociedade. Ela gira em torno do coletivo produtor de coisas e seres. O sujeito gira, de fato, mas não em torno da natureza. Ele é obtido a partir do coletivo, produtor de homens e coisas. O Império do Centro se encontra, enfim, representado. As naturezas e sociedades são seus satélites. (LATOUR, 2009, p.78).



A mitologia grega nos conta que o rei *Minos*, da ilha de Creta, após a misteriosa morte de seu filho único na cidade de Atenas decidiu, como castigo, oferecer anualmente sete rapazes e sete moças atenienses em sacrifício ao monstro *Minotauro*. Este, meio homem, meio touro, morava num labirinto, construído por *Minos* na ilha de Creta. *Teseu*, filho de *Egeu*, rei de Atenas, resolveu corajosamente enfrentar o *Minotauro*, dedicando essa vitória ao seu pai. Como obra do destino, *Ariadne*, filha de *Minos*, apaixonou-se por *Teseu* e tentou persuadi-lo a desistir da batalha contra o monstro. Temia que ele se perdesse no labirinto, como outros que tentaram enfrentar o *Minotauro*. Não conseguindo fazer seu amado desistir da empreitada, lhe entregou um novelo de fio para que o desenrolasse no circuito percorrido dentro do labirinto, encontrando o caminho de volta, após derrotar o monstro. Seguindo as orientações de *Ariadne*, *Teseu* estendeu o fio durante o seu percurso. Alcançando seu objetivo, matou o *Minotauro*, retirando-lhe um punhado de cabelos, como prova de sua conquista. Assim, seguindo o fio, conseguiu facilmente encontrar o caminho de volta. Ao receber os cabelos do monstro das mãos de *Teseu*, *Minos* perdoou Atenas e entregou *Ariadne* ao jovem herói ateniense. (GRIMAL, 2009; AQUINO, 2007).

Como um Trabalho Artesanal...

Os fios que teceram esse trabalho possuíam várias espessuras, muitas cores, diversas texturas, infinitas formas, amplas atuações. Possibilitaram, verdadeiramente, a existência de tramas, teias, redes, tecidos, suportes que envolveram ou embasaram um tempo de aprendizagens, conquistas e descobertas.

Como os fios de *Ariadne*, muitos elementos indicaram caminhos, quando algumas vezes eu percorria labirintos desconhecidos, que pareciam impenetráveis ou sem saída.

Como os tênues filamentos de uma teia, cada informação construiu ao mesmo tempo, morada e armadilha, dando-me proteção e conteúdo, para que eu pudesse dar continuidade à pesquisa com segurança e propriedade.

Como os resistentes *nylons* com os quais os pescadores criam suas redes, os transparentes fios das relações formatavam meu instrumento de trabalho, a base para que eu pescasse o alimento, os dados que nutriram minha fome de saber.

Como as linhas que costuram as fantasias e que bordam com lantejoulas e miçangas reluzentes as indumentárias dos brincantes, as lembranças dos informantes formaram um tecido cheio de brilho e cor, iluminando meu percurso.

Como as fibras que produzem os papéis e que constroem uma massa espessa para a criação das máscaras, os temas recorrentes foram como cimento juntando peças de um quebra-cabeça.

Como as ligações imperceptíveis que formam as redes presenciais e virtuais, cada pensamento de autores e estudiosos formatou os elos necessários à criação do trabalho.

Como as fibras dos teares e os fios usados pelas bordadeiras e tecelãs, os mitos, a poesia e a prosa tornaram-se operadores cognitivos, fermento para a criação.

Como as veias que permitem a circulação nos corpos em movimento, cada cidade visitada, cada novo encontro, cada amizade construída, constituíram a seiva para o desenvolvimento da pesquisa.

Como as ramas da vegetação que se entrelaçam tecendo mantas verdejantes, as palavras ouvidas, ditas, gravadas, repetidas e

escritas desenharam a teia do texto etnográfico.

Assim, como em um trabalho artesanal, utilizei incansavelmente os fios dados e conquistados e com eles construí tramas, teias, redes, tecidos e suportes. Certamente eu própria participei dessa construção-reconstrução, pois hoje reconheço as marcas deixadas em mim, nesse processo transformador: bordados na pele e na alma.

Desenhando a Trama

O Nordeste Brasileiro possui um importante manancial de riquezas culturais marcado pela diversidade de sua geografia e pelas peculiaridades de seu povo. Em Pernambuco, fazendo uma trajetória do litoral ao sertão, pode-se presenciar um admirável conjunto representativo dessas manifestações: poesias retratadas no repente e no cordel; brincadeiras de rua que unem as crianças; cantigas que falam da vida nos lugares; folguedos que encantam pela riqueza de formas e cores.

No agreste e sertão pernambucano a dureza do clima apresenta-se refletida no solo pedregoso, na vegetação retorcida, nas altas temperaturas dos verões causticantes que imprimem um cotidiano difícil a seus habitantes. Em contrapartida, essas pessoas vivenciam intensamente as festas, como forma de superação das adversidades, de manutenção dos laços de parentesco e vizinhança, de afirmação do convívio e hospitalidade.

Nesse contexto, as festas populares transformam as ruas em palcos e os inúmeros folguedos existentes em cada município formatam um universo da cultura tradicional, marcada pela diversidade de cores, formas, ritmos, motivos, movimentos e estruturas específicas. Os brincantes tornam-se representantes da Cultura da Tradição¹, cultura esta que se mantém e se renova em um constante dinamismo.

Atraída por esse fascinante universo tive oportunidade de ampliar meu interesse pelo estudo das brincadeiras nordestinas, percorrendo o itinerário acadêmico em Antropologia. Desenvolvendo durante o Mestrado na UFPE² uma pesquisa sobre o folguedo dos

[1] Uso a expressão Cultura da Tradição afastando-me do conceito de Cultura popular, compreendida como oposição à Cultura erudita e tida como “[...] reduto de massas incultas, espontâneas, que criam saberes descartáveis e imediatos” (CARVALHO, 2008, p.21). A Cultura da Tradição é fruto de saberes e fazeres pautados em permanências e mudanças passadas entre gerações.

[2] O Mestrado foi desenvolvido de 2005 a 2007, no PPGA-UFPE.

Caretas de Triunfo, pude compreender que esta cidade sertaneja é um exemplo do movimento festivo compartilhado coletivamente. O Carnaval tem uma importância diferenciada dentre as festividades do ano e durante a festa de Momo, há quase um século, os *Caretas*, mascarados com seus chicotes em punho, percorrem as ladeiras da referida cidade, despertando a curiosidade dos visitantes. Num fecundo processo de troca, a brincadeira representa uma tradição transmitida de pai para filho, saberes compartilhados entre os amigos e parentes, aprendizes e mestres (COSTA, 2009a).

[3] Título da dissertação de Mestrado por mim defendida em 2007 e publicada em 2009.

[4] O universo simbólico é denominado nos estudos de Gilbert Durand (2002) de “universo imaginário” e refere-se ao conjunto de símbolos, imagens e mitos fundadores de uma comunidade.

[5] Michel Maffesoli propõe uma “[...] ‘lógica da identificação’, que substituiria a lógica da identidade que prevaleceu durante toda a modernidade. Enquanto esta última repousava sobre a existência de indivíduos autônomos e senhores de suas ações, a lógica da identificação põe em cena ‘pessoas’ de máscaras mais variáveis [...]” (1996, p. 19).

[6] A expressão “mundo imaginal” é usada por Maffesoli (1996) para indicar um conjunto de imagens ou “objetos imagéticos” com os quais o homem convive, e em torno dos quais ele se reúne e constrói o seu cotidiano.

Percebi que os elementos presentes nos rituais dos folguedos ressaltam a importância de viver conjuntamente a brincadeira imersa em suas imagens e numa estética própria de cada manifestação. Observo aqui, que esta estética, inserida no campo da Filosofia do Belo e da Arte e pertinente à Ciência do Estético (SUASSUNA, 2005), apresenta-se significativamente enquanto expressão da emoção, da sensação, do sentimento e da atração.

Deve-se entender, neste caso, estética no seu sentido mais simples: vibrar em comum, sentir em uníssono, experimentar coletivamente, tudo o que permite a cada um, movido pelo ideal comunitário, de sentir-se daqui e em casa neste mundo (MAFFESOLI, 2005, p. 08).

Em *Os Caretas de Triunfo: a força da brincadeira*³ lancei um olhar sobre a riqueza imagética deste folgado, a sua estética, o seu universo simbólico⁴, percebendo a importância desses elementos no processo de identificação⁵ entre os indivíduos e na dinâmica de inclusão da brincadeira na construção da identidade triunfense (COSTA, 2009). A pesquisa indicou que o mundo imaginal⁶ amplia a força da brincadeira, dá-lhe sustentação e embasa sua existência. Essa força leva à importância, ao destaque, à visibilidade e à possibilidade do ritual tornar-se símbolo identitário do lugar.

O trabalho referente aos mascarados triunfenses suscitou relevantes questões sobre o dinamismo da Cultura da Tradição, que pode ser compreendida a partir da *memória* individual e coletiva do lugar. Como os seus habitantes, os lugares passam por múltiplas mudanças, variações, conversões e até revoluções que vão criando a

história de *construções identitárias*. Neste universo, marcado pela plasticidade (BAUMAN, 2005), observei a importância dos folguedos como elementos que contribuem para a dinâmica do encontro entre pessoas que se relacionam, que compartilham o prazer de estarem juntos, de unirem-se através da estética, de participarem dos momentos coletivos nos quais se desenvolve a lógica da *identificação*.

Na busca de elementos que representem os indivíduos e os lugares, numa construção de suas identidades, os folguedos e seus personagens, tornam-se emblemas, pela sua força e resistência. As brincadeiras não passam a ser fortes por tornarem-se símbolo identitário, mas, em um sentido mais amplo, passam a ser emblemáticas por trazerem consigo toda essa força grupal, criando comunidade. Os legados das manifestações dos mascarados, com sua memória e características, tornam-se elementos específicos e próprios das cidades, singularizando-as. Assim, por sua força imagética, os mascarados firmam-se como símbolo e marca local e regional. As brincadeiras, e com elas a identificação que suscitam, fortalecem os grupos, o lugar e, conseqüentemente, os próprios folguedos, num imenso movimento de trocas (COSTA, 2009a).

As *máscaras*, por sua vez, tornam-se um precioso instrumento de significação do imaginário do homem, suscitando sentimentos e pulsões individuais e coletivas. Transformando-se em entidades da natureza, personagens mitológicos, animais multiformes, seres antropomórficos, figuras caricaturais, as máscaras são capazes de traduzir a própria condição humana, expressando sentimentos como medo, poder, satisfação, sensibilidade, alegria, vaidade, curiosidade, prazer: ajudando-nos no enfrentamento dos elementos concretos de nossa existência. Neste sentido, conhecer e caracterizar de uma forma geral as máscaras usadas nas manifestações populares torna-se uma possibilidade de aprofundar o conhecimento sobre os habitantes dos lugares e as relações que permeiam as brincadeiras.

A partir desses elementos destacados, tão caros à Cultura da Tradição, objetivei prosseguir meus estudos. Ao estabelecer uma continuidade temática com o trabalho desenvolvido no Mestrado

[7] Na Cartografia, o mapeamento dos municípios de Pernambuco, destacando o conjunto de brincadeiras /brincantes cuja importância estaria atrelada à utilização da máscara. Vide Capítulo 03.

pretendi estender minha pesquisa sobre os brincantes pernambucanos a partir de uma Cartografia⁷ que possibilitasse a categorização dos mascarados carnavalescos, observando a sua possível existência dentre os 185 municípios do Estado. Esse estudo me indicou um interessante ponto de partida para o reconhecimento deste rico patrimônio imaterial, ampliando as possibilidades de futuras investigações científicas, apoios institucionais e formulação de políticas públicas voltados para a cultura. As máscaras, por sua vez, seriam um elemento de destaque, ajudando-me a construir a teia de entendimentos sobre a história e dinâmica das brincadeiras.

Dentro deste universo, como referencial empírico para um estudo mais aprofundado sobre os folguedos, decidi investigar as brincadeiras dos *Papangus* (Bezerros) e dos *Tabaqueiros* (Afogados da Ingazeira), dialogando efetivamente com o campo e com diversos autores que embasaram minha aprendizagem.

Sendo uma brincadeira centenária, os *Papangus* percorrem as ruas com suas fantasias multicores e máscaras multiformes, ajudando-lhes a manter o anonimato. O angu, prato típico da região, faz parte do ritual dos brincantes que se deliciam com a iguaria durante os dias de festa, conferindo-lhes, assim, o nome. Bezerros, localizada no agreste pernambucano, a 105 quilômetros do Recife, é hoje conhecida nacionalmente como a *Terra do Papangu*, revelando a importância dos mascarados para a construção da identidade local.

A cidade sertaneja de Afogados da Ingazeira, localizada no sertão do Pajeú, a 378 quilômetros da Capital, também é tomada pelos mascarados nos dias de Carnaval. Conhecidos como *Tabaqueiros*, estes brincantes circulam na cidade, com chicotes em punho e dezenas de chocalhos amarrados na cintura, representando a continuidade de uma tradição centenária.

Os *Papangus* e os *Tabaqueiros* foram como preciosos fios escolhidos dentre muitos filamentos, ajudando-me a construir a manta do conhecimento.

A Escolha dos Fios

[8] As 12 regiões de desenvolvimento foram distribuídas pelo Governo do Estado da seguinte forma: RMR – Núcleo Oeste Sul (05 municípios), RMR – Núcleo Centro (04), RMR – Núcleo Norte (06), Zona da Mata Norte (19), Zona da Mata Sul (24), Agreste Setentrional (19), Agreste Central (26), Agreste Meridional (26), Sertão do Pajeú (17), Sertão do Moxotó (07), Sertão de Itaparica (07), Sertão Central (08), Sertão do Araripe (10), Sertão do São Francisco (07). As políticas culturais do governo de Pernambuco estão embasadas no Projeto de Lei de Cultura para o Estado e no plano de gestão *Pernambuco Nação Cultural*, adotado pela FUNDARPE (2006). O plano tem como objetivo desenvolver ações de preservação, fomento, formação, difusão e gestão na área de política cultural para as 12 regiões que compõem o Estado de Pernambuco.

[9] O conceito de *liminaridade* é trabalhado por Victor Turner (1974). Segundo ele as pessoas ou entidades liminares não estão situadas nesta ou naquela posição na estrutura social, estando “entre posições” atribuídas e ordenadas por leis, costumes, convenções e cerimonial. É um momento dentro e fora do tempo e da estrutura social.

[10] Esse conceito será explicitado no Capítulo. 02.

Os municípios do Estado de Pernambuco formam um conjunto de cidades que guardam um tesouro de manifestações culturais, cada uma com características próprias. Apresentam-se hoje compondo um quadro de 12 regiões de desenvolvimento, organizado pelo Governo do Estado para direcionar os projetos governamentais⁸ (APÊNDICE A). Nesses municípios os laços entre os indivíduos são estabelecidos de forma emblemática na preparação e execução de suas festas, rituais e folguedos.

Nos diversos ciclos que permeiam o ano, as brincadeiras da tradição pernambucana, algumas centenárias, estão comumente imersas em um mundo imagético marcado pelo vigor estético. Qual cimento exercendo o seu papel aglutinador o universo simbólico envolve as brincadeiras, embasa sua preparação, interfere na execução das indumentárias, permitindo a formação e manutenção de grupos e ampliando relações que suscitam novos sentidos para a existência.

Dentre as manifestações populares, o Carnaval destaca-se como um importante momento para o estabelecimento de relações entre brincantes, moradores e visitantes: tempo de transição, de liminaridade⁹, que antecede o período da Quaresma. Estes são dias regidos por leis mais próximas à liberdade, num estado de fuga provisória dos moldes da vida ordinária, das restrições oficiais. Situado na fronteira entre a arte e a vida, a festa carnavalesca possibilita vivenciar *uma outra vida*, por meio da representação, da rebeldia, da teatralização (BAKHTIN, 2002). A máscara torna-se elemento de suma importância para a vivência da pândega carnavalesca, trazendo a possibilidade do anonimato e de uma vida temporária regada de simbolismo. Este adorno, primeira face, diz muito do homem por ela encoberto, segunda face, e das relações que o cercam, daí seu valor em estudos antropológicos (LÉVI-STRAUSS, 1979). Muito mais que um adorno a máscara pode ser percebida como um quase-sujeito¹⁰ (LATOUR, 2009, BRANQUINHO, 2007).

Destaco que muitas dessas riquezas culturais são pouco conhecidas fora dos municípios onde se desenvolvem. Algumas localidades, ao vivenciarem seus contínuos processos de construção

identitária, têm no universo imagético existente em suas brincadeiras um elemento de visibilidade, alvo do assédio da cultura de massa e da propaganda midiática. Como exemplos dessa dinâmica encontram-se os *Papangus* de Bezerros e os *Tabaqueiros* de Afogados da Ingazeira, ambos reconhecidos como representantes da cultura da cidade pelos moradores e gestores locais, porém envolvidos de forma diferenciada pela propaganda midiática.

A partir de um levantamento preliminar nas cidades, pretendendo ter um conhecimento básico sobre os folguedos, observei que os *Tabaqueiros* guardavam alguns elementos encontrados na brincadeira dos *Caretas* de Triunfo: os chicotes, os chocalhos, o duelo entre brincantes. A diversidade de máscaras e fantasias marcava a folia dos *Papangus*, na atualidade. Constatei que no caso dos *Papangus* já existia um interesse pela divulgação da brincadeira, pois ela integrava as agendas culturais do governo do estado, referentes às comemorações carnavalescas. Nesse contexto, a indústria cultural, respaldada pelo poder institucional e pela dinâmica do turismo, transformava os mascarados em marca, *marketing*, propaganda para a festa no âmbito estadual. Existia, então, todo um assédio da mídia televisiva e impressa que introduzia o espetáculo na cultura de massa.

Em relação à brincadeira dos *Tabaqueiros* havia um alcance mais restrito, sendo conhecida apenas no âmbito do município. Em ambas as cidades, porém, os brincantes apresentavam-se em Concursos Municipais que faziam parte da programação carnavalesca. Tanto na cidade do agreste quanto na sertaneja, o Carnaval amplia-se, a cada ano, como um espetáculo de proliferação de imagens. Esse universo imagético torna-se elemento de visibilidade e a estética é uma marca contundente das referidas manifestações.

As duas brincadeiras mostravam-me questões similares e diferenciadas, a partir do contexto de cada lugar, da dimensão de cada folguedo e da história de cada manifestação: a distância da Capital, a dinâmica do turismo, a propaganda institucional, o envolvimento dos moradores e visitantes, o trabalho dos artesãos-artistas¹¹, o desenvolvimento do comércio e as políticas públicas. Todas essas

[11] Faço referência ao artista ou artesão partindo da perspectiva de que todo artesão é artista e que todo artista é um artesão. Sei, porém que isso não esconde as controvérsias que aparecem no campo em relação à problemática que envolve esses termos. Retomarei essa questão no Capítulo 02.

questões foram pertinentes para que pudesse escolher, dentre tantas manifestações, os *Papangus* de Bezerros e os *Tabaqueiros* de Afogados da Ingazeira como referenciais empíricos para a pesquisa.

Gostaria de registrar que ao iniciar os estudos de doutoramento existiam em relação ao folguedo dos *Papangus* alguns trabalhos acadêmicos direcionados, principalmente, para a dinâmica do turismo (RAMOS; MACIEL, 2009; ANDRADE, 2004), história e geografia (BRAYNER, 2003; 1999). Em relação aos *Tabaqueiros* não encontrei registros de pesquisas defendidas ou publicadas. O fato de ser esse um trabalho inédito sobre a referida brincadeira despertou ainda mais o meu desejo de desenvolver a pesquisa, aumentando, também, minha responsabilidade frente a esse desafio. Destaco que existia, em ambos os casos, uma carência de estudos acadêmicos que revelassem a importância dos itinerários antropológicos, os quais ajudariam a apreender as questões e tensões que envolvem as relações existentes nas referidas cidades. Assim iniciei o trabalho compartilhando com a ideia de que:

as escolhas que movem a pesquisa, os métodos que a tornam possível e as modalidades de expressão dos resultados se tornam inseparáveis do processo de produção de uma definição particular da realidade. (COLOMBO, 2005, p. 268).

Construindo a Teia

Delimitei como objetivo geral da pesquisa aprofundar os conhecimentos sobre as representações da Cultura da Tradição pernambucana, investigando de que forma a riqueza imagética das manifestações dos mascarados carnavalescos, a sua estética, o seu universo simbólico, interferiam no processo de identificação dos indivíduos e na dinâmica de inclusão das brincadeiras na construção da identidade local e regional, tomando como referencial empírico os folguedos carnavalescos dos *Papangus* de Bezerros e dos *Tabaqueiros* de Afogados da Ingazeira. A máscara, por sua vez, significou um elemento crucial para o entendimento dessas questões: um *objeto que fala, sem calar sujeitos*. Daí a importância revelada já no subtítulo da Tese e aprofundada pelo diálogo constante com os labirintos da teoria *ator-rede* (LATOUR, 2012) em todo o restante do texto¹².

[12] Ainda nessa introdução destaco a importância desta teoria para o trabalho.

[13] Cartografia é um vocábulo presente na teoria *ator-rede*. Os mapas possibilitam visualizar a dinâmica do objeto fotografado em determinado tempo-espaço. Vide Capítulo 03.

[14] Vide Capítulo 08.

[15] O método científico não deve reduzir-se ao que é quantificável, ignorando a riqueza das qualidades percebidas a partir de um olhar que atenta à complexidade do mundo, dos indivíduos, nas relações estabelecidas coletivamente. Neste sentido, visei desenvolver uma abordagem qualitativa, com o objetivo de elaborar um conhecimento intersubjetivo, compreensível e descritivo. Acredito que o pesquisador deve observar um campo, no qual se encontra incluído e perceber também que esse campo interage com ele (MELLUCI, 2005).

Como objetivos específicos, compor uma Cartografia¹³ dos folguedos pernambucanos que possuíssem mascarados em suas brincadeiras carnavalescas, desenvolvendo a categorização das máscaras pela análise dos elementos estéticos e significados simbólicos; analisar os movimentos de preservação e mudança nos folguedos *Papangus* de Bezerras e dos *Tabaqueiros* de Afogados da Ingazeira, a partir das questões pertinentes a relação *memória, identidade e identificação*; perceber de que forma essas brincadeiras carnavalescas intervinham na afirmação de antigos laços de parentesco e vizinhança e na construção de novas relações de sociabilidade; compreender como os moradores e brincantes articulavam memória e esquecimento, num processo de seleção de fatos vividos e ensinamentos, construindo assim a memória individual e coletiva dos lugares; analisar de que maneira e em que dimensão as brincadeiras dos *Papangus* e *Tabaqueiros* estavam imbuídas num processo de construções identitárias das cidades e inseridas nas políticas culturais e de turismo local e regional; discutir sobre a possível existência de uma *rede sociotécnica*¹⁴ envolvendo as máscaras presentes nas brincadeiras dos municípios pernambucanos; dialogar com o campo da arte, visualizando a produção das máscaras dos artistas considerados eruditos e populares.

Visando assegurar o cumprimento dos objetivos propostos e ampliar o leque das questões problematizadas durante a pesquisa, tracei um itinerário metodológico que assegurasse um olhar atento aos atores, cenários, práticas e relações, os quais delineavam o universo a ser pesquisado¹⁵. Nesse caminhar as incertezas, as controvérsias, as tensões existiram e foram fundamentais para que questões e reflexões fossem suscitadas. Acreditei que para que pudesse me aproximar mais do objeto estudado deveria seguir as linhas que contavam uma história, inseridas em um tempo e espaço, trabalhando na perspectiva do encontro: o *campo pulsante, as revelações da memória, os objetos que falavam, os registros materiais e virtuais* que comunicavam, as *categorias* determinadas pelo campo. Tudo isso me ajudou a percorrer os labirintos das relações existentes na Cultura da Tradição. Todos esses

[16] *ANT- Actor- Network- Theory*. Em destaque os trabalhos de Bruno Latour e Fátima Branquinho.

O termo *ator* é tomado de empréstimo do campo do teatro. Na ANT a ação é que é valorizada. O ator tem um papel, que nem é fixo, nem determinado, mas que tem uma *ação*, sendo sujeito ou objeto. Há a preocupação de capturar a ação, construída por humanos ou não humanos. E isso se processa através de redes: associações que envolvem os atores.

[17] No decorrer do texto esses conceitos serão retomados.

elementos foram percebidos e destacados a partir da reflexão sobre os direcionamentos trazidos pela teoria *ator-rede* (*ANT*), difundida no âmbito da Antropologia das Ciências e as Técnicas¹⁶.

Mais do que um encaminhamento que norteou a pesquisa o diálogo com a Antropologia das Ciências e das Técnicas representou uma opção teórico-metodológica, que exigiu o trilhar de caminhos antes desconhecidos. Sendo uma teoria muito nova, Bruno Latour (2012) reconhece que as pessoas podem optar por usá-la, distorcê-la ou abandoná-la. Em nenhum momento objetivei dominar os itinerários epistemológicos traçados por esse campo de estudos. Seria muito pretensiosa de minha parte, visto que os próprios estudiosos, proponentes e seguidores da teoria, se colocam ainda como aprendizes e desbravadores de novos territórios. Objetivei, no entanto, chegar mais próximo das nuances da teoria e, paralelamente, dialogar com outros autores, cuja conformidade de idéias ou discordância de pontos de vista ampliaria o leque de conjecturas e questionamentos.

Importou-se, nesse sentido, visualizar o movimento existente na realidade investigada, construindo o conhecimento científico a partir dos atores de um coletivo múltiplo, formado por humanos e não-humanos¹⁷. Assim, adentrar nos labirintos da teoria *ator-rede* formada por uma teia de elementos com valores que se equiparam - jóias com semelhantes quilates, estrelas de similar magnitude. “O ‘ator’, na expressão hifenizada ‘ator-rede’, não é a fonte de um ato e sim o alvo móvel de um amplo conjunto de entidades que enxameiam em sua direção” (LATOUR, 2012, p. 75). Nesta perspectiva artesãos-artistas, mestres, brincantes, turistas, moradores, comerciantes, gestores, indústria cultural, propaganda midiática, todos e cada um formataram um conjunto multifacetado: faces e máscaras refletidas num imenso espelho da festa carnavalesca. Buscando os ensinamentos dos estudiosos desse campo procurei compreender as máscaras como híbridos de natureza e cultura.

Mesmo podendo ser pensados como excludentes, dicotômicos, antagônicos, muitos elementos passaram a dialogar formando uma espessa argamassa que foi moldando os conceitos nos diversos

[18] As controvérsias proporcionam ao pesquisador os recursos necessários para rastrear as conexões sociais. As controvérsias não são aborrecimentos que devem ser evitados, mas um adubo para a compreensão do mundo e das coisas. (LATOURE, 2012).

[19] No trabalho de campo etnográfico, a observação participante, tão cara desde os primórdios da disciplina, continua sendo uma valiosa estratégia metodológica para que se alcance uma maior intimidade com o objeto de estudo e, a partir daí, um conhecimento embasado e respaldado empiricamente. Busca-se através dessa estratégia básica, diminuir a distância entre o pesquisador e os sujeitos, objetivando uma participação mais intensa em seu mundo, “[...] de modo a assumir a linguagem, compreender a simbologia, reconhecer as suas formas prevaletentes de expressão e comunicação” (RANCI, 2005, p.54).

[20] Maffesoli em *Conhecimento do Quotidiano* [S.I.] alerta para a importância da riqueza de elementos presentes na trama cotidiana. Ela é construída a partir do entrecruzamento dos objetos e das ações que constituem o essencial das atitudes minúsculas, fundamentais para a vida de todos os dias. A partir do cotidiano pode se compreender melhor a socialidade, o “ser-em-conjunto”, a relação com o outro.

momentos em que as máscaras e mascarados construíram o tempo da festa, os folguedos e os lugares. Arte ou artesanato? Criação popular ou elaboração erudita? Abrangência local ou global? Estética do Belo ou do Feio? Conhecimento sistematizado ou saber empírico? Visualização de fatos ou valores? Exemplares de natureza ou cultura? Controvérsias¹⁸? Essas e tantas outras indagações permearam o texto, instigando a reflexão. Muitas dessas questões são problemas científicos e éticos que justificam o uso da teoria *ator-rede*. Tais questões podem servir de modelo para novas investigações à luz dessa teoria.

Assim, em um diálogo com o *campo pulsante*¹⁹ busquei, de forma mais abrangente possível, dentro das limitações temporais e espaciais da pesquisa, visualizar as trajetórias e as experiências vivenciadas pelos atores, no contexto estudado: seguir os atores, prestando atenção ao modo como eles próprios respondiam as questões (LATOURE, 2012). O pensamento de autores de diversas áreas do conhecimento trouxe um entrecruzamento necessário para a formulação de um encaminhamento reflexivo e uma melhor compreensão do universo estudado, pois é imprescindível a ligação entre a teoria e o aprendizado empírico (PEIRANO, 1995).

Embasado pelo pleno exercício da contextualização e do diálogo, o trabalho seguiu a partir de uma intensa observação direta das áreas escolhidas como referencial empírico. O campo esteve presente de forma emblemática no meu percurso e a partir de uma participação efetiva no cotidiano²⁰ das cidades de Bezerros e Afogados da Ingazeira e nos momentos de festa pude avaliar as diretrizes traçadas, perceber as peculiaridades dos lugares e compreender os laços sociais construídos.

No desenvolvimento da pesquisa senti necessidade de me aproximar mais dos lugares que marcaram de forma contundente a história da Arte das máscaras. Decidi experienciar o campo no além-mar, visitando algumas cidades da Itália, de suma importância para a criação e vida dos quase-sujeitos. Veneza, Burano, Siena, Florença, Monteregegioni, San Gimignano, Roma, foram alguns lugares que desenharam um percurso traçado pelas linhas da descoberta e do

desvelamento sobre as máscaras. Aproveitando a oportunidade, visitei o *Musée Barbier Mueller*, em Genebra, que comemorava seu trigésimo quinto aniversário com a exposição *Masques à démasquer* - uma mostra de 100 máscaras, dos cinco continentes. Essa caminhada significou um diferencial na pesquisa: forma de ampliar minha reflexão sobre o contexto local e universal da vida das máscaras.

No processo de desenvolvimento da pesquisa as etapas se mesclaram, ou seja, embora eu tenha indicado um caminho cronológico para atingir os objetivos do projeto tive a preocupação de não ser este um itinerário linear, construído por etapas independentes, mas que houvesse uma interação entre elas, num processo de avaliação constante. Assim, tracei uma metodologia de caráter global, que, segundo Edgar Morin (2002b), representa o conjunto das diversas partes ligadas ao contexto de modo inter-retroativo ou organizacional.

Acredito que devemos ficar atentos para a importância do conhecimento dito ordinário ou vulgar, das aprendizagens individuais coletivas que são tão caras para nossas vidas pelo sentido e razão que dão à nossa existência e que a ciência muitas vezes teima em considerar irrelevante (SOUZA SANTOS, 1988). Reitero que isso foi conseguido pelo contato direto e intenso com os moradores, brincantes e visitantes, no período de festa e fora dele. Nas cidades escolhidas detectei as pulsações do campo, marcadas pelas relações existentes entre atores, tentando sempre problematizar esse rico conjunto, constituído pelos discursos e interações pessoais e coletivas. Assim compactuei com a ideia de que o *campo pulsante* não se apresenta como uma entidade natural, dada. Ele não é algo objetivo e neutro, mas uma realidade dinâmica, polissêmica, viva (MALIGHETTI, 2004). O ator social, por sua vez, não tem uma função neutra de repassar informações colocadas à disposição do pesquisador, mas desenvolve um papel ativo que condiciona o processo cognoscitivo (RANCI, 2005). Longe de serem meros informantes, os atores são reflexivos e estão sempre a frente do pesquisador que os estuda. Eles permeiam um vasto campo de ação, diversidade de mundos no qual podem mover-se (LATOUR, 2012).

Importou-me, nesse sentido, não apenas as explicações racionais, objetivas, fornecidas por esses sujeitos no contexto da pesquisa, mas os aspectos particulares, fruto de diferenciadas visões de mundo, subjetivos, que afloram da relação de confiança que pretendi estabelecer com eles.

Foram diversos os sujeitos implicados nesse jogo relacional desenvolvido durante o trabalho de campo: moradores, brincantes, representantes de instituições públicas, proprietários de estabelecimentos comerciais e visitantes. Estes indivíduos posicionaram-se enquanto participantes, testemunhas, observadores e intérpretes da realidade observada e foram figuras fundamentais para a construção do conhecimento empírico e científico sobre as questões investigadas. As revelações da *memória* constituíram elementos primordiais acionados constantemente, numa relação estabelecida com esses indivíduos.

[21] Utilizo os termos *vestígios imateriais* para designar um conjunto de sentimentos, sensações, recordações, emoções, que marcam as lembranças dos entrevistados (COSTA, 2009a); (APÊNDICE B).

O efeito das narrativas deve fazer-se sentir, primeiro de tudo, no próprio etnógrafo: ele deve deixar-se impactar por um discurso que se apresenta como estranho, distante, inacabado, inadequado... porém, desenraizado, pária, desimpedido, aberto à alteridade, com uma vocação irredutivelmente universalizante. (CARVALHO, 2001).

[22] Pode-se dizer que toda entrevista contém, de certa forma, uma dimensão biográfica, pois leva em conta as descrições subjetivas do indivíduo sobre a ação e atiza a memória, foco principal da auto-reflexão do sujeito. Nas histórias de vida, porém, a organização do campo cognitivo e a relação com a memória do indivíduo transformam-se em ponto crucial para a obtenção de dados (MELUCCI, 2005).

Neste contexto, apreendi os *vestígios imateriais*²¹ presentes na memória dos moradores e brincantes, os quais guardavam medos, ansiedades, alegrias e prazeres a partir de lembranças e esquecimentos, expressos através de suas narrativas. Para acionar a memória e trazer à tona esses vestígios realizei entrevistas semi-estruturadas e utilizei também o método de histórias de vida (BAUER; GASKELL, 2002)²².

A pesquisa com os *Caretas* de Triunfo me revelou a importância das histórias de vida como recurso metodológico, uma vez que a vida de alguns moradores se confundia com a história do próprio folgado. Sendo um método que demanda muito tempo, pela riqueza de detalhes que exigem idas e vindas no processo de narrativa e escuta, trabalharei apenas com as histórias de vida dos mestres das brincadeiras em Bezerros e Afogados da Ingazeira²³, pois estes atores ocupavam uma posição central em relação aos folgados.

[23] Desenvolvi histórias de vida com dois (02) mestres, *Lula Vassoureiro*, em Bezerros e *Beijamin Almeida*, em Afogados a Ingazeira. Em relação às entrevistas semi-estruturadas, em princípio me propus à

realização de quinze (15) entrevistas em cada cidade, envolvendo moradores e brincantes. Deixando que o campo me mostrasse a necessidade, ou não, de ampliar o número de interlocuções, cheguei a realização de quarenta e duas (42) entrevistas. Realizei também entrevistas semi-estruturadas com os representantes do poder público local e estadual, perfazendo um total de quinze (15) entrevistas presenciais e mais de uma centena de contatos via telefone e e-mail. Os hotéis, pousadas e bares fizeram parte de meu universo de pesquisa, sendo selecionados três (03) estabelecimentos para cada cidade. Apliquei questionários sócio-econômico-culturais nos hotéis e pousadas, para perceber a dinâmica do turismo local, número de visitantes, origem dos turistas, motivo das visitas. Paralelamente fiz dez (10) entrevistas semi-estruturadas com os visitantes de cada cidade, apreendendo suas impressões em relação aos folguedos.

[24] Utilizo o termo *vestígios materiais* para designar um conjunto de objetos que têm relação com os folguedos e que são guardados pelos moradores e brincantes, servindo-lhes de recordação (COSTA, 2009a).

Tanto no Carnaval, quanto em outras apresentações durante o ano estive presente para uma observação mais intensa dos brincantes, espectadores, moradores e visitantes. Nos Carnavais de 2010 a 2013 acompanhei os folguedos nas ruas de Bezerros e Afogados da Ingazeira, viajando de uma cidade à outra para que presenciasse, de perto, o desenrolar das brincadeiras. Durante o ano, as visitas a esses municípios possibilitaram o aprofundamento sobre questões valiosas para ao trabalho de pesquisa. Estes foram, certamente, momentos de extrema importância para que eu pudesse conhecer melhor as especificidades das manifestações dos *Papangus* e *Tabaqueiros*.

Gostaria de destacar que o registro desses depoimentos foi feito a partir da própria dinâmica da festa, marcada pela música, irreverência e tumulto. Procurei respeitar, contudo, o silêncio e o anonimato dos mascarados durante o ritual carnavalesco e ocasiões de apresentação. Utilizei os momentos fora do tempo de festa para realizar as entrevistas com os brincantes e assim complementei e ampliei a pesquisa, registrando falas e detalhes no diário de campo. Em cada um desses encontros tive uma maior percepção de que “apagando os limites que separam o eu, o outro e a história, procuramos aprender como contar novas histórias, histórias estas que não mais estão contidas ou confinadas dentro dos contos do passado. (DENZIN; LINCOLN, 2006).”

Ressalto também a importância dos *vestígios materiais*²⁴ pertencentes a moradores, brincantes e estudiosos das cidades. Estes foram fontes de informação valiosas para que eu compreendesse as questões percebidas na história, bem como as tensões envolvidas no processo de mudanças e permanências das brincadeiras. Assim, direcionando a pesquisa através de um diálogo com o campo da Antropologia das Ciências e das Técnicas, passei a reconhecer a *máscara* não como um objeto inerte, afastado do contexto sócio-cultural no qual estava inserido, mas como quase-sujeito, atuante, vivo e possível de ser investigado através do processo etnográfico.

Para Bruno Latour e Steve Woolgar (1997) sujeito e objeto são indissociáveis e uma parte de nossa humanidade é feita da

inumanidade desses objetos que nos cercam. Seguindo essa concepção busquei diminuir o abismo existente entre os homens e as coisas. Tentando combater as hierarquias, assimetrias e desigualdades entre humanos e não humanos visualizei a rede de interações entre eles: *as associações*. Foi nesse sentido que entendi o valor dos vestígios materiais, em destaque as *máscaras* usadas nas brincadeiras.

Os *objetos falam* e como o próprio subtítulo destaca, as máscaras falaram, sem calar os sujeitos que estavam envolvidos em uma teia com elas estabelecida. Observei a existência de uma rede sociotécnica na qual humanos e não-humanos estabeleciam uma relação simétrica, não hierárquica, não excludente, distinta do etnocentrismo²⁵. Os objetos são narradores “Eis por que alguns truques precisam ser inventados para *forçá-los a falar*, ou seja, apresentar descrições de si mesmos, produzir *roteiros* daquilo que induzem outros-humanos e não humanos- a fazer.” (p. 119)

Observando o universo de produção das máscaras, procurei trazer a tona uma cara discussão entre a Arte erudita e popular; o conhecimento adquirido pelos caminhos ortodoxos da academia e os saberes e fazeres desenvolvido pela passagem que se faz no convívio familiar, nas rodas de amigos: mantas tecidas nos ateliês e oficinas que viabilizam o movimento da tradição. O que é Arte? Esse questionamento revelou-se como um problema tanto ético quanto científico: uma controvérsia cara para uma investigação através das lentes da teoria *ator-rede*.

A partir dos ensinamentos do campo, do contato com grupo de artesãos-artistas presentes nas cidades pesquisadas, compreendi que podemos pensar o mundo como uma trama cuja essência é a relação entre o cognitivo e o sensível. A Arte das máscaras, corporificada na prática presente em Bezerros e Afogados da Ingazeira, formava uma rede trançada por saberes milenares que atrelam conhecimento e sensibilidade. Havia outra lógica, respaldada em uma vivência prática, diária, empírica, tradicional, que não estava edificada sobre os pilares da Arte erudita e sim sobre os alicerces do saber popular. Nesse tecido, natureza e cultura, tradição e modernidade, erudito e popular,

[25] Enquanto objeto híbrido as máscaras revelaram-se inseridas nessa rede, agenciando atores e produzindo conhecimento sobre a realidade a partir delas e das relações que suscitavam. Passei a ver esses objetos e as associações enquanto locais e globais, particulares e universais. Vide Capítulo 08.

científico e não-científico, sujeito e objeto, ética e estética, eram como filamentos que se entrelaçavam traçando desenhos multiformes nas mantas de entendimentos e questionamentos. A reflexão foi sendo exercitada ao longo da pesquisa e tomou forma na produção textual, enaltecendo a ideia de que devemos ficar atentos a importância das diversas visões de mundo, de trabalho, de elaboração artística, reconhecendo o valor da Arte popular no campo disciplinar da Arte (BRANQUINHO et al., 2011).

Atenta a essas questões e seguindo o caminho metodológico, realizei pesquisa bibliográfica e documental, em jornais, revistas, *internet*, material de propaganda institucional e de turismo, relatórios oficiais e produção da imprensa. Os registros escritos, materiais ou virtuais, ajudaram numa efetiva construção do conhecimento da problemática estudada. Os acervos fotográficos foram usados como possibilidade de ampliar a percepção da dinâmica das brincadeiras²⁶.

[26] Compartilho com a ideia de que “[...] a imagem, com ou sem acompanhamento de som, oferece um registro mais poderoso das ações temporais e dos acontecimentos reais-concretos, materiais” (BAUER; GASKELL, 2002, p. 137).

A Cartografia dos mascarados pernambucanos, por sua vez, foi elaborada durante todo o desenvolvimento da pesquisa, em visitas aos municípios e a partir de pesquisa bibliográfica e documental sobre os folguedos, contatos telefônicos com diversas instituições municipais e telefones particulares dos gestores, troca de *e-mails* com moradores e funcionários das Prefeituras, bem como pesquisa em *sites* institucionais e *blogs* sobre as cidades. Como resultado deste trabalho, construí um acervo constituído pelas cartas geográficas ilustradas que possibilitaram a catalogação dos mascarados carnavalescos pernambucanos. “Se uma imagem vale mais que mil palavras, um mapa, como veremos, vale mais que uma floresta inteira. (LATOUR, 2001). Acredito que todo esse material poderá fornecer subsídios às instituições voltadas ao turismo e cultura, sendo indicativo também para trabalhos de estudiosos e pesquisadores que desejem ampliar o conhecimento sobre os folguedos dos mascarados e desenvolver novos projetos de investigação.

Quanto à determinação das categorias para análise das máscaras tentei buscá-las não a partir de modos lógicos ou imutáveis de classificação, mas captá-las dentro de uma dinâmica de

mutabilidade, de elaboração constante, de movimento. Compartilho com o pensamento de que é essencial compreender as categorias empíricas, que podem servir de ferramentas conceituais e que ajudam o pensamento a pensar bem (LÉVI-STRAUSS, 1989). A partir dessas considerações, fixei o meu olhar sobre a realidade atual, trazida pelo campo. A categorização das máscaras teve como destaque os elementos estéticos e significados simbólicos.

Durante todo um processo de reflexão o diálogo com pensadores²⁷ possibilitou um percurso repleto de dúvidas e certezas, questionamentos e descobertas: um bordado de cores e formas diversas. Nessa caminhada, ajudaram-me a tecer esse trabalho Edgar Morin, com os caminhos da cultura; Gilbert Durant e Gaston Bachelard, com os labirintos do imaginário; Mircea Eliade e Lévi-Strauss com as revelações do mito; Aparecida Nogueira, com a vitalidade da tradição; Michel Maffesoli com o valor da identificação; Peter Berger e Thomas Luckmann com a crise de sentido; Zygmunt Bauman, Marc Augé, Stuart Hall com a dinâmica das identidades; Georges Balandier com a riqueza da desordem; Georg Simmel com os labirintos do segredo; Ariano Suassuna, Humberto Eco e Celso Favaretto com a grandeza da estética; Mikhail Bakhtin, Câmara Cascudo e Katarina Real com o movimento do Carnaval; Marcell Mauss com a permanência da dádiva; Maurice Halbwachs e Ecléa Bosi com os percursos da memória. Em destaque Bruno Latour e Fátima Branquinho com a magnitude dos objetos e as reflexões sobre a teoria *ator-rede*.

Ítalo Calvino, Friedrich Nietzsche; Ortega y Gasset, Jean-Paul Sartre, Gilles Deleuze, Félix Guattari trouxeram um diálogo constante com os ensinamentos da Filosofia. Pierre Grimal, Mário Kury e Carolina Aquino revelaram as narrativas mitológicas, importantes acionadores cognitivos. Numa linguagem universal e sem fronteiras a poesia e a prosa Juraildes da Cruz, Fernando Pessoa, Onildo Almeida, Luiz Gonzaga, Maria Cacilda Santos, Zé Marcolino, Menotti del Picchia, Raul Moraes, J. Borges, Daniel Bueno, Diomedes Mariano, João Santiago acionaram a magia, o encanto, a luz, a paixão,

[27] O trabalho antropológico deve vincular sempre a pesquisa de campo ao embasamento teórico: diálogo entre o campo e os diversos autores que estarão juntos ao pesquisador, respaldando suas abordagens e questionamentos. Repensar a teoria clássica, dialogar com pensadores contemporâneos, formar uma teia a partir de opções epistemológicas, tudo isso indicará um curso teórico-metodológico, abrindo os horizontes e fronteiras através de um diálogo interdisciplinar (PEIRANO, 1995).

Configurando a Manta

tão necessários para a reflexão sobre os sentimentos e coisas do mundo. Outros tantos pesquisadores, estudiosos, pensadores, filósofos, poetas, formaram um conjunto de *companheiros de trabalho*, bordando, ao meu lado, os tecidos da aprendizagem.

O tempo é um amigo e um inimigo do pesquisador e essa relatividade depende da forma como lidamos com ele. De uma coisa tenho certeza: ele não espera por nada: segue seu caminho, focando a meta da irreversibilidade. Tentando tê-lo como aliado, comecei o trabalho de pesquisa desde o momento que iniciei o doutorado, usando todos os instantes para organizar, articular, planejar, implementar, definir, questionar, discutir, ouvir, escrever, avaliar, ver, rever, enfim, me *envolver* com o estudo de forma contundente. Ao longo do trabalho percebi a magnitude de meu objeto de estudo. Por um lado, a Cartografia exigia uma pesquisa muito ampla, para que chegasse ao mapeamento das brincadeiras dos mascarados. Paralelamente, deveria mergulhar no campo para absorver os ensinamentos mais específicos sobre os folguedos dos *Papangus* de Bezerros e dos *Tabaqueiros* de Afogados da Ingazeira.

Segui e persegui meus objetivos a partir de um trabalho contínuo e diário. Nesse percurso compreendi que, nos quatro anos do doutoramento os dados obtidos estariam em movimento, tal qual a própria tradição que embasava os folguedos. Essa certeza, entretanto, me serviu para reiterar meu pensamento de que a pesquisa não é uma verdade imutável, engessada em uma capa dura, com títulos escritos em letras douradas. Longe disso, o trabalho revelava uma visão de um momento com a dimensão de um piscar de olhos, que teve a duração desses quatro anos: um tempo muito restrito, frente à dinâmica do universo pesquisado. Passado, presente e futuro se entremearam, formando uma trança de aprendizagens e revelações. Nesse sentido encaminhei o traçado de todos os fios, na perspectiva de tecer uma Antropologia Complexa, que acredita que

complexidade. *Complexus* significa o que foi tecido junto; de fato, há complexidade quando elementos diferentes são inseparáveis constitutivos do todo (como o econômico, o político, o sociológico, o psicológico, o afetivo, o mitológico), e há um tecido interdependente interativo e inter-retroativo entre o objeto do conhecimento e seu contexto, as partes e o todo, o todo e as partes, as partes entre si. (MORIN, 2002b, p. 38).

Como uma manta criada cuidadosamente a estrutura deste trabalho revela uma configuração delineada em dois volumes. As fotografias ilustram o texto (Fig.) e outras foram apresentadas na forma digital (Dig.) em um CD que acompanha o conjunto impresso.

O corpo textual está dividido em quatro partes, seguindo o ciclo lunar. *Lua Nova*; *Lua Crescente*; *Lua Cheia*; *Lua Minguante*. Por que a Lua tem esse peso e importância? Em muitas antigas civilizações as festas aconteciam levando-se em conta o tempo cíclico, regido pelo movimento lunar. Os períodos das colheitas direcionavam os rituais em homenagem à natureza e à fertilidade. Incorporado ao calendário da Igreja católica, a partir do século VI d.C. o deslocamento do Carnaval dependeu da marcação do domingo de Páscoa, comemorado na primeira Lua Cheia da primavera, no hemisfério norte, ou do outono, no hemisfério sul. O provérbio português “Não há cinzas sem Lua Nova” ressalta a existência de um Carnaval atrelado à escuridão lunar, que, segundo a explicação popular, era necessário para que os exageros da orgia da pândega dos homens não fossem vistos pelos deuses do *Olimpo*. Assim, a Lua, *Selene* na mitologia grega, sempre regeu e influenciou o tempo da festa carnavalesca, datada a partir de seu ciclo. Em relação à Arte das máscaras, muitos artesãos-artistas respeitam o ciclo lunar para execução de seu trabalho. Os balineses, por exemplo, produzem as máscaras em madeira a serem usadas no teatro e rituais sagrados, apenas nos *dias bons*: tempo de Lua Nova e Lua Cheia (BALI, 1990).

Assim, percebendo sua importância usei as *fases da lua* como divisor textual, no qual estão inseridos oito capítulos. Essas quatro divisões trouxeram em destaque elementos que embasam a teoria *ator-rede* e que nortearam a pesquisa. Assim, a Lua e alguns direcionamentos da teoria apresentaram as partes do todo: natureza e

cultura atrelando-se na costura da Tese.

Reconheço que a mitologia é exemplo. Com sua forma e linguagem própria, suas histórias fabulosas acerca dos deuses, semideuses, heróis e suas relações com os homens, ela aciona elementos que nos ajudam a construir e desconstruir significados sobre nós mesmos, a humanidade em geral, a natureza e o cosmo. “A mitologia desempenha então plenamente o seu papel essencial, que consiste em ser um sistema de pensamento, destinado a explicar o que desafia a razão” (GRIMAL, 2009, p.12). E com isso nos faz pensar, sentir, compreender, imaginar, crescer, viver.

A mitologia, muitas vezes, explica a gênese de muitos paradigmas sociais; embora sejam arquétipos do inconsciente coletivo em épocas passadas, guardadas as proporções, podem ser transpostas para a atualidade. (SA; CONTIJO, 2010, p.29).

Utilizei a mitologia grega como porta de entrada para os subtítulos de cada capítulo: um operador cognitivo que significou um convite para se pensar sobre a temática desenvolvida em cada texto.

Lugares, Tradições e Rostos: Máscaras no Carnaval de Pernambuco. Objetos que Falam sem Calar Sujeitos. Este título serviu como fio condutor, me ajudando na tessitura dos capítulos que configuram o trabalho.

O *segredo, o medo, a vaidade e o prazer* foram temas recorrentes que me auxiliaram na formação da manta do conhecimento. Presentes na vida dos folguedos esses elementos não apareceram de forma linear nas falas de brincantes, moradores e visitantes. Como linhas que se entremeiam eles formaram uma trança, desenhando um tempo histórico e cíclico.

PARTE 01: *Lua Nova*

A Lua Nova tem sua face brilhante encoberta e, como um brincante, mascara-se. Nos mais diversos cantos e recantos, rostos e máscaras envolvidos na magia do mascaramento. Identidades formatadas. Memória revigorada. Atores, humanos e não-humanos, narram histórias.

Em ***Lugares e Tradições*** (Capítulo 01) parti das *Cidades: Construídas e Reveladas* percorri as *Festas: Tradição que Reencanta* e cheguei à problemática que envolve o *Ser e Estar: Identidades Plurais*. Cada lugar guarda encantos, sons, cores, paisagens, gostos, cheiros, pessoas repletas de desejos e sonhos, expectativas e realizações. Objetos e indivíduos povoam as cidades, constroem sua história, preservam e transformam suas tradições. Nesse itinerário as identidades são formatadas tendo nos folguedos mais uma possibilidade de construções identitárias. Bezerros: Terra dos *Papangus* e Afogados da Ingazeira: Terra dos *Tabaqueiros* são exemplos dessa dinâmica vivida em torno da pândega carnavalesca. A *máscara* contou histórias centenárias.

Em ***Rostos e Máscaras*** (Capítulo 02) observei faces de moradores e brincantes, que revelaram a *Memória: Lembranças e Esquecimentos* e enalteceram a importância das *Máscaras: Magia e Realidade*. Os mitos de origem foram como verdades revividas em cada história contada. Nos ateliês, saberes e fazeres edificadas pela passagem dos ensinamentos, relação entre mestres e aprendizes que criam uma Arte pautada a partir do vivido. A *máscara* gerou conhecimento.

PARTE 02: *Lua Crescente*

Na face lunar, luz e sombra dividem a superfície onde habita São Jorge e o dragão, em constante luta. No satélite e nas *terras dos mascarados* imaginário e realidade caminham juntos, formando um conjunto de brincadeiras e máscaras. Revelação e ocultação; alegria e curiosidade. O que importa é brincar e se ocultar. Os mapas anunciam a riqueza

dos folguedos. O segredo dita as regras. Os rastros são seguidos: multiplicidades, emaranhados, complexidade.

No mapeamento das máscaras presentes nos municípios de Pernambuco a ***Cartografia dos Mascarados*** (Capítulo 03), revelou características marcantes em diversos folguedos, ajudando a construir as teias das máscaras. Estes objetos falaram sem calar sujeitos, mostrando a dimensão da criatividade individual e coletiva. A *máscara* ligou, como fios de uma teia infinita.

O Segredo: o Jogo do Mascaramento (Capítulo 04) indicou a força do sigilo e do anonimato presentes nas brincadeiras dos mascarados. O *Campo do Segredo* mostrou-se pela existência da *Máscara: Possibilidade de ser “um outro”*. A *máscara* revelou e escondeu, num jogo de encantamento.

PARTE 03: Lua Cheia

A Lua apresenta-se plena: luz, força, brilho. Exibe-se vaidosa. Provoca admiração e temor. Na festa os brincantes se mostram e se amostram, como a Lua Cheia. Com tamanha intensidade os folguedos envolvem mascarados, moradores e turistas. O medo assusta e satisfaz. A vaidade marca presença. Ordens estabelecidas. Desordens desenhadas. Conexão entre natureza e cultura. Os atores produzem suas teorias.

O Medo: Feio ou Perturbador? (Capítulo 05). Esta questão marcou os folguedos dos mascarados desde os mitos de origem até os dias atuais. Apresentando-se na dinâmica da festa o jogo entre ordem e desordem foi revelado. Marcando o imaginário dos participantes das brincadeiras a Beleza do Feio destacou-se como tatuagem, que feriu a pele e deixou lembranças. A Beleza do Belo também trouxe perturbações. A *máscara* assustou, provocando sensações.

Nos espelhos encontrados nas cidades de Bezerros e Afogados da Ingazeira e em tantas outras, nas lentes das máquinas fotográficas e de filmagem de turistas e repórteres, a Beleza se refletiu, desvelando ***A Vaidade: Fazer-se Ver***. (Capítulo 06). Sedução, brilho, encantamento

enalteceram os folguedos, inseridos no mundo da espetacularização. A *máscara* chamou a atenção, despertando a curiosidade.

PARTE 04: *Lua Minguante*

Num constante movimento os claros e escuros desenharam a extensão da Lua. Mudanças e permanências que envolvem a existência astral. Numa mesma dinâmica os folguedos dos mascarados nascem e morrem; renascem e ampliam-se; renovam-se e se mantêm. E a tradição forma um perene movimento. Um prazer individual e coletivo envolve esse processo de mutações. A dinâmica aparece e tem voz: trans-formações.

O ***Prazer: o Poder da Identificação*** (Capítulo 07) envolveu todo o universo trabalhado indicando a satisfação dos atores, expressa nos preparativos da festa, na elaboração das máscaras, na escolha dos temas para as fantasias, no ciclo da dádiva que embasou as relações e fez brotar sentimentos. A *máscara* uniu, provocando emoção.

O ***Movimento da Tradição*** (Capítulo 08) indicou a importância das buscas, das lutas, das estratégias para a renovação e manutenção dos folguedos. Como filamentos que bordaram uma manta multiforme os indivíduos e os quase-sujeitos construíram redes: desenhos percebidos no âmbito local e universal. A Categorização das máscaras revelada pelo campo destacou a diversidade do imaginário e da estética dos mascarados. A *máscara* estava presente, mantendo e renovando a tradição.

Em ***Continuando a Tecer*** alguns questionamentos sobre os fios que indicaram as possibilidades de continuidades da pesquisa. Longe de ser um capítulo conclusivo, segui nos labirintos da Cultura da Tradição, percebendo a riqueza do universo das máscaras, onde *Dionísio* e *Apolo* se encontraram. A *máscara* continuou viva, construindo caminhos de reflexão.

PARTE 01: LUA NOVA





Selene, a deusa Lua, era filha dos *Titãs Hipérion* e *Téia*. Percorria o céu em um carro prateado, puxado por dois cavalos brancos. Irmã de *Hélios*, o deus Sol e *Eos*, a deusa Aurora, foi criada por Nix, deusa das trevas, personificação da noite. Em função de sua beleza sempre foi assediada pelos deuses, ficando conhecida como divindade da fertilidade, pelo grande número de filhos. *Selene* não vivia no *Olimpo* e sim no céu. Antes de fazer sua diária e contínua jornada celeste banhava-se nas águas do mar (KURY, 2008).

A Lua Nova caminha durante o dia. Nasce às seis horas da manhã e se põe às seis horas da noite. Como um brincante que se mascara esconde sua face sombria, pois, em seu movimento diurno não reflete a luz de seu irmão Sol à noite. Pela ausência do brilho lunar, o céu parece mais estrelado, assemelhando-se a uma multidão de brincantes em festa.

Na pândega carnavalesca rostos e máscaras compartilham a alegria de brincarem juntos e vivenciarem, sob a escuridão da Lua Nova, os excessos da festa. Para entender esta dinâmica festiva e o movimento dos folguedos torna-se necessário *dar voz aos atores, sejam eles humanos ou não humanos; permitir que se expressem, que falem, pois cada um e todos são insubstituíveis e fazem a diferença*. (LATOUR, 2012).

1. LUGARES E TRADIÇÕES



Qual é a amarra mais firme? Quais as cordas que são quase impossíveis de romper? Entre os homens de uma qualidade elevada e seleta serão os deveres: esse respeito, como convém à juventude, essa timidez e delicadeza diante de tudo o que é venerado há muito e digno, o reconhecimento pelo solo em que cresceu, pela mão que o guiou, pelo santuário em que aprendeu a orar - serão mesmo seus momentos mais elevados que o ligará mais firmemente, que o obrigará mais duradouramente. (NIETZSCHE, 2006, p.22).

É nesse caldeirão de experiências que os viajantes redescobrem sua própria cidade, o que é seu diante do estranho-familiar, do presente-passado, da metrópole-província. (BRANQUINHO, 2007, p.22).



O *Olimpo* era a morada dos deuses do panteão grego. Não existe um acordo sobre sua localização, sendo geralmente estabelecida uma relação com o monte Olimpo, ponto mais alto da península grega. Situado em um lugar misterioso, acima das mais altas montanhas da Terra, possuía penhascos que olhavam para picos de diversas alturas, formando um cenário repleto de encanto e beleza. Há narrativas que retratam o lugar cercado por muros e ligado ao exterior por inúmeras portas cuja entrada principal apresentava-se em destaque, geralmente protegida por um septo de nuvens, guardada pelas *Horas*, divindades das estações e porteiras desse sagrado lugar.

Pode-se pensar no *Olimpo* como uma cidade, um conjunto de palácios de cristal que abrigava as residências dos deuses, iluminava-se com as festividades e encantava-se com as assembléias dirigidas por *Zeus*, o deus maior, chefe absoluto de todos. Além dos deuses superiores havia ali divindades menores e semideuses, concebidos da união com os humanos.

Lá não existiam estações e nem o tempo mudava: jamais chovia, nunca ventava e o sol iluminava sempre aquele reino brilhante. Os deuses olímpicos moravam nesse lugar celestial, que estava também conectado à terra. Alimentavam-se com ambrosia, manjar divino, e bebiam néctar, ao som da lira de *Apolo*, fascinados pelos cânticos e danças das *Cárites* e das *Musas*. Não envelheciam, desfrutando da juventude eterna.

No *Olimpo* cada divindade encontrava-se provida por atributos e habilidades, desempenhavam as mais diversas funções e desígnios e olhavam para os pobres humanos mortais e suas cidades construídas abaixo das espessas nuvens, sobre o solo terrestre (KURY, 2008; AQUINO, 2007).

1.1 As Cidades: Construídas e Reveladas

O imaginário das cidades nasce desta substituição constante, desta mobilidade permanente entre os signos que compõem a cidade real pelos que construíram a cidade imaginária. Sendo imaginar mais simples que construir, mais econômico, mais expedito, a imaginação surge como o artifício que nos medeia o real. (DIAS; FERNANDES, 1989, p. 358).

Início esta viagem pensando em tantas cidades grandes e pequenas que existem no mundo, lugares com suas diversas dimensões, culturas, complexidades, paisagens, velocidades, cheiros, sons e cores. Cidades que abraçam habitantes e visitantes que vivem cotidianos repletos de buscas e realizações. “ ‘Quem somos?’ é inseparável de ‘de onde estamos, de onde viemos, para onde vamos?’ ” (MORIN, 2007, p.25). Tanto os indivíduos, quanto as cidades se constituem desses múltiplos contatos, encontros fugidios e duradouros, relações esporádicas e constantes, partilhar de espaços e cenários nos quais *ser* e *estar* são verbos conjugados continuamente.

Do litoral ao sertão de Pernambuco muitas foram as cidades percorridas em minha trajetória de pesquisa. Ao caminhar pelas ruas do Recife, capital do Estado, percebia os transeuntes que passavam apressadamente por mim. Eram corpos multiformes, rostos com semblantes diversos, peles de tons variados, vidas carregadas de significados. Pouco ou nada sabia sobre o cotidiano daquelas pessoas, mas podia imaginar que corriam assim, apressadas, em busca da sobrevivência e realização.

O conjunto de indivíduos transformava-se em multidão. O entrelaçado das ruas formatava o tecido urbano e os altos edifícios desenhavam uma muralha de vidraças brilhantes, ao longo das avenidas. As buzinas irritadas formavam uma sonoridade intensa e marcante. Assim a cidade se povoava dessa diversidade de humanos e objetos, fazendo-se cenário de um cotidiano característico das grandes metrópoles.

Em outro contexto, ao percorrer as ruas estreitas de alguma conhecida cidade interiorana, cruzando praças, caminhando pela feira

próxima à matriz, tinha o meu percurso interrompido por encontros casuais com amigos, parentes, conhecidos, que calorosamente falavam comigo. Rostos que reconheci durante o desenvolvimento do trabalho de campo, alguns com peles marcadas pelo tempo, corpos com estaturas variadas, vidas repletas de sentido e aspirações. As paisagens nas pequeninas cidades visitadas eram pintadas, ora pelo verde presente na vegetação viva, ora pelos marrons-acinzentados que denunciavam a escassez das chuvas. Geralmente apresentavam-se serenas, trazendo uma sonoridade de bichos e gente que vivenciavam as relações cotidianas.

Entre a grande metrópole e os pequeninos lugarejos observei cidades em crescimento, manchas populacionais que aumentavam a cada ano. Os 185 municípios que formavam o estado de Pernambuco podiam representar nitidamente essas diversas escalas que traziam consigo a dinâmica e complexidade contemporânea. Essas viagens e encontros marcaram de forma contundente a minha memória.

Ao chegar a uma nova cidade, o viajante reencontra um passado que não lembrava existir; a surpresa daquilo que você deixou de ser ou deixou de possuir revela-se nos lugares estranhos, não nos conhecidos. (CALVINO, 2006, p. 28).

Assim as viagens trouxeram o encantamento de novas descobertas e antigas recordações. Como um viajante atento aos detalhes de cada lugar e como um curioso observador, com sede de conhecimento, iniciei e conclui os itinerários que me levaram a percorrer os municípios pernambucanos: dos menores lugarejos com pequeninos centros cercados pelos sítios circunvizinhos até os aglomerados urbanos inseridos na problemática do desenvolvimento existente nas grandes metrópoles. Nessa caminhada compactuei cada vez mais com a ideia de que “a cidade é um livro texto que se deixa desnudar pelo narrador” (NOGUEIRA, 1998, p.117).

Algumas cidades estavam tão próximas que era quase impossível perceber os limites que as separavam, a não ser pela sinalização rodoviária. Outras guardavam enormes distâncias que

pareciam infinitas. Dependendo da região, pude contemplar o mar que banhava a Capital e as cidades litorâneas; perder de vista os verdejantes canaviais e pastos para o gado, que parecia pinceladas brancas em um quadro impressionista; admirar as paisagens marcadas pelo cinza e marrons, repletas de vegetação retorcida do agreste e das cactáceas do sertão. E nessa caminhada pude realmente comprovar que “o homem que cavalga longamente por terrenos selváticos sente o desejo de uma cidade” (CALVINO, 2006, p. 12).

Construídas e reveladas cada cidade é uma cidade. Cidades visíveis, que podem ser percebidas pelas características de sua arquitetura, pela multiplicidade de suas paisagens, pelos detalhes de seu clima e peculiaridade de seus indivíduos. Cidades invisíveis, erguidas pelas lembranças de seus moradores e construídas sob alicerces de histórias marcadas pelas suas tradições. “A cidade se embebe como uma esponja dessa onda que refluí das recordações e se dilata” (CALVINO, 2006, p. 14). Cidades imaginadas em nossas mentes, a partir de identidades propagadas pela mídia, chavões que identificam os lugares, *slogans* que, de uma forma simples e rápida vendem uma imagem que as caracterizam. E tanto o viajante, quanto o morador, vivem na tensão entre a cidade real, a cidade utópica e a cidade mítica. Eles estão “[...] no intervalo entre a cidade e o sonho da cidade” (ROUANET, 2007, p. 21).

[1] Michel Maffesoli utiliza o conceito de tempo-lugar no qual se desenvolvem as relações cotidianas. “Naturalmente, devemos estar atentos ao componente relacional da vida. O homem em relação. Não apenas a relação interindividual, mas também a que me liga a um território, a uma cidade, a um meio ambiente natural que compartilho com os outros. Estas são pequenas histórias do dia-a-dia: *tempo que se cristaliza em espaço*.” (1987, p.169). O tempo- lugar faz o elo, marca a vida das pessoas (MAFFESOLI, 2004).

Nas cidades percorridas observei sempre que proximidade e afastamento entre os indivíduos e entre estes e os lugares são elementos que atuam diferentemente no tempo-lugar¹, conforme a dimensão e complexidade de cada canto. O contato com diversas comunidades só serviu para reiterar a percepção de que nas pequenas cidades interioranas de Pernambuco as dimensões geográficas e habitacionais são bem mais reduzidas: elas guardam escalas espaciais menores e convívio ampliado pela proximidade. Os moradores se conhecem pelo nome e sobrenome. Relações de parentesco e vizinhança se mantêm nesses lugares onde é possível conjugar o verbo encontrar: a cidade é relacional formada por seus pequenos e simples

locais onde se podem usufruir prazeres do compartilhar. A escala ajuda nessas relações de proximidade e o tempo parece passar de forma mais amena, diminuindo a velocidade dos atos e aumentando a força de se vivenciar um presente pleno. Nos pequenos vilarejos os habitantes não param de se observar mutuamente. A memória registra acontecimentos e gestos que repercutem na pequena sociedade, contribuindo para modificá-la (HALBWACHS, 1990).

Nas grandes metrópoles, diferentemente, a velocidade e a dinâmica da vida urbana formata um convívio mais fluido: cotidiano construído sob a base do anonimato. Uma grande cidade “[...] constitui um turbilhão permanente ordem/ desordem/organização através de miríades de interações e retroações. (MORIN, 2007, p. 192).”

Nas ruas e avenidas transeuntes formam uma multidão de pessoas sem nome, que segue apressadamente em diversas direções e com objetivos individuais. Nos centros comerciais compradores e vendedores trocam apenas as palavras necessárias à concretização dos negócios. No trânsito, motoristas solitários ou usuários de coletivos fazem silenciosos percursos em meio a infindáveis engarrafamentos. A mobilidade geográfica, a disposição arquitetônica, o contínuo migratório, influenciam no sentimento em relação aos espaços da cidade grande.

Algumas cidades se caracterizam por terem fronteiras que desaparecem: são cidades cujas descrições se confundem; são problemas sociais e econômicos que se repetem; são ações militares que ocorrem em espaços reais, sobrepostos por ações eletrônicas, guerras cibernéticas que desafiam as regras tradicionais de distância, tempo e velocidade. (BRANQUINHO, 2007)

Qualquer que seja a dimensão das cidades, conhecê-las e identificá-las significa ativar todos os nossos sentidos. Visão, audição, paladar, tato, olfato e porque não incluir um sexto elemento, atrelado a nossa imaginação: formam um conjunto que ajuda na identificação dos lugares, marcando a lembrança de moradores e visitantes. Isso revela que o conhecimento não é um espelho das coisas ou do mundo

exterior. As percepções são traduções e reconstruções cerebrais baseadas nos estímulos ou sinais captados e codificados pelos sentidos (MORIN, 2002a).

Penso que essa teia de sentidos e sensações é de suma importância para que consigamos captar melhor as cidades em que vivemos ou visitamos. A reunião de elementos da natureza que nos cerca; as tantas produções fruto da interferência humana; os indivíduos com seus detalhes singulares que caracterizam cada povo e sua miscigenação: tudo desperta o sentido da visão e ajuda a desenhar a identidade cidadina. As melodias, os sotaques, o silêncio, o barulho, formam uma musicalidade que permite a audição dos sons próprios de cada comunidade.

A culinária também aciona lembranças inesquecíveis dos lugares por onde passamos. A cozinha é uma linguagem por meio do qual falamos de nós mesmos e sobre os lugares do mundo (WOODWARD, 2009). Como servimos os alimentos, organizamos os pratos, misturamos ingredientes e temperos, elaboramos rituais associados à prática de ingerir os alimentos, cultuamos as proibições de consumo em função de restrições religiosas, crenças, costumes tradicionais: é um conjunto complexo e revelador. A comida é boa para se pensar sobre o homem e suas relações; é repleta de significados simbólicos, sendo um exemplo da transformação de natureza em cultura (LÉVI-STRAUSS, 2004). É tão importante quanto a língua, sendo uma forma de comunicação. Como o paladar, o olfato absorve cheiros que traduzem a cultura de cada povo, de sua culinária, da natureza presente, do desenvolvimento humano. Perfumes deliciosos e odores marcantes são como cicatrizes, trazendo recordações. O sentido tátil, por sua vez, revela a maciez e aspereza de superfícies, texturas, peles, tecidos, singularidades de materiais e objetos existentes nos lugares, a partir do contato com nossos corpos. Ampliando essas sensações, destaco a sensibilidade, o inteligível, a imaginação, que tudo cria, tudo liga, tudo lembra, tudo esquece, tudo permite: verdadeira condição de sabedoria e conhecimento. A partir de

todos esses elementos que dialogam incessantemente, as cidades são registradas em nossas mentes e em nossas almas, são identificadas, e podemos, através das enraizadas lembranças causadas por essas sensações, nos transportar até elas. Assim as cidades revelam identidades próprias e construídas e ao percorrê-las percebemos que:

É impossível apreender em sua totalidade esse universo infinito de símbolos que envolvem a cidade, pois cada um de nós estabelece relações próprias com o lugar, descreve com ele uma trajetória sempre singular. (NOGUEIRA, 1998, p.117).

Acionando esse conjunto de sentidos desejei captar as cidades, observando, dentro da possibilidade espacial-temporal da pesquisa, grandes e pequeninos labirintos nelas revelados pelas paisagens e cenários e, principalmente, pelas histórias registradas e contadas por seu povo e dos rastros deixados por de seus objetos: buscando as associações de humanos e não-humanos, atribuindo-lhes o devido valor de atores (LATOUR, 2012).

Ao andar pelas ruas tanto de Bezerros quanto de Afogados da Ingazeira, contemplei as casas coloridas repletas de vida que emolduravam, com suas janelas, os moradores (Fig. 01 e 02). Estes traziam nos rostos as marcas profundas do tempo vivido. Nesse aprendizado constante observei que tanto as casas, quanto a cidade, “[...] não são verdadeiros objetos, já que fazem parte de nós mesmos desde o início, pois o espaço afetivo é anterior ao espaço geométrico” e se ambas parecem que sempre estiveram ali “[...] é porque foram assimiladas inconscientemente, como naturais, pelo processo de identificação, antes que nos déssemos conta disso” (ROUANET, 2007, p. 16).

Tentei perceber não o que se apresentava visível, mas o que estava envolto em certa invisibilidade, embasado nas relações, nas conexões, na política, no *plasma*², que é como um pano de fundo repleto de dinamismo. É ele [o plasma] que nos possibilita mensurar a extensão de nossas ignorâncias a respeito das cidades. (LATOUR, 2010). Assim, o construído e o revelado, os registros e as lembranças,

[2] Esse conceito será retomado no Capítulo 03

formaram uma espessa camada: argila fértil da qual pode sorver os ensinamentos sobre os lugares que precisava melhor conhecer.

1.1.1 Bezerros: Proximidade da Capital

[...] Os mitos, ou lendas, se propagam nas mais diversas dimensões, com o natural embaralhamento de fatos ou de episódios [...]. (SOUTO MAIOR, 2005, p. 45).

Partindo do litoral até Bezerros, pela BR 232, parece que todas as cidades estão agregadas à Capital. Recife, Jaboatão dos Guararapes, Moreno, Vitória de Santo Antão, Pombos, Gravatá e Bezerros formam uma linha que liga as cidades cortadas pela BR, caminho que oferece uma viagem tranqüila, possibilitando sentir a diminuição da temperatura e a mudança na paisagem (APÊNDICE C). Em alguns momentos, principalmente no início das manhãs, quando o sol ainda não mostrou toda a sua força, muitos moradores usavam o acostamento para exercitar-se em longas caminhadas. Os andarilhos, levando consigo sua casa e seus sonhos seguiam também ao longo da via, chamando a atenção dos motoristas por seus desgrehados cabelos, roupas sujas e sonora conversa com o vento. Ao encontrá-los no percurso, eu ficava sempre pensando naqueles encontros fugidios, que provavelmente, nunca mais tornariam a acontecer.

A distância entre os municípios era minimizada pelas lindas paisagens, formadas por folhagens de cor e cheiro, pelas flores de cheiro e cor, pelos frutos de cor e sabor e por pessoas e bichos de cor e som, fechando assim um ciclo de encontros entre tantos seres animados. As plantações de verduras, as feiras coloridas, as casas que se debruçavam sobre a cinza estrada de asfalto, o relevo do Planalto da Borborema cujo cenário atingia sua magnitude na visão dos penhascos da Serra das Russas, tudo isso fazia com que o trajeto de Recife até Bezerros se tornasse *um pulo*.

Iniciei, assim, minha aprendizagem sobre Bezerros e seu povo. Ronaldo Souto Maior, historiador Bezerrense, afirma que o maior patrimônio que um povo pode ter é sua história, suas tradições, sua identidade. Essa história muitas vezes não tem os registros escritos,

pois “para os colonizadores, ou desbravadores da região agrestina, o tempo foi sacralizado como forma de aquisição de extensas terras, e não com a consciência de fazer história, mesmo porque sua cultura era econômica, e não intelectual” (SOUTO MAIOR, 2005, p. 45). Daí a necessidade e importância de montarmos um quadro a partir dos poucos registros escritos e da tradição oral, passada através das gerações.

A história de Bezerros pode começar a ser formatada a partir do nome da cidade e a origem do município. Segundo a tradição oral e alguns dados históricos, os Torres foram os primeiros ocupantes daquela área, pois em torno de 1683, Manuel Torres recebeu vinte léguas de terras agrestinas, resultado do processo de doação de sesmarias, característico do período de colonização. Ali foi formada a fazenda dos Currais, que posteriormente seria vendida a um morador de Recife, da família Brayner.

Nos registros do consagrado historiador Pereira da Costa (apud SOUTO MAIOR, 2005), havia no local onde hoje se encontra a cidade sede de Bezerros uma fazenda de criação de gado, pertencente a um membro da família Brayner, nas primeiras décadas do século XVII. Esse, por sua vez, deu guarida aos irmãos José e Francisco Bezerra. Sendo devotos de São José, os irmãos ergueram uma capelinha de taipa na fazenda, passando a ser chamada pelos moradores da região de capelinha de São José dos Bezerras. Como observa Mircea Eliade, “Não se faz ‘nosso’ um território senão ‘recriando-o’ de novo, quer dizer: consagrando-o” (1992, p. 45). Esse comportamento religioso de marcar os territórios com cruzeiros, erguer santuários, edificar igrejas, foi herdado dos conquistadores portugueses e espanhóis.

Transformando-se depois em abastados fazendeiros, os Bezerras foram os responsáveis pela formação da comunidade em torno da Capela, hoje Matriz do município (Dig. 01). A partir de 1768 a povoação, inicialmente chamada dos Bezerras ou dos Bezerros, finalmente teve o nome Bezerros, denominação que perdura até hoje.

Como afirma o historiador, “não se pode negar, pois, que o nome BEZERROS está fortemente ligado, não somente ao nome dos proprietários, bem como na atividade ali desenvolvida, uma fazenda de bezerros.” (SOUTO MAIOR, 2005, p. 50).

Existem, contudo outros mitos de origem sobre o nome do município. Segundo a tradição oral, o local onde se ergueu a cidade era uma queimada de bezerros. Outra versão é que um dos filhos da família Bezerra havia se perdido e houve uma promessa a São José para encontrá-lo com vida, sendo erguida a capela em sua homenagem.

O povoado de São José dos Bezerros foi elevado a Curato em 1768, e posteriormente, em 1805 à categoria de Freguesia, desmembrada da paróquia da freguesia de Santo Antônio. Em 1870 passou a ser reconhecida como Vila. O desenvolvimento ampliou-se e com ele mais fazendas foram surgindo e novos engenhos instalados, ocasionando a derrubada de matas para a construção de moradias e estradas. A força humana e escrava trabalharam lado a lado para o enriquecimento dos senhores proprietários de terra. Já no período republicano, muitos engenhos de açúcar e rapadura passaram a dedicar-se à produção de café, ficando o município em destaque no cenário cafeeiro de Pernambuco. Logo Bezerros revelou sua importância social, econômica e religiosa (SOUTO MAIOR, 2005).

Situado na Região de Desenvolvimento do Estado de Pernambuco denominada Agreste Central³, Bezerros limita-se ao Norte com os municípios de Cumaru e Passira, ao Sul com Sairé, Camocim de São Felix e São Joaquim do Monte, à Oeste e Noroeste com Caruaru e Riacho das Almas e à Leste e Sudeste com Gravatá e Sairé (APÊNDICE D). A sede do município está distante 105 quilômetros da Capital, numa altitude de 471 metros do nível do mar. O município encontra-se na porção oriental do Maciço da Borborema, uma superfície aplainada com cerca e 400 metros de altitude, mas contando com elevações que oscilam entre 600 a 800 metros. Em seu entorno, as serras formam uma linda paisagem marcada pelos claro-

[3] O Agreste Central é composto por 26 municípios, conforme mapa (APÊNDICE A).

[4] Dentre as Serras destacam-se Serra Negra, Serra Nova, Alto da Vertente, Serra do Retiro, Mirante do Monte Guaribas, Serra de Camaratuba. (GOVERNO DE PERNAMBUCO, 1982).

escuros dos cinzas do relevo⁴ (Dig.02). Serra Negra, à cerca de 900 metros de altitude, é um importante ponto turístico, sendo visitada durante todo o ano em função da amenidade de seu clima e da presença marcante de belos cenários (GOVERNO DE PERNAMBUCO, 1982).

A vegetação da região em torno do município caracteriza-se pela predominância de cactáceas e bromélias, típicas do agreste. Uma vegetação mais densa de mata serrana pode ser encontrada nas áreas mais elevadas. De vital importância para a origem e desenvolvimento da região, as bacias hidrográficas dos rios Capibaribe e Ipojuca formam a rede de drenagem que corta o município. Pequenos afluentes do Capibaribe, com regime fluvial intermitente passam na região e o próprio rio Ipojuca, perene, cruza a cidade de Bezerros, sendo uma referência para sua história. Hoje esse rio sofre com a poluição gerada pelos aglomerados urbanos constituídos ao longo de todo o seu curso.

O distrito sede e os distritos de Sapucarana e Boas Novas constituem o município, onde encontramos os povoados principais de Serra Negra, Sítio dos Remédios, Cajazeiras e Areias. A população registrada no ano de 2010 era de aproximadamente 58.700 habitantes. No distrito de Boas Novas existe uma comunidade quilombola de Guaribas de Baixo, com cerca de 100 famílias, marcando os remanescentes de um passado tatuado pela escravidão do período colonizador. (IBGE, 2010; PREFEITURA MUNICIPAL DE BEZERROS, 2011).

Distante 23 quilômetros do centro de Gravatá e 31 quilômetros do centro de Caruaru - dois pólos de grande importância comercial e turística - Bezerros também se mostra como uma cidade em crescimento. Percorrendo suas ruas ladeirosas, marcadas por casas com fachadas coloridas e bem cuidadas, a cidade agrupa no centro, próximo à Matriz de São José, um comércio varejista bastante diversificado (Dig. 03). Na área industrial abrange a fabricação de doces, gêneros alimentícios, bebidas, bem como a produção de

cerâmicas, pré-moldados, serrarias e plástico. A agricultura temporária de hortaliças e culturas de subsistência de grãos, ao lado da pecuária de bovinos, suínos, ovinos e caprinos, e criação de aves são importantes atividades econômicas da região (IBGE 2010; PREFEITURA MUNICIPAL DE BEZERROS, 2011).

A cidade destaca-se pelas ações que envolvem a cultura e o turismo. A amenidade do clima e a culinária típica da região são elementos que servem de atrativo para a visitação. Podem-se presenciar temperaturas que variam nos meses mais frios de maio a agosto, entre 15°C a 18°C. Ali são encontrados inúmeros pratos da gastronomia nordestina, como o bode, a galinha de capoeira, e os bolos e doces para sobremesa. No distrito de Serra Negra os visitantes têm uma privilegiada visão: mirantes com cerca de 900 metros de altitude e sob uma temperatura que pode chegar a 8°C. O Parque Ecológico de Serra Negra exibe cenários exuberantes com vegetação, açudes e fontes naturais, o que chama a atenção dos amantes do turismo ecológico e dos esportes radicais (Dig. 04).

Entre os mais expressivos exemplos do artesanato bezerrense encontra-se a confecção de bumbas e máscaras em papel machê, os brinquedos em madeira, as frutas em cerâmica e os trabalhos de xilogravura, com destaque para a produção do artista J. Borges. Nascido em Bezerros em 1935. José Francisco Borges é reconhecido como mestre em sua Arte⁵. Embora tenha cursado apenas 10 meses na escola, desenvolveu uma aprendizagem através dos folhetos de cordel, tornando-se escritor desta arte popular. Passou, então a atrelar a arte do cordel à da xilogravura.



[5] Capa do cordel *O Carnaval do Papangu*, de autoria de J. Borges.

[6] Parte de uma entrevista transcrita do folder de exposição *Arte de J. Borges: do Cordel à Xilogravura*, organizada pela CAIXA Cultural, Rio de Janeiro, 2009.

E ainda hoje faço cordel, já tenho além de 200 títulos publicados e espalhados pelo mundo. Melhor ainda foi porque a necessidade de ilustrar o cordel me levou a ilustrar sem nunca ter visto como era. Desde essa data eu virei artista, pela necessidade de ilustrar virei xilógrafo-gravador popular. (J. Borges⁶)

O mestre mantém um permanente acervo em seu ateliê, desenvolvendo com o auxílio dos familiares, folhetos de cordel, quadros e inúmeros objetos decorativos e de utilidade, sobre os quais

imprime sua arte, conhecida no âmbito nacional e internacional (Dig. 05). J. Borges, Severino Paulo, José Paulo, Dalvino Xavier, Valeciano Celestino, Manoel Luiz formam o respeitado grupo de poetas populares e repentistas, uma elite da Cultura tradicional da região.

Como se já não fosse suficiente poder visitar o ateliê de J. Borges e atizar o sentido visual pela beleza de suas peças, a cidade foi escolhida para sediar o Centro de Artesanato de Pernambuco, onde visualizamos a melhor representação do artesanato do Estado, retratado no conjunto de trabalhos de mestres de diversos municípios.

Ali, a madeira, a cerâmica, o tecido, o papel, as fibras, os pigmentos e tantos outros materiais usados pelos artesãos- artistas em sua labuta diária resultam em peças de rara beleza, pelo trabalho elaborado de artistas que esculpem, tramam, pintam, moldam, transformando a natureza em arte. Além de uma permanente exposição das obras produzidas no Estado, o Centro promove exposições temporárias, oficinas, palestras, cursos, divulgando e ampliando nossa cultura⁷ (Dig.06).

[7] No Centro de Artesanato de Pernambuco estão expostas peças de 29 municípios, representados por 220 artesãos- artistas: esculturas em madeira, peças em barro, xilogravuras, bordados, brinquedos, rendas e máscaras, entre outros. As peças são também comercializadas em uma loja anexa ao pavilhão de exposição.

Destaco também como núcleos de grande importância para a cidade e região, o Instituto de Estudos Históricos, Artes e Folclore de Bezerros, criado com o objetivo de fomentar a pesquisa e divulgação da História, Arte e Folclore do município; o Centro Litterário Rui Barbosa e o Centro Cívico Cel. Salviano Machado. Na antiga Estação Ferroviária de Bezerros funciona hoje a Estação da Cultura, com o Museu do *Papangu* e uma Biblioteca (Dig. 07 e 08).

Durante todo o ano a cidade recebe os turistas que chegam para conhecer a cultura da região e se divertir com as festas populares. Dentre elas o São João e o Carnaval são as mais representativas manifestações da Cultura da Tradição local. As festas juninas têm como foco as brincadeiras e apresentações na Serra Negra. Durante todo o mês de junho o povoado transforma-se em pólo, recebendo turistas de muitas regiões do Estado.

O Carnaval tem o principal papel de catalisador do fluxo de visitantes, divulgando o município e maximizando a economia. A

história de comemorações do reinado momesco é marcada pela irreverência dos *Papangus* que invadem a cidade e o coração de quem os vê e nunca esquece (Fig. 03).

[8] Turista, brincante, professor, 55 anos. Hoje se reconhece como *Papangu*. Depois que começou na folia nunca mais deixou de participar como mascarado.

Nasci em Recife, mas fui criado em Olinda, e o Carnaval está no meu sangue. Naquela época, quando criança, eu, meus irmãos e amigos saíamos fantasiados de *palhaço* ou *alma*. Deixei de brincar Carnaval e me fantasiar por muitos anos, mas nos últimos dez anos voltei à brincadeira. Assim conheci o Carnaval de Bezerros. Eu era um *Papangu*, e não sabia. (Frederico Braga⁸).

1.1.2 Seguindo para o Sertão: Afogados da Ingazeira

Os signos flutuam; a cidade real aproxima-se da imaginada – a cidade imagina-se e alimenta-se do real, realizando e construindo imaginário. (DIAS; FERNANDES, 1989, p. 359).

Continuando minha caminhada pela BR 232 a partir de Bezerros observava sempre a predominância das cactáceas e a diminuição do fluxo de carros. Bezerros, Caruaru, São Caetano, Tacaimbó, Belo Jardim, Sanharó, Pesqueira, Arcoverde. Virando à direita em Cruzeiro do Nordeste (Placas), seguindo até Sertânia, depois Iguaraci e chegando, finalmente, à Afogados da Ingazeira. A decisão do percurso nas inúmeras viagens que fiz àquela região dependia sempre das condições da estrada estadual, que muitas vezes apresentava-se precária em função das chuvas intensas e falta de manutenção. Em algumas viagens segui pela BR 232 e, após Custódia, tomei a direção de Flores percorrendo parte da Trans-Pajeú (PE 320) até o meu destino (APÊNDICE C).

Lembro-me das primeiras conversas que tive com os moradores de Afogados da Ingazeira, em 2008. Estava conhecendo o lugar e colhendo as informações iniciais sobre a brincadeira dos *Tabaqueiros*. Durante contatos informais, me reportava à cidade como Ingazeira e logo fui impelida a mudar a forma como me referia ao município: “Ingazeira não! Afogados da Ingazeira!”, disse um morador de forma contundente. Naquele momento as duas denominações significavam para mim a mesma coisa, mas uma pesquisa mais aprofundada sobre a história do município conduziu-me ao

entendimento da diferença entre elas. Para uma maior compreensão sobre a origem de Afogados da Ingazeira, tive que retornar ao início das ocupações das férteis terras banhadas pelo rio Pajeú, até chegar à realidade do município no contexto atual.

Os rios e as cavernas sempre foram locais privilegiadas para o estabelecimento de grupos humanos. Na região do Alto Pajeú os abrigos rochosos situados nas encostas de diversas serras⁹ compõem um significativo conjunto arqueológico: sítios que comprovam a presença do homem pré-histórico na área. (PREFEITURA MUNICIPAL DE AFOGADOS DA INGAZEIRA, 1997).

Em meados do século XVII inicia-se a evangelização dos índios pelos missionários capuchinhos, vindos do Recife (PIRES, 2004). Assinalando o período da colonização, o Jesuíta Fernão Cardin registra em 1584, no Tratado dos Índios no Brasil, a presença dos índios *cariris*, como os primeiros habitantes daquelas regiões elevadas e frias do Planalto da Borborema. Reconhecidos como primorosos guerreiros eram temidos pelos *tupis* do litoral, sendo por eles denominados de *tapuias* - inimigo invencível.

A freguesia das Flores foi a primeira a prosperar naquela região. Alguns terrenos à margem do rio Pajeú, apropriadas à agricultura e pecuária, serviram de local para o desenvolvimento da fazenda Ingazeira, de propriedade de Agostinho Nogueira de Carvalho, que iniciou em 1820 a construção de uma Capela em suas terras. Ali foi fundada a Vila de Ingazeira, transformada em freguesia de São José da Ingazeira, através de decreto expedido pela Assembléia Legislativa Provincial de Pernambuco. Em 1836 foi fundado o distrito de Ingazeira, subordinada ao município de Flores (PIRES, 2004).

Os povoamentos naquelas áreas foram originários da introdução da pecuária no sertão, principalmente de criadores de gado e boiadeiros que se deslocavam de Olinda e Salvador, estabelecendo-se em terras de boas pastagens, condicionados à existência de águas fluviais. Os currais originaram núcleos populacionais maiores. O município de Afogados da Ingazeira teve sua origem a partir da

[9] Os registros arqueológicos podem ser encontrados no distrito de Queimada Grande, na Serra do Opa, a nove quilômetros da sede do município de Afogados da Ingazeira; nas encostas da Serra do Leitão da Carapuça, a 22 quilômetros da sede; no Poço dos Escritos, no município de Tabira; e no Sítio Buqueirão, na Serra da Matinha, situado no município de Carnaíba. (PREFEITURA MUNICIPAL DE AFOGADOS DA INGAZEIRA, 1997).

construção de uma casa de oração de taipa, erguida por um capelão e que, posteriormente, foi substituída por uma construção em alvenaria, em 1836, pela iniciativa de Cel. Manoel Francisco da Silva. Este, descendente de portugueses, era proprietário da fazenda Barra de Passagem, também chamada de fazenda da Misericórdia. Ali foi colocada a imagem de Senhor Bom Jesus dos Remédios, ainda hoje padroeiro da cidade (PREFEITURA MUNICIPAL DE AFOGADOS DA INGAZEIRA, 2006; PIRES, 2004).

O que mais concorreu para a instalação do Sr. Manoel Francisco nessa região, além de sua atração natural pela criação de animais, foi o rio Pajeú. Admirador profundo de suas águas, quer no inverno, quando as nossas margens eram inundadas e frondosos ingazeiros sombreavam suas margens, quer no verão, quando seu leito de areia branca formava vários poços de águas paradas que permaneciam até as novas enxurradas. (FONSECA, p.28, 2003).

A história oral revela ensinamentos sobre a denominação do município. O mito de origem sobre o nome do lugarejo que ali seria formado destaca que em um passado remoto, por volta de 1930 e 1940, um casal de viajantes, ao tentar atravessar o rio Pajeú em tempo de enchente, foi arrebatado pela correnteza. Seus corpos foram encontrados sob uma Ingazeira, na ribanceira do rio. Daí o nome Passagem dos Afogados, ou simplesmente Afogados (PIRES, 2004).

Inicialmente o vilarejo de Afogados foi subordinado ao distrito de Ingazeira. Em 1860 inicia-se o desenvolvimento das terras férteis próximas as Serras da Colônia, da Conceição e da Carapuça. Nas fazendas e engenhos eram cultivados produtos agrícolas e com o passar do tempo ampliou-se o comércio de algodão, utilizando-se mão de obra escrava. Em 1879, em pleno desenvolvimento, a freguesia de Ingazeira foi transferida para Afogados. Em 1909 Ingazeira passou a ser distrito de Afogados, que se tornou sede do município. Como em Recife, capital do Estado, já existia a freguesia dos Afogados, a cidade de Afogados do Pajeú ficou sendo denominada de Afogados da Ingazeira (PREFEITURA MUNICIPAL DE AFOGADOS DA INGAZEIRA, 1997).

Hoje a cidade de Ingazeira é conhecida como Cidade Mãe aquela que originou o município de Afogados da Ingazeira, identidade esta que muito orgulha seus habitantes. Contudo, os moradores de Afogados da Ingazeira são enfáticos ao revelarem o orgulho de serem filhos de Afogados da Ingazeira, que não deve ser confundida com a cidade de Ingazeira (Dig.09).

[10] O Sertão do Pajeú é formado por 17 municípios (APÊNDICE A).

Pertencente à Região de Desenvolvimento do Estado de Pernambuco denominada de Sertão do Pajeú¹⁰, Afogados da Ingazeira localiza-se a 372 quilômetros distante da Capital, Recife. Estando a uma altitude de 515 metros do nível do mar, o município limita-se ao Norte com Solidão e Tabira, ao Sul com Iguaracy e Carnaíba, a leste com Tabira e Iguaracy e à Oeste com Carnaíba (APÊNDICE D). Com uma população de aproximadamente 35.000 habitantes, registros de 2010, o município destaca-se pelo comércio, por ser sede de diversos órgãos públicos e por possuir instituição de ensino superior¹¹. Os povoados de Carapuça, Queimada Grande, Alto Vermelho, Pintada e Varzinha, fazem parte do município. As principais vias de acesso são, partindo de Recife, BR 232, BR 110, PE 280, PE 275, PE 292, (PREFEITURA MUNICIPAL DE AFOGADOS DA INGAZEIRA, 2008; 2006; IBGE 2010); (APÊNDICE C).

[11] Existe hoje a Autarquia Educacional de Afogados da Ingazeira - Faculdade de Formação de Professores de Afogados da Ingazeira - AEDAI – FAFOPAI.

O clima da região é semi-árido quente, com maiores incidências de chuva entre novembro e abril e sujeito à secas nos períodos de estiagem. As temperaturas variam entre 20°C e 36°C, com média de 27°C, podendo chegar próxima aos 18°C nos meses mais frios. A vegetação predominante é formada por arbustos e cactáceas característicos da caatinga, existindo áreas com vegetação de arbustos e árvores de pequeno porte adaptadas à falta d'água, como o umbuzeiro, a barriguda, o marmeleiro e o angico (PREFEITURA MUNICIPAL DE AFOGADOS DA INGAZEIRA, 2006).

Atualmente as principais atividades do município são no setor agropecuário e de indústria de móveis. A região está situada em uma área de extensa beleza natural, com cavernas, sítios históricos, fontes naturais, serras e reservas florestais, que pode ser potencializada para a

[12] Dentre esses atrativos turísticos podemos destacar: os registros rupestres presentes na Serra do Giz e na Casa da Rocha, ambos localizados no Povoado da Carapaça; a Cachoeira Mina da Carapaça; a Furna do Pinga, com sua nascente intermitente e os Caldeirões do Zé Artur, formações rochosas que se transformam, no período chuvoso, em piscinas naturais; o Mirante da Serra da Queimada Grande e a Barragem de Brotas

exploração turística¹². (PREFEITURA MUNICIPAL DE AFOGADOS DA INGAZEIRA, 1997; 2008).

É importante registrar a existência das comunidades quilombolas do Leitão da Carapuça e Jiquiri, descendentes de escravos vindos das regiões de Carnaíba das Flores e Ribeira e região do Moxotó. Esses grupos guardam ainda hoje marcas de sua cultura.

O rio Pajeú revela uma importância real e simbólica para os afogadenses que se enchem de orgulho por fazerem parte de uma comunidade erguida às suas margens. O rio não é o mesmo e a insatisfação pelas mudanças é cantada nos versos dos sertanejos.

*Meu Rio Pajeú
(Daniel Bueno)*

Quem te viu quem te vê meu Pajeú
Rio sagrado dos índios *cariris*
No teu leito hoje só tem mandacaru
Lavadeiras, urubus e juritis

No inverno era um dom tua beleza
Pajeú era um rio tão selvagem
Quem vivia na tua redondeza
Se juntava pra ver tua passagem

E na fúria da tua correnteza
Toras, troncos, raízes e ramagens
Cada enchente era um show da natureza
Que eu corria pra ver em tuas margens

Teu cenário hoje modificou tanto
Que o meu canto ficou triste e sombrio
O prazer do poeta virou pranto
Pajeú... já não é o mesmo rio

Não se vê mais largura e profundidade
Te prenderam em represas, mil barragens
Sertanejos aclamam tuas proezas
Teus baixios, vazantes e paisagens...
Pajeú, não é mais o mesmo rio...

Natureza e cultura criam a teia na existência dos indivíduos e dos lugares. Como o rio, as festas e folguedos marcam a vida dos moradores e a história de Afogados da Ingazeira. Desde a década de 1920 há registros das cavalcadas e da dança do pastoril. Na década de 1940 formou-se a maior banda de música do sertão de Pernambuco, que se apresentava no coreto da Praça da Matriz, Praça Domingos Teotônio, sob a regência do oficial militar Guinga. O coreto,

importante ponto de encontro e eventos, foi demolido em 1970, sendo construída a nova Praça Monsenhor Alfredo de Arruda Câmara. (Dig 10). Os espaços e suas edificações ressaltam o pensamento de que “os edifícios comportam uma dupla forma de recepção: pelo uso e pela percepção. Em outras palavras: por meios táteis e óticos.” (BENJAMIN, 1994, p.193)

A história revela que as praças tornam-se geralmente locais de reunião comunal. Em Afogados da Ingazeira esses espaços são abrigo das festas religiosas e do comércio informal de barraquinhas de brincadeiras e alimentos. Atualmente além da Praça Monsenhor Alfredo de Arruda Câmara, que abrange a Catedral do Bom Jesus dos Remédios e a Prefeitura de Afogados da Ingazeira, os afogadenses contam com a Praça da Alimentação, também no centro da cidade. Nela, existem quiosques para comercialização de bebidas e alimentos (Dig. 11). Na gastronomia, a presença de pratos típicos da culinária sertaneja, como o arroz mexido com caldo de galinha ou bode, a carne de bode, a buchada, a pamonha com galinha de capoeira e o famoso tijolo, doce feito da batata do umbu-raiz da árvore, açúcar e frutas.

As bandas de pífano, os cocos de roda, os bacamarteiros e as vaquejadas são importantes representações da cultura local. Destacam-se também os sanfoneiros, que promovem o famoso Festival Regional da Sanfona, FERSAN, geralmente na última semana do mês de maio.

Dentre as festividades sazonais o Carnaval sempre foi bastante comemorado. Há muitas décadas a presença dos mascarados nas ruas da cidade possibilita o ambiente festivo que envolve a todos. Assim os *Tabaqueiros* de Afogados da Ingazeira vão a cada ano fortalecendo uma cultura passada através de gerações (Fig 04).

No contato com as cidades, sua gente, seus objetos, eu bordava o tecido da aprendizagem. Na vida cotidiana -no trabalho diário, nas festas e folguedos, os grupos iam se formando, as associações de humanos e não- humanos desenhavam múltiplos campos de ação: diversidade de mundos nos quais podiam mover-se (Dig. 12).

[Fig.01] Casario de Bezerros.
(*Acervo Graça Costa*).



[Fig.02] A cidade de Afogados da
Ingazeira.
(*Acervo Graça Costa*).



[Fig.03] Folia dos Papangus: quem conhece não esquece.
(Acervo Graça Costa).



[Fig.04] Carnaval dos Tabaqueiros.
(Acervo Bejjamim Almeida).





Dionísio, filho de *Zeus*, foi o último a chegar ao *Olimpo*. Era o deus universal, da vida, do renascer das plantas, animais e homens, e deus também, dos mortos. Conhecido como deus do bem e do mal, do frenesi e da demência; maníaco e ébrio. Fez muitas viagens, seguido sempre por cortejos de demônios da fecundidade, seus companheiros de percurso. Estes, *Silenos*, *Bacantes* e *Satíricos*, eram seres que ficavam a meio caminho entre a divindade e a bestialidade. Por onde passou *Dionísio* introduziu a desordem festiva, a bebedeira, manifestando seu poder através da loucura que propagava a todos, os quais lhe prestavam cultos orgiásticos, com formas violentas e extáticas. Figura emblemática até os nossos dias, tido como o barulhento, arraigado, apegado ao que é vivido plenamente. Pela sua ambiguidade foi reconhecido como o mais feminino dos deuses masculinos. Sendo deus da animação e da agitação, o culto dionisíaco era enaltecido pelos cantos, danças e embriaguez: era o culto do Carnaval. (GRIMAL, 2009, MAFFESOLI, 2003; 1985; ORTEGA Y GASSET, 1991).

1.2 Festas: a Tradição que Reencanta

Partimos da premissa de que os saberes da tradição não se encontram aprisionados no passado. Eles existem hoje, nos atravessam. E, aqui, é necessário compreender cultura como um sistema aberto, integrado por elementos que se relacionam de forma tensional dentro e fora do sistema; ou seja, interna e externamente. (AMORIM; NOGUEIRA; COSTA, 2010).

Desde os primórdios da existência humana a vida em grupo foi uma forma de superação das dificuldades, de ampliação de laços sociais: uma maneira prazerosa e necessária de ultrapassagem das barreiras cotidianas, uma construção de caminhos de diversas naturezas que se apresentam nas corriqueiras e complexas ações humanas. Na família, nas comunidades de vizinhança, nas associações de trabalho, nos grupos rurais ou citadinos, há cooperação, luta, disputa, ajuda, superação, enfrentamento, para que metas individuais e coletivas sejam possíveis de serem alcançadas. Dentre as ações humanas a organização e realização das festas podem ser destacadas como importantes momentos em que o homem desenvolve individualmente e coletivamente esforços para conseguir objetivos, ultrapassar barreiras, realizar sonhos, viver plenamente o espaço-tempo.

Festejar faz parte da natureza humana. A partir das festividades celebramos a vida, valorizamos conquistas, registramos ciclos, louvamos entidades, abençoamos instantes, mantemos e renovamos tradições, marcamos datas e desafiamos a flecha do tempo, buscando uma forma lúdica de nos eternizarmos. “Festeja-se sempre algo, mesmo quando o objeto seja aparentemente irrelevante” (AMARAL, 1998, p.39), pois o mais importante é a celebração e cada contexto no qual está inserida.

A festa é um prazer: sentimento coletivo vivido com intensidade que penetra na entranhas do imaginário social: uma paixão comunal. É um pretexto para a liberação e o descomedimento, ajudando-nos a lutar contra a angústia do tempo que passa (MAFFESOLI, 2003).

Festa é arte, é ação, é organização e desordem, é criação. Está

presente na maioria das culturas, desenvolve-se em diversos espaços, envolve abrangentes relações de gênero e sexualidade, perdura por diferentes períodos, materializa-se das mais amplas formas, estende-se às mais variadas crenças. Por tudo isso e muito mais, tantos são os pensadores e estudiosos que vêem nela uma oportunidade de conhecimento e aprendizagem sobre a essência humana. Por ser um fenômeno transcultural permite uma ampla abordagem em diversas áreas de estudo.

Apesar de inteiramente integrada à sociedade, o tempo festivo é um período peculiar no qual a vida coletiva é extremamente intensa. Sendo uma forma marcante e primordial da civilização humana, não há necessidade de explicá-las como produto de finalidades práticas, ou justificá-las a partir de necessidades biológicas (DUVIGNAUD, 1983; BAKHTIN, 2002). Nesses momentos o homem afasta-se da racionalidade e da técnica e entrega-se às danças, transes, magias, ritos, que possibilitam o rebrotar nas almas emoções profundas. As festas, bem como os jogos, não representam apenas pausas antes de retomar a vida prática ou o trabalho, eles são necessários para a existência do homem enquanto *sapiens sapiens demens*. Como um parênteses colocado no interior do cotidiano, a festa viabiliza a transgressão da ordem estabelecida, a esbórnia manifestada pela efervescência grupal (ORTEGA Y GASSET, 1991; BALANDIER, 1997; MORIN, 2002b).

A meu ver, a festa é como uma deusa de muitas faces e com um fantástico corpo multiforme; rostos cobertos por máscaras, corpo com vestes brilhantes, movida pela emoção e pelo prazer. De forma caleidoscópica, esse ser mutante transforma-se a cada comemoração, dentro dos ciclos do calendário. As festividades que compõem essa divindade transmutante oportunizam a celebração: grandiosidade festiva. Nela podem se desenvolver rituais de identidade étnica, reuniões solidárias, competições entre os brincantes e assistentes, numa perspectiva sempre relacional. A festa tem caráter polissêmico e polimorfo.

Quem já presenciou os preparativos para uma festividade sempre terá em mente o conjunto de sensações que envolvem esses

momentos, seja qual for o motivo da comemoração e o ciclo no qual se desenvolva. Nos pequeninos lugarejos, os terreiros são varridos, as casas são caiadas, as árvores são podadas e enfeitadas. Esses singelos atos feitos de forma doméstica, demonstram, com simplicidade, o cuidado dos moradores, que revelam a importância desses momentos especiais, mobilizando-se, conjuntamente, com um mesmo objetivo em torno de um único projeto.

Da mesma forma, as cidades se vestem para abraçar moradores e visitantes, com o apoio municipal ou estadual, ou até nacional, dependendo da repercussão do evento. Nos mais diversos lugares as luzes fazem-se presente por lâmpadas, lampiões, fogueiras e pelo brilho das roupas e dos olhos dos participantes. Cores dominam os ambientes através de bandeiras, flores, estandartes, vestimentas, adereços, fantasias, maquiagem e *máscaras*. Os cheiros dos alimentos e das bebidas impregnam cada recanto, aguçando o paladar.

Os relógios, nos dias de festa, são constantemente observados, pois o tempo é um precioso amigo que não deve ser esquecido, para que cada segundo possa ser vivido intensamente. E a cidade ganha um ritmo novo, tempo-mágico que marca a memória dos participantes.

Nas grandes cidades as escalas são ampliadas de acordo com dimensão dos eventos. *Outdoors* e redes de comunicação espalham cronogramas com os horários e locais das atrações. Holofotes, caixas de som, palcos, arquibancadas, decoração, tudo gira em torno do sucesso e realização dos festejos. O trânsito de veículos e o fluxo de indivíduos formam multidões de seres e objetos que seguem para os pólos de animação, onde se presencia um desfile de signos e um retrato da diversidade

Embora possa se pensar que na festa a religião do trabalho dá lugar ao ócio e à preguiça, acredito que, independente da dimensão do evento, a labuta é um companheiro presente, desde os meses de preparativos até o tempo de concretização da pândega. Planejar, esboçar, discutir, idealizar, executar, propagar, convidar, elaborar, organizar, ensaiar, apresentar, vender são alguns dos muitos verbos que poderiam aqui elencar uma seqüência de ações necessárias a

realização da fantástica e trabalhosa dramatização. Tudo isso exige um esforço individual e coletivo, pois a festa é algo desejado, e nos faz pensar que “[...] algo muito apreciado é, por meio de sacrifícios, ambicionado, imitado, multiplicado e cresce em virtude de valor do esforço e do zelo que cada um nele aplica, fazendo com que o valor da própria coisa aumente” (NIETZSCHE, 2006, p. 92).

Assim, em qualquer contexto ou dimensão, nas residências, nos quintais, nas ruas, nos pátios, nas praças, nos ginásios, nos estádios, as festas viabilizam o encontro entre as pessoas, fora de suas condições cotidianas e do papel que desempenham em uma coletividade organizada. “Então, a empatia ou a proximidade constituem os suportes de uma experiência que acentua intensamente as relações emocionais e os contatos afetivos, que multiplica ao infinito as comunicações [...]” (DUVIGNAUD, 1983, p. 68). E em toda parte a emoção se faz eternamente presente, enquanto dure a festa ou perdure a lembrança dela.

A passagem de cada ano é pontuada por uma gama heterogênea de celebrações que dialogam, cada qual a sua maneira, com valores sagrados e profanos, locais e cosmopolitas, afetivos e mercantis. Nelas as desigualdades não são resolvidas, mas há uma participação conjunta de diferentes grupos étnicos e sociais em ambientes que encantam e intrigam participantes e admiradores (CAVALCANTI, 2004).

É nesse universo que a Cultura da Tradição, nos ciclos do ano, se insere, se mantém e se renova. Segundo Morin a cultura é um sistema que deve assegurar a troca permanente entre três instâncias: *indivíduo-sociedade-espécie*. Para o autor é primordial a importância desse circuito que se estabelece na vida do homem, nos mais diversos momentos.

Cada um desses termos é ao mesmo tempo meio e fim; é a cultura e a sociedade que garantem a realização dos indivíduos, e são as interações entre os indivíduos que permitem a perpetuação da cultura e a auto-organização da sociedade. (MORIN, 2002b, p. 54).

Há, nesse sentido, através das celebrações da Cultura da Tradição, o encantamento e o reencantamento dos grupos e dos sujeitos, numa relação compartilhada de troca. Para Claudia Leitão (1997) a festa é um tempo em que os indivíduos unem-se, momento de fortalecer as relações sociais, de parentesco, de vizinhança, de aliança. Tempo de partilhar imagens ou “objetos imagéticos”, desenvolvendo socialidades.

Compreendo que a emoção é essencial para o entendimento da magia festiva e, nesse contexto, interessa-me perquirir sobre essa seiva que dá vida à festa, possibilitando que uma outra maneira de *ser* e de *existir* ganhe consistência, acentuando o caráter ativo das experiências dos indivíduos e dos grupos.

Para Jean-Paul Sartre a emoção é uma transformação do mundo. Quando não encontramos mais caminhos, ou quando os caminhos traçados são difíceis, precisamos agir. “Então tentamos mudar o mundo, isto é, vivê-lo como se as relações das coisas com suas potencialidades não estivessem reguladas por processos deterministas, mas pela magia” (SARTRE, 2010, p.63). A partir desta magia trazida pela emoção passamos a apreender um objeto novo, ou apreender um velho e conhecido objeto de uma maneira nova. Aí partimos para captar o mundo de outro modo, sob outro aspecto. “Em suma, na emoção é o corpo que, dirigido pela consciência, muda suas relações com o mundo para que eu e o mundo mude suas qualidades. Se a emoção é um jogo, é um jogo no qual acreditamos” (SARTRE, 2010, p.65).

Para Sartre existem duas formas de emoção: quando somos nós que construímos a magia do mundo, ou quando o próprio mundo se revela bruscamente mágico, ao nosso redor. Muitas vezes essas duas formas se misturam. Percebo que dentre as diversas festas existentes durante os vários ciclos sazonais do ano, o Carnaval destaca-se pela explosão de emoção, vivenciada individualmente e coletivamente. Nesse espaço-tempo as amplas formas de emoção tomam vida e viabilizam uma nova vida que se estabelece.

1.2.1 Carnaval: a Festa das Emoções

Segundo as aparências, a festa atinge aquilo que constitui a finalidade última das comunidades, isto é, um mundo reconciliado, uma entidade fraternal. (DUVIGNAUD, 1983, p.69).

Jean Duvignaud chama a atenção para a desordem promovida pela festa, colocando o homem em face de um mundo sem estrutura e sem código, onde prevalecem as forças individuais do *eu*, os estímulos de subversão e afetividade. Dentre elas “o carnaval é a festa no sentido pleno” (DUVIGNAUD, 1983, p. 69), período que antecede o jejum da quaresma.

Há indícios de que a palavra Carnaval possa estar associada à locução latina *Carrus Navalis*, fazendo referência à carroça em forma de barco usada nas festividades populares de Roma. Mais contundentes são as indicações de que o vocábulo tem sua origem do latim clássico *Carnem Levare*, significando abstenção de carne, período que marca a jejum da carne no período da quaresma. Do milanês *Carnelevale* (século XII), passa ao italiano no século XIV como *Carnevale* e para o francês *Carneval*, já no século XIV (LIMA, 2001).

A origem da festa carnavalesca liga-se à mitologia de vários povos antigos e seus cultos em homenagem à natureza, aos ciclos das colheitas e à fertilidade. As celebrações dos deuses egípcios *Isis* e *Osíris* e da deusa romana *Ceres*, *Deméter* para os gregos, assinalam elementos do ritual carnavalesco, apontando para os cultos relacionados com a germinação das sementes, e a fartura das colheitas. Eram dias de prazer, nos quais havia uma apologia ao corpo, a modificação das regras cotidianas e exaltação sexual.

Na Grécia e na Roma Antiga as festas deixavam transparecer o culto aos prazeres e, uma permitida alteração da ordem marcava a mudança da rotina. No mesmo sentido de obediência às transformações das fases do ano, ciclicamente as festividades eram ajustadas no calendário. (LIMA, 2001, p.07).

As celebrações dionisíacas homenageavam o deus grego *Dionísio*, representante da esbórnia. Já na Roma antiga, as festas aos deuses *Baco*, *Pã* e *Saturno* marcavam as pândegas dos *bacanais*, *lupercais* e

saturnais. Nas três manifestações há uma nova ordem estabelecida, uma mudança dos hábitos cotidianos, regado pelo exagero e libertinagem. A orgia põe em ação a desordem das paixões, marca os momentos de existência, aciona o desregramento dos sentidos. (MAFFESOLI, 1985). Na idade Média e Renascimento os ritos e espetáculos desenhavam uma espécie de segundo mundo, com relações diferenciadas das comemorações impostas pela Igreja e pelo Estado (BAKHTIN, 2002).

Hoje o Carnaval continua a sofrer deslocamento no calendário oficial, sempre se relacionando com a marcação das festas religiosas da Igreja católica.

O homem religioso conhece duas sortes de tempo: profano e sagrado. Uma duração evanescente- e uma “sequência de eternidades”, recuperáveis periodicamente durante as festas que constituem o calendário sagrado. O Tempo litúrgico do calendário desenrola-se em círculo fechado; é o Tempo cósmico do Ano, santificado pelas “obras dos Deuses”. (ELIADE, 1992, p.116).

Assim o Carnaval desloca-se no calendário, dependendo da data do domingo de Páscoa. Este é sempre comemorado na primeira *Lua Cheia* da primavera do hemisfério norte, outono para nós. São contados 40 dias para trás, a partir do sábado anterior ao domingo de Ramos para que se tenha a quarta-feira de Cinzas. Localiza-se, então, entre as festas da tradição religiosa do nascimento de Cristo, o Natal, e sua paixão, morte e ressurreição, a Semana Santa. “O calendário sacro repete anualmente as mesmas festas, quer dizer, a comemoração dos mesmos acontecimentos míticos” (ELIADE, 1992, p. 118).

Embora esteja atrelado ao calendário sagrado religioso, o Carnaval configura-se como um período de quebra da ordem, período de transição, repleto de irreverências e inversões, marcando a flecha do tempo. Esse tempo festivo se destaca no calendário das comemorações anuais pelo dinamismo e variedade de formas, intenso intercâmbio cultural que envolve influências mútuas como ajuda, rivalidade, afinidades e adaptações (CAVALCANTI, 2004). É, sobretudo, a festa da alma: do corpo que se espiritualiza e do espírito que encarna, sendo vivida de forma inconfundível, eterna, renovada,

única e coletiva. “Antes de tudo o carnaval é conhecimento intransitivo” (FRANÇA, 2004, p.35).

A pândega carnavalesca possibilita a liberdade do corpo, as danças, o mascaramento. Então nas ruas, praças, palcos, [...] “o corpo inventa ou reanima uma linguagem” (DUVIGNAUD, 1983, p. 90). Para mim o Carnaval é possibilidade múltipla; é encruzilhada com muitas vias; é caleidoscópio de estéticas diversas; é transcendente e sinestésica, semiótica e multicultural.

O Carnaval é uma festa dos excessos. *A Lua Nova* do período carnavalesco possibilita a escuridão do céu noturno, que, segundo a sabedoria popular, propicia o encobrimento dos exageros da festa, aos olhos dos deuses. Como assinala Maffesoli, o excesso é uma forma de gozo e “idêntico às bolhas do champanhe, o gozo é o indício mais seguro deste borbulhar, desta efervescência que é a vida.” (2003, p. 88). Acredito que a festa possa ser comparada a uma semente fecundada sob o húmus do plural e do diferente, participando de uma porção mágica da vida, transformada em eternidade.

O Carnaval não se incomoda com os riscos do inesperado: os abusos e imprevistos fazem parte de sua linguagem. Nele há um diálogo constante com a desordem e com o ilógico, tão necessários à natureza humana. Como destaca Nietzsche:

somente seres por demais ingênuos podem acreditar que a natureza humana poderia ser transformada numa natureza lógica; mas se houvesse graus de aproximação para esse objetivo, quantas perdas não se sofreria por esse caminho! Até o homem mais racional necessita, de vez em quando, retornar à natureza, isto é, à *sua relação fundamental ilógica* com todas as coisas. (NIETZSCHE, 2006, p. 55).

O Carnaval é viscoso. Uma apologia à proximidade, ao contato corporal; um rompimento de condutas assépticas e domesticadas; a aproximação do erótico pelo culto ao corpo; uma teatralidade e espetacularização conjunta; o hedonismo pela liberdade; uma acentuação dos sentidos e do imaginário; uma explosão de vida numa gestação de poucos dias; um jogo coletivo, sexual e orgiástico. Nesse tempo, curto e intenso, os afetos, os sentimentos e as emoções tudo permitem, numa exibição total e irremediável. Aí, o imaginário

humano cria força e asas: movimento que toma vôo. (Fig. 01)

O Carnaval é orgia. É momento em que não há pudor em se desnudar a alma e dar chance ao espírito de viver o devaneio dos sonhos. É celebração de paixões do hedonismo e do mistério. Daí a importância primordial das *máscaras*, que viabilizam a transmutação de antigas faces. A festa carnavalesca liga cada um dos participantes à alteridade em geral: ser diferente é como um elo que envolve (Dig.01).

O Brasil é o país do Carnaval. Aqui a festa é comemorada com intensidade e sua introdução se deu a partir da dominação luzitana, já no século XVI. O *Entrudo*, presente nos primeiros anos da colonização era uma comemoração vivida nas ruas, que ocorria com a participação coletiva, marcado pela presença de negros e mestiços, escravos e, população menos abastada, aglutinando indivíduos de diversos níveis sociais. “Originado do latim - *introitus* -, o entrudo consistia em três dias de festas que antecediam ao período litúrgico da quaresma, com início da quarta-feira de Cinzas, conhecido documentadamente na Península Ibérica desde o Século XIII” (SILVA, 1990, p.XI).

Na festa de rua, o *mela-mela* se expandia pelos logradouros e praças públicas usando-se água, farinha, goma, perfumes e até outros materiais não recomendáveis, como lama e urina, para o descontentamento de muitos. Nos espaços privados, a influência francesa era percebida nos bailes de máscaras, onde a classe nobre e burguesa exibia suas requintadas fantasias (GASPAR, 2011). Entre os Estados brasileiros, Pernambuco sempre teve uma tradição de belos Carnavais. A festa pernambucana *é o que é* porque teve sua força e importância em tempos remotos: uma tradição perene e mutável.

A tradição tem a similaridade de uma larva incandescente, que se movimenta traçando marcas profundas pelos caminhos que percorre. Construída por pequenos filetes de água que trazem em sua trajetória as possibilidades de adaptações e apropriações, a tradição é um instrumento transformador, e

suas expressões devem ser contextualizadas política, social e esteticamente, dando a ver a existência de uma narrativa na qual estão imersos obras, modos de ser e fazer, de forma a superar o abismo que separa a representação dos grupos da tradição e sua realidade. (AMORIM; NOGUEIRA; COSTA, 2010, p. 132).

A tradição é um tecido vivo, cuja existência só é possível através dos acontecimentos, ações, interações, retroações, determinações e acasos (MORIN, 2007). Os saberes e fazeres da tradição, longe de serem como um lago de superfície tranquila, cuja geografia é formatada a partir de um traçado rígido são, como singelas correntes, dinâmicas, humanizadas, circunstancializadas, fruto da razão histórica (DURAND, 2001).

A tradição revela os primórdios da brincadeira de rua na capital pernambucana e, “nos anos quarenta do século XIX surgem as primeiras tentativas da substituição do entrudo pelo Carnaval, bem à moda de Veneza e Nice, com o aparecimento dos bailes de máscaras”. marcando “[...] a ordem, a decência, o regozijo e o bom gosto.” (SILVA, 1990, p.XIV)”.

Os registros escritos e a memória dos que hoje ainda recordam os Carnavais antigos desenhavam a beleza dos *Pierrôs*, dos *Arlequins*, dos *Palhaços*, das *Colombinas*, que percorriam as ruelas do bairro do Recife, de Santo Antônio, São José e Boa Vista. Folia de *Reis* e *Rainhas*, de carros alegóricos, de bailes coloridos por confetes e serpentinas, perfumados por lanças-perfume e limas de cheiro e adocicados por jetons e filhoses¹: armas encantadas usadas nessa batalha de alegria. Carnaval irreverente do curso, do mela-mela, da brincadeira libertária de rua, tendo uma sonoridade diversa como fundo musical: sons de frevos rasgados, *arrasta-povo* que levava multidões pelas avenidas que entrecortavam a cidade. *Troças* multicores chamando o povo às ruas. *Maracatus nação* com a força da herança negra. *Ursas* libertinos assustando a meninada. *Caboclinhos* coreografando melodias indígenas. *Agremiações* e *Blocos* que cantavam o amor e a saudade com todo o lirismo. *Escolas de Samba* desfilando em frente às comissões julgadoras dos Concursos, cercados pela multiplicidade de olhares curiosos dos assistentes.

[1] Os lança-perfumes eram bisnagas de metal ou vidro que continham éter perfumado; as limas eram feitas de cera e guardavam água de cheiro; os jetons, caramelos embrulhados por papéis coloridos; os filhoses, bolinhos fritos de farinha de trigo, adocicados com calda de açúcar.

[2] *Baco*, deus do vinho e da embriagues. Relativo a *Dionísio* na mitologia grega.

Katarina Real (1990) fala do Carnaval do Recife, que, segundo ela, era uma festa que fazia inveja ao próprio deus *Bacô*². E assim as dicotomias público/privado, pobre/rico, sujo/limpo, dia/noite,

refletiam-se também no reinado de Momo: em todos os recantos “os acontecimentos festivos desenvolviam-se em dois espaços da cidade, física e socialmente distintos entre si [...]” (ARAÚJO, 1996, p.230).

As décadas caminharam seguindo a linha tortuosa do tempo e as manifestações presentes no tempo-espaço do Carnaval multiplicaram-se e ampliaram sua abrangência. Do litoral ao sertão a diversidade de brincadeiras foi fruto do cruzamento fértil entre as culturas negra, indígena e ibérica: miscigenação que é essência do povo brasileiro.

Maracatus rurais, de *baque solto*, repleto de personagens, com seus *Caboclos de lança* percorrendo canaviais barrentos, com suas golas bordadas e seus barulhentos chocalhos. *Afoxés*, *Bois*, *Cambindas*, *Cavalos-marinhos*, *Bonecos gigantes*, arrastando grupos de foliões. Na festa profana os participantes de muitas agremiações culturais têm uma ligação com as práticas religiosas afrodescendentes em especial o Candomblé, a Umbanda e a Jurema que evocam a proteção de divindades e entidades, antes de saírem nas ruas.

E o Carnaval continua tomando corpo e forma. Em todos os cantos e recantos do Estado pode-se hoje presenciar e participar da brincadeira espontânea ou assistir às apresentações nos palcos erguidos em locais estratégicos para o desfile das diversas manifestações culturais: é a espetacularização da festa. Fantasias, alegorias, adereços, estandartes e *máscaras*. Máscaras que marcam presença. Máscaras feias que assustam. Máscaras belas que chamam à atenção. *Palhaços*, *Ursos*, *Papangus*, *Caretas*, *Tabaqueiros*, *Mateus*, *Catirinas*, *Caiporas*, *Zé Pereiras* e tantos outros a percorrerem ladeiras, ruas, praças, palcos, espalhando medo, alegria: emoção mascarada.

A festa carnavalesca oportuniza a convivência, o fortalecimento dos laços de parentesco, de vizinhança, de alianças: as associações. Para compreender a dinâmica do Carnaval foi essencial reconhecer que humanos e não-humanos contavam suas histórias: admitir que todos e cada um deles era importante, indispensável e insubstituível para a formação de um *coletivo*³ (LATOURE, 2012).

Observei, assim, que o conjunto festivo acionava os sentidos e

[3] Com o reconhecimento desse *coletivo* a lista dos não-humanos que tomam parte das ações se amplia. “As coisas não ameaçam os sujeitos. A construção social não enfraquece mais os objetos” (LATOURE, 2004, p.149). As máscaras podem ser um bom exemplo dessa dinâmica em que não-humanos formam o coletivo com os humanos: todos são atores em ação na preparação e execução dos folguedos.

possibilitava a construção de um cortejo simbólico, extravagante, revigorante, regado pela criatividade e improviso, embebido em uma tradição perene e mutável, marcada por um sentido coletivo e partilhado.

1.2.2 Bezerros: o Carnaval que se Amplia

Quem chega hoje à Bezerros em um domingo de Carnaval, em pleno desfile dos *Papangus*, não consegue imaginar que nos tempos de outrora, início do século XX, a população local brincava nas ruas da cidade dentro de uma dimensão doméstica: envolvimento apenas de moradores e amigos mais próximos. O jornal *A Época*, em 1928, já trazia uma convocação para os foliões bezerrenses, destacando o uso do lança-perfume e da cachaça, para animar a festa. [...] “Vamos, foliões bezerrenses! Sahi dessa apathia, desta moderna, e vinde à rua, sob a embriaguez do *Ether* e... da ‘branquinha’ fazer valer as nossas prerrogativas do povo alegre e risonho que se não deixa entibiar”⁴.

[4] Jornal *A Época*, edição nº 20 (apud SOUTO MAIOR, 2010, p.38).

Os Blocos de rua, como o *Cana-Verde* e o *Cana Velha* que disputavam a preferência dos foliões, juntavam-se às *Cambindas*, aos *Bois* de Zé Preá e Manuel Xuxu, à *Boneca Gregória* e aos *Maracatus*. No *curso*, o desfile de automóveis pelas principais ruas da cidade, formando um animado conjunto, acompanhado pelo jogo de cor e cheiro do confete, serpentina e lança perfume. Dentre os Clubes tradicionais destacavam-se o Club Sportivo Vassourinha, o Clube Carnavalesco Democrático e o Centro Literário Rui Barbosa, existente até hoje (SOUTO MAIOR, 2010).

O mestre Lula Vassoureiro recorda os antigos Carnavais e o trabalho de seu pai na cultura local.

Meu pai idealizou os Caboclinhos. Depois idealizou o jacaré. Que era Troça, não era Bloco. Tudo era Troça. O *Bola de Ouro*, o *Cana Verde*. Meu pai fazia tudo. Meu pai fazia uma coisa e jogava prá outro. Quando ele não tinha mais o que fazer, inventou o *Bumba-meu-boi*. Era tão rico que não era com ele só, era com três. Depois ele idealizou a briga dos *Bois*. Depois a briga dos *Bois*, a briga das *Burrinhas*, a briga das *Catirina*, a briga dos *Mateus*. Os mascarados toda a vida saiu. (mestre Lula Vassoureiro⁵).

[5] Mestre na Arte das máscaras em Bezerros, Lula Vassoureiro tem com o reconhecimento de seu trabalho na construção e preservação da cultura local.

[6] Brincante,
carnavalesco, artesão-
artista e diretor de turismo
e educação de Bezerros.
Incentivador da cultura
bezerrense.

[7] Vide Capítulo 02

Por volta de 1905, nos sítios nas redondezas do centro da cidade, figuras maltrapilhas, enfeitadas com folhas de bananeira, circulavam com suas máscaras feitas de papel de embrulhar charque, assustando a meninada. “Os *Papangus* antigamente saíam dos bairros, de todo bairro saía *Papangu*, todo mundo saía e eles terminavam entrando nesses blocos e faziam a festa” (Robeval Lima⁶).

Desde então esses personagens ganharam força e representatividade, passando por diversas mudanças estéticas e simbólicas ao longo de cada Carnaval. Os antigos *Papa-angus* de outrora começaram a ser reconhecidos como *Papangus*⁷, representantes da Cultura de Bezerros.

Hoje a dimensão da festa carnavalesca no município ultrapassa qualquer poder de imaginação. No domingo que antecede o Carnaval, o *Acorda Bezerros* sai às ruas, despertando o povo para o período de folia.

O Carnaval do Papangu
J. Borges

No Domingo
oito dias antes do Zé Pereira
sai o Acorda Bezerros
a vibração faz poeira
arrasta o povo da cama
pra pular na bagaceira.

O domingo após o sábado de *Zé Pereira* é o dia marcado pelo cronograma oficial para o desfile e Concurso do *Papangu*. Quem nunca viu deve ver e quem já viu nunca esquecerá. Foi esse o sentimento que tive e que me acompanha até hoje: a lembrança do primeiro Carnaval em Bezerros.

Lembro-me de cada detalhe daquele domingo, em 2010. Às 09h30min da manhã, sob a energia de um forte sol, iniciei meu percurso pelas as ruas da cidade, observando os mascarados que naquele horário já circulavam alegremente. Sozinhos, em duplas, em bando, acenavam para as pessoas e carros que passavam. Notei que alguns moradores faziam tentativas para descobrir a identidade dos brincantes. Com máscaras em diversos materiais e fantasias de brilhos

e cores marcantes, percorriam as ladeiras, em direção à Praça São Sebastião. Segui na mesma direção, nas ruas enladeiradas da cidade, em busca da concentração dos mascarados.

Próximo à Igreja de São Sebastião, o som da multidão indicava que ali sairia o Bloco dos *Papangus*. Uma grande estrutura mostrava a preocupação institucional com a dimensão da festa: policiamento ostensivo, banheiros-químicos para apoio aos brincantes; grandes palanques montados em locais estratégicos.

Os turistas que freneticamente cercavam os mascarados registravam, com máquinas fotográficas e filmadoras, a magia daquele momento. Os brincantes se mostravam e se amostravam incessantemente: exibiam-se, pavoneavam-se, pousavam incansavelmente para as fotos e filmagens. Vestidos com fantasias idênticas grupos de mascarados se aproximavam das emissoras de televisão e entoavam cantigas ensaiadas. Individualmente e silenciosos alguns mascarados faziam suas *performances*. Era um verdadeiro desfile de criatividade e exuberância. Havia ali uma encantadora diversidade de personagens.

[8] Vide Capítulo 05.

Individualmente ou em grupo, as máscaras indicavam uma temática própria que as caracterizasse e que chamasse a atenção dos moradores e visitantes. Muitas delas lembravam a estética da *Commedia dell'arte*⁸, do Carnaval italiano: alguns tinham um acabamento perfeito, com detalhes em dourado, formando um belo conjunto com as fantasias acetinadas e detalhados adereços de mão. Logo percebi que estava cercada por exemplos de criatividade e diversidade. Ao meu lado seguia *São Jorge* segurando a cabeça do dragão. À minha volta um grupo de *Estrelas cadentes* com roupas de cetim amarelo ouro. Mais adiante, um conjunto de *Fadas coloridas* com longos chapéus de ponta. E assim a magia ia ditando o tom da festa (Dig.02 a 04).

O tempo passava e o sol esquentava. Ampliando essa energia, a multidão de mascarados e observadores crescia rapidamente. Muitas crianças vestiam *kaftas* de chitão florido e máscaras emborrachadas. Grupos de *Mexicanos* com violas à mão. Fantasias feitas de material reciclado. A diversidade daquele conjunto de mascarados indicava que

não havia ali um padrão a ser seguido. Tudo era possível dentro do contexto da festa carnavalesca. Pude observar que em alguns exemplos o *gênero* era percebido e até acentuado na elaboração da indumentária. Outros grupos de brincantes pareciam ter por objetivo uma similaridade extrema, anônima e assexuada (Dig. 05).

Acredito que o que ditava o caminho para a confecção das máscaras e fantasias eram a disponibilidade e os interesses múltiplos: alguns se cobriam com roupas de chita, muito simples e máscaras coloridas, artesanais ou industrializadas; outros desfilavam com fantasias exuberantes, marcadas pela riqueza de detalhes e que certamente exigiram um grande investimento monetário e temporal; muitos demonstravam a irreverência e criatividade na escolha da temática exibida.

O Bloco dos *Papangus* iniciou o desfile, acompanhado pela orquestra que entoava conhecidas músicas carnavalescas. Naquele ano o homenageado pela Secretaria de Turismo e Cultura foi Sivonaldo Araújo⁹. O Bloco trazia uma comissão de frente que usava máscaras semelhantes às confeccionadas pelo artista e exibia esculturas dos *Papangus* que faziam alusão às elaboradas por ele (Dig.06).

Ao longo das ladeirosas ruas, residências e bares com suas varandas decoradas viraram camarotes para os moradores e visitantes que também se enfeitaram para a festa: exalavam cor, alegria e brilho. Os edifícios compactuavam com aquele movimento festivo, comprovando que “[...] a arquitetura, ou a casa não é um cenário passivo que assiste ao desenrolar das nossas vidas e o enquadra, mas é co-autora de todas as possíveis experiências vividas ou narráveis” (AMORIM, 2007, p. 89). Toda a magnitude da dimensão da festa mostra-se naquele conjunto alegórico de múltiplas faces e assim, de forma plena, sujeitos e objetos viviam a magia do Carnaval de Bezerros.

[9] Bezerrense, renomado artista plástico, brincante atuante, sempre lutou pela divulgação e incentivo da cultura local; falecido em outubro de 2009.

O Carnaval do Papangu
J. Borges

Vou falar no Carnaval
que tem em minha cidade
cada ano que se passa
aumenta a festividade

porque a fama se espalha
em toda localidade

Vem gente de toda parte
de São Paulo e Caxambú
vem do Rio de Janeiro
de Recife e Cumaru
pra ver e se divertir
no Carnaval do *Papangu*.

Uma parte daqueles brincantes seguia alegremente nas ruas para participar do Concurso institucional, que naquele dia premiaria os mais belos e criativos *Papangus*: exibiam um pequeno adesivo com um número de inscrição e o título de sua fantasia. Outros já tinham como recompensa a participação na pândega carnavalesca.

Com o passar das horas as ruas ficaram pequenas para centenas de foliões que lotavam caminhos e calçadas. Os palanques armados pela Prefeitura em pontos estratégicos ficaram completamente preenchidos por uma massa colorida de assistentes que aplaudiam o desfile dos mascarados (Fig.02).

Confesso que fui tomada pela surpresa ao presenciar a dimensão da tão propagada *Folia dos Papangus*, pois não podia imaginar que tantos brincantes, turistas, profissionais das emissoras de televisão e de empresas de mídia impressa, policiais e comerciantes se agrupassem formando tão grande e alegre multidão barulhenta. Presenciei ali a riqueza do universo das máscaras, vivas: novos-sujeitos que brincavam nas ruas e praças.

Quem participa de um evento com as dimensões do Carnaval de Bezerros não consegue se livrar das marcas de sua grandiosidade, tatuagens ornadas pelas imagens da festa dionísíaca. Aquele primeiro contato foi imprescindível para atizar a minha curiosidade e o meu desejo de conhecer mais e mais sobre a história da brincadeira dos *Papangus* de Bezerros e, de forma específica, a vida das máscaras da cidade do agreste pernambucano.

1.2.3 Afogados da Ingazeira: Carnaval em Movimento

O Carnaval é uma festa que marca a memória e deixa saudades. Ao caminhar pelas ruas de Afogados da Ingazeira e

conversar sobre os Carnavais do passado com moradores mais velhos, pude registrar o quanto as lembranças da festa vivida há décadas estavam ainda pulsantes e submersas em um fluido de emoção. “O Carnaval, quando eu era criança, era melhor do que o de hoje. Durante o dia brincava todo mundo, havia uma melação de massa branca e à noite todo mundo tomava banho e ia dançar. Havia dança quase toda a semana” (Gastão Cerquinho¹⁰).

Os moradores recordam-se do *mela-mela* que ocorria livremente nas ruas da cidade nas primeiras décadas do século passado. Crianças e adultos entravam na brincadeira, alegrando-se com a pândega irreverente.

O Carnaval era uma loucura. O Carnaval não é uma festa, é uma doidice... Aí eu era novinho e caía dentro. Quando eu era moço tinha namorada à vontade. Aí, quando era de dia ficava solto aí na cidade, no tal do mela-mela. Quando era noite ia pro Clube. Então eu ia pro Clube, dançava, bebia, pulava a noite inteira, até quando chegava quatro horas da manhã que se acabava a festa, né? Vinha prá casa dormir um restinho de sono que tinha, quando era mais tarde tava na rua de novo. No mela-mela... é, bebendo cachaça e... tinha os colegas. Eu tinha 20 anos, tinha 18. (Jaime de Hortêncio¹¹).

No domingo pela manhã o *curso* formava-se pelo centro da cidade, com carros lotados pelas famílias e instrumentos musicais que animavam o cortejo. Muitas vezes o desfile seguia até as cidades vizinhas de Carnaíba e Tabira, voltando com um número maior de moradores desses municípios, em seus automóveis, em marcha lenta. Na terça-feira, como despedida do Carnaval, o desfile se repetia, animando toda a região (PIRES, 2004).

Com a inauguração do ACAI, Aeroclube de Afogados da Ingazeira¹², nos anos 50, os bailes noturnos congregavam as famílias afogadenses nas quatro noites carnavalescas, ao som da Orquestra de Frevo Pajeú.

Embora o Carnaval possa ser percebido como uma festa popular, um tempo em que as hierarquias sociais são minimizadas, pude notar, a partir de alguns depoimentos, a marca das diferenças presentes na festa carnavalesca do passado afogadense.

Então havia outros blocos da pessoa mais pobre que era muito mais animado. Eles saíam de bandeira na rua e

[10] O Sr. Gastão é comerciante e escritor, autor de livros que contam a história de Afogados da Ingazeira e sua gente. Com 90 anos causava inveja pela sua memória e lucidez.

[11] Jaime Bezerra Santana, 76 anos, morador, conhecido como Jaime de Hortêncio, seu pai, ou Jaime de Rosilda, sua esposa. Essa é uma forma tradicional nas cidades do interior de se fazer referência ao parentesco.

[12] Já nos anos 90 o ACAI transformou-se em um edifício abandonado, abrigo para drogados e ponto de prostituição. Em função da construção do anel viário o Clube foi demolido em outubro de 2008 (PIRES, 2004).

naquele passeio que eles faziam pela rua, nos três dias, saíam com a bandeira quando voltava, voltava cheia de dinheiro. Todo mundo dava dinheiro a eles. A classe mais pobre, entendeu? O pessoal dava o dinheiro e eles botavam com alfinete, uma coisa lá agarrada, quando vinha, vinha cheio de dinheiro. Voltava prá casa, ou voltava prá sede, cheia de dinheiro. Era bloco de gente pobre. E tinha também o bloco de uma pessoa mais elevada. Havia um blocozinho também. Mas era mais brincadeira, durante a manhã. [...] Eu tinha idade de 12 anos. (Gastão Cerquinha).

Como presenciamos ainda hoje em todos nos Carnavais de variados recantos do país, cada um brincava à sua maneira, dentro da suas possibilidades financeiras e espaciais, usando a liberdade e a criatividade próprias do tempo carnavalesco: o importante era festejar. Nesse sentido, já havia a presença dos mascarados nas estradas dos sítios circunvizinhos e no centro da cidade. Hoje conhecidos como *Tabaqueiros*, eram chamados, no início da brincadeira centenária, de *Papangus*¹³. Escondiam sua verdadeira identidade e andavam com os reios¹⁴ em punho, independente de classe social, cor, credo, ideologia, sexo, idade: com as máscaras, eram apenas os *Papangus* de Afogados da Ingazeira.

O tempo passou e com ele vieram as mudanças, as adaptações, o movimento que atingiu no Carnaval afogadense: os brincantes, a cidade, as máscaras. “O tempo não é um panorama geral, mas antes o resultado provisório da ligação entre seres.” (LATOUR, 2009, p. 74). Para o autor, é justamente a ligação entre esses seres, indivíduos e objetos, que o constituem.

Durante a pesquisa de campo, percorrendo as ruas de Afogados da Ingazeira nos Carnavais de 2010 a 2013, presenciei a formação de numerosos grupos vestidos com as coloridas camisas dos blocos que dominavam a cidade, acompanhados pelos trios elétricos que arrastavam centenas de foliões. Nesse período o comércio agitava-se e, ao longo de ruas e praças, proporcionava animados encontros regados pela culinária local e profusão de bebidas etílicas. Tive, naqueles preciosos momentos de observação da festa, o prazer de estar ao lado dos *Tabaqueiros* que corriam pela cidade em grupos, com seus barulhentos chocalhos anunciando sua marcante presença.

[13] Essa questão será melhor explicitada no Capítulo 02.

[14] O relho, chamada no interior de *reio*, é o chicote utilizado pelos brincantes, originário dos chicotes usados pelos tangedores de burro (LOPES, 2003).

No Carnaval de 2010 acompanhei, pela primeira vez, os brincantes nas ruas, naquela manhã ensolarada de segunda-feira. Seguindo logo cedo para o centro da cidade, registrei a presença de crianças brincando nas ruas, estalando os chicotes: um treino para o duelo com os reios, que fazia parte da brincadeira (Dig. 07). Na Praça da Matriz, os pequeninos e jovens mascarados brilhavam com suas roupas de cetim, seguindo para todos os lados do centro. Naquele espaço arborizado um *Lobo mau* se aproximou com sua máscara emborrachada e logo pedi para fotografá-lo. Outros *Tabaqueiros* chegavam ao local e pude notar que um maior número de máscaras era industrializado, predominando as emborrachadas (Fig. 03).

Os *Tabaqueiros* apressadamente cruzavam as ruas, entravam nas lojas, interrompiam os transeuntes para pedir, com uma voz em falsete, “*uma moedinha para o Tabaqueiro*”. Aquele era um disfarce proposital, para manter o anonimato.

Estalavam os relhos, exibiam os cintos repletos de chocalhos e corriam muito, espalhando uma sonoridade ritmada pelos caminhos que seguiam (Dig. 08). Fiquei impressionada com a quantidade de chocalhos dependurados nos cintos, cujo conjunto formava uma grave e estridente musicalidade, que invadia a cidade. Aquele era realmente um elemento de destaque na indumentária dos *Tabaqueiros*. Embora os chocalhos fossem usados em outros folguedos pernambucanos, como nos *Caretas* de Triunfo e nos *Caboclos de Lança* do *Maracatu rural*, nenhum desses apresentava a abundância das rústicas sinetas, como os mascarados afogadenses (Fig.04).

Os *Tabaqueiros* dominaram minha atenção e eu, provavelmente, também despertei a curiosidade dos brincantes, com minha máquina fotográfica, caderno de campo e ar de quem está fazendo uma reportagem. Por que não dizer que ali havia um estranhamento mútuo, no qual pesquisador e brincantes tentavam se conhecer e desvendar os mistérios do *outro*? Diferentemente de Bezerros, não havia assédio de turistas nem das emissoras de televisão: apenas os moradores que chegavam às janelas e portas para ver os barulhentos mascarados, já conhecidos.

Com o passar das horas a temperatura aumentou e com ela o número de *brincantes* na sertaneja cidade. Ampliava-se também a minha ansiedade em saber mais sobre a tradicional brincadeira. Naquela manhã conversei com moradores e cheguei a entrevistar alguns mascarados que, cansados do corre-corre pelas ruas, sentavam nas calçadas para retomar as forças (Dig.09 e 10).

A partir dali, tanto os registros escritos, quanto o campo vivenciado nos anos de pesquisa, me indicaram que passado e presente estavam unidos naquele lugar, revelando uma história vivida, revitalizada, esquecida, recriada incessantemente a cada Carnaval. De forma emblemática, a união entre esses dois pólos, ontem e hoje, apresentava-se nitidamente na figura dos *Tabaqueiros* que percorriam as ruas de Afogados da Ingazeira, sob um sol forte e um céu imensamente azul, ou, à noite, sob o céu escuro, repleto de estrelas curiosas, como eu.

[Fig 01] No Carnaval, o imaginário toma voo.
(*Acervo Graça Costa*).



[Fig. 02] Folia dos Papangus; uma festa inesquecível.
(*Acervo Júlio Pontes*).

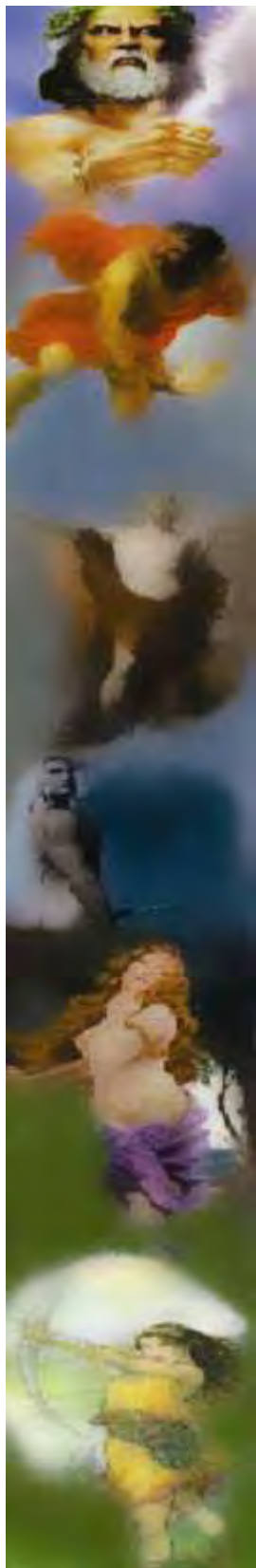


[Fig. 03] *Lobo mau*
Tabaqueiro.
(*Acervo Graça Costa*).



[Fig. 04] Os
Chocalhos são um
diferencial dos
mascarados
afogadenses.
(*Acervo Graça Costa*).





Nas narrativas míticas cada divindade tem características próprias e marcantes: desempenham papéis, têm funções determinadas, possuem características particulares, desfrutam de atributos. Da mesma forma, cada lugar descrito nos mitos revela-se, ao ser percorrido, ocupado, vivido.

Observa-se que em alguns momentos esses seres e lugares imaginários são possuidores de elementos que ressaltam sua imortalidade e grandeza; em outros, apresentam-se com atributos tão humanos e terrenos que ao falar deles parece que estamos descrevendo a nós mesmos, pobres mortais que vivenciamos o cotidiano terreno, em qualquer lugar do planeta. Nas narrativas mitológicas os deuses nascem, lutam, sofrem, amam e até morrem.

Zeus era reconhecido por sua força divina. Com a ajuda de armas potentes, o trovão, o raio e o relâmpago, apresentava-se como o deus do céu tempestuoso. *Poseidon*, seu irmão mais velho, podia abalar os oceanos com seu tridente mágico, causando maremotos e terremotos. *Hades*, outro irmão do deus supremo, possuía o poder dos mundos invisíveis, dominando as almas dos mortos nas profundezas da terra. A bela deusa *Afrodite* destacava-se por representar o amor, despertando o desejo no coração dos deuses. *Apolo*, um dos tantos filhos de *Zeus*, era reconhecido como o deus da luz, das artes, da medicina e da música. *Ártemis*, filha de *Apolo*, desempenhava a função de protetora das parturientes, percorrendo os bosques em companhia de feras e *Ninfas*. *Hefesto*, o deus coxo, dominava a arte do fogo e do trabalho com os metais. Esses e tantos outros deuses, com seus codinomes, reinavam em lugares com características únicas: identidades construídas no universo mitológico. (AQUINO 2007, GRIMAL, 2009).

1.3 Ser e Estar: Identidades Plurais

Ela permanece sempre incompleta, está sempre “em processo”, sempre “sendo formada”. (HALL, 2006, p.38).

O termo *identidade* é usado em muitos campos de conhecimento sendo um valioso conceito para os estudos voltados à Filosofia, Psicologia, Sociologia e Antropologia, dentre outros. Embora o uso desta palavra seja tão comum e corriqueiro, não se trata de um termo com significado estrito, que comporte uma simples e única definição: o amplo emprego do termo dificulta sua precisão conceitual. Assim, sua compreensão exige questionamentos, comparações e relações com outras noções, indispensáveis ao entendimento do universo que a envolve. Pensar em identidade remete as questões acerca da natureza dos homens e das coisas e das diferenças e semelhanças deles em relação a outros elementos.

Corriqueiramente a identidade pessoal é compreendida como algo inerente a cada indivíduo, elemento que o torna único. Nesta perspectiva, as pessoas se diferem por traços sociodemográficos distintivos, como idade, sexo, naturalidade e filiação. Esses fatores podem servir para acionar características que trazem similitudes em relação a outros indivíduos, agrupando-os pela semelhança de classe, profissão, religião ou etnia (HOFFNAGEL, 2010). A identidade particular remete ao entendimento sobre quem somos, nossas características fundamentais, nossa auto-percepção, escolhas e formas de vida. “A identidade pessoal define-se antes de tudo, em referência aos ancestrais e aos pais; [...] Mais amplamente, definimo-nos em referência à nossa cidade, nosso estado, nossa nação, nossa religião” (MORIN, 2007, p. 86).

A identidade pode envolver reivindicações ditas essencialistas, sobre quem pertence ou não a determinado grupo, cujas identidades são percebidas como fixas e imutáveis. São reivindicações baseadas na natureza, como exemplos de identidades étnicas, de raça, de relações de parentesco, ou versões baseadas em uma história ou um passado imutável. “Por um lado, a identidade é vista como tendo um núcleo

essencial que distinguiria um grupo de outro. Por outro, a identidade é vista como o produto de uma intersecção de diferentes componentes, de discursos políticos e culturais e histórias particulares” (WOODWARD, 2009, p. 38).

A identidade pessoal pode ser ainda compreendida como “[...] o ponto de referência pessoal do sentido da vida e do agir” (BERGER; LUCKMANN, 2004, p. 77). Essa identidade começa a ser formada quando o indivíduo, ainda criança, observa o reflexo de seu comportamento na ação das pessoas próximas. O processo de edificação da identidade é algo que se desenvolve a partir da relação com o outro: uma identidade socialmente desenhada. Nas múltiplas sucessões do agir social se constrói a identidade pessoal do indivíduo: primeiro por uma socialização primária que se amplia pela socialização secundária, a qual introduz o indivíduo nos papéis de uma realidade social mais abrangente.

Compreendo que os sujeitos ocupam distintas posições dentro do contexto social, que os ajudam a construir e formatar esse profundo e discutido conceito que é *identidade*. Esta, envolve uma busca de condições sociais sob as quais os humanos podem alcançar uma atitude positiva em relação a si próprios, pela autoconfiança, autorespeito e autoestima e, conseqüentemente, obter formas de reconhecimento no âmbito comunal (HONNETH, 2003).

O homem está envolvido em diversas ações cotidianas, nas quais mantém relações com os companheiros de escola, colegas de trabalho, parceiros de lazer, parentes do ciclo familiar e pessoas estranhas, que em fugidios momentos, compartilham com ele espaços coletivos. Nessa diversidade de contatos e lugares de encontro, as identidades são formatadas, as relações são desenhadas e as comunicações são estabelecidas por meio de múltiplas formas de linguagem. A linguagem, seja oral, escrita ou gestual, aproxima ou afasta as pessoas e com isso cria ou rompe fronteiras; tem a função de identificação dos indivíduos com os grupos e favorece a construção identitária individual ou coletiva, transmitindo sentimentos e emoções. “Essas identidades adquirem sentido por meio da linguagem e dos

sistemas simbólicos pelos quais elas são representadas” (WOODWARD, 2009, p.08). Os traços linguísticos podem indexar significados sociais e, conseqüentemente, constituir significados de identidades (HOFFNAGEL, 2010).

[1] “A marcação simbólica é o meio pelo qual damos sentido a práticas e a relações sociais, definindo, por exemplo, quem é excluído e quem é incluído. É por meio da diferenciação social que essas classificações são ‘vivas’ nas relações sociais” (WOODWARD, 2009, p. 14).

É importante destacar que a identidade é relacional e a diferença é estabelecida por uma marcação simbólica¹ relativamente a outras identidades; é também social e material. Ambos os aspectos, social e simbólico, são necessários à construção e a manutenção das identidades (WOODWARD, 2009).

A cultura, de uma forma geral, encontra-se envolta na problemática das questões identitárias. A imbricação da identidade na cultura não tira o poder analítico de cada um desses conceitos de maneira a podermos recorrer a cada um deles (CARDOSO DE OLIVEIRA, 2006). Concentrando um duplo universo, a cultura abrange um capital cognitivo e técnico, envolvendo práticas, saberes, regras, *savoir-faire* e um capital mitológico e ritual, abrangendo crenças, valores, interdições e normas. Todo esse patrimônio de memória e organização é transmitido entre indivíduos e gerações, num processo de troca e adaptações. Nesse movimento, a identidade cultural de cada povo, de cada comunidade, de cada grupo, de cada lugar, é ao mesmo tempo fechada e aberta, preservando determinados valores e renovando-se constantemente. “A cultura constitui a herança social do ser humano; as culturas alimentam as identidades individuais e sociais no que elas têm de mais específico” (MORIN, 2007, p.64).

No circuito da cultura o foco se desloca dos chamados sistemas de representação para as identidades por eles produzidas. “A representação inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeitos” (WOODWARD, 2009, p. 17). A representação, como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia ajudam-nos a responder quem somos, quem poderíamos ou quem gostaríamos de ser. A cultura nos oferece um leque de possíveis identidades que podem ser edificadas a partir das representações

simbólicas e das relações sociais que nos cercam. As identidades culturais envolvem aspectos que surgem de nosso pertencimento a culturas étnicas, raciais, nacionais, linguísticos e religiosos (HALL, 2006).

Destaco que todas essas questões que abrangem o universo identitário não estão restritas ao indivíduo e aos grupos. Os lugares também são um rico campo investigatório para este estudo, agregando a ele importantes elementos. Neste sentido, pertencimento, alteridade, reconhecimento, inclusão e exclusão social, similitude e diferença, embasam a dinâmica identitária, tanto em relação aos sujeitos quando aos lugares² onde desenvolvem suas vidas, num processo individual e comunal. As cidades além de ser reconhecidamente o *locus* para o encadeamento ou o reforço dos processos identitários estão também envoltas em suas próprias construções de identidade.

Interessa-me pensar tanto na questão do indivíduo-brincante, que dentre os diversos papéis desempenhados na dinâmica de sua vida tem, como mascarado, mais uma *possibilidade de ser*, como também na importância desses personagens para a construção identitária dos lugares.

[2] Nestes termos *lugar* refere-se aos espaços com diversas dimensões: continente, país, região, cidade.

[3] Refiro-me aqui ao lugar do sujeito como as diversas posições ocupadas pelo indivíduo: na Família, no Trabalho, na Igreja.

[4] Acredito que Stuart Hall compartilha com a concepção de pós-modernidade enunciada por Jean-François Lyotard (apud AUGÉ, 1997), momento em que há uma espécie de dissolução de determinados laços sociais e a passagem das coletividades sociais a um estado de uma massa, composta de átomos individuais que se movimentam. O sujeito, não isolado, está preso a uma textura de relações mais complexas e de grande mobilidade.

1.3.1 O Lugar³ do Sujeito: Diversidade de Papéis.

Um rosto é um teatro onde atuam múltiplos atores. Uma vida também. Cada um enfrenta discontinuidades pessoais na sua caminhada contínua. [...] Cada um contém a multiplicidade e inúmeras potencialidades mesmo permanecendo um indivíduo sujeito único. (MORIN, 2007, p. 95).

Muitos são os pensadores que apontam para a necessidade de nos aprofundarmos sobre o entendimento da identidade e de compreendermos o cosmo das construções identitárias na contemporaneidade. Nesse sentido, Stuart Hall (2006) afirma que o conceito de identidade é complexo, pouco desenvolvido e compreendido na ciência social contemporânea: não é algo definitivo. Na realidade atual, dentro do que este autor reconhece como uma concepção pós-moderna⁴, o sujeito não tem uma identidade fixa, essencial, permanente e assim pode vivenciar identidades múltiplas,

algumas vezes até contraditórias e mal resolvidas.

Tomaz Tadeu da Silva, por sua vez, reitera que “a identidade não é fixa, estável, coerente, unificada, permanente, “[...] tampouco é homogênea, definitiva, acabada, idêntica, transcendental. [...] É uma construção, um efeito, um processo de produção, uma relação, um ato performativo” (SILVA et al, 2009, p.96). Nessa mesma perspectiva, Zigmunt Bauman argumenta que nos variados campos de atividade da vida atual existe um constante movimento identitário: papéis negociáveis e renováveis que dependem das necessidades individuais e coletivas. Sugere que:

[...] a “identidade” só nos é revelada como algo a ser inventado, e não descoberto; como alvo de um esforço, “um objetivo”; como uma coisa que ainda se precisa construir a partir de zero ou escolher entre alternativas e então lutar por ela e protegê-la [...]. (BAUMAN, 2005, p. 21).

Segundo Manuel Castells, existe hoje a força de uma revolução da tecnologia da informação e a reestruturação do capitalismo que introduz uma sociedade organizada em redes, dentro de uma globalidade que penetra em todos os níveis da sociedade. Paralelamente, presenciamos um avanço de expressões de identidade coletiva que tentam desafiar a globalização e o cosmopolitismo, indo à busca da singularidade cultural e do controle do indivíduo sobre suas vidas e sobre o ambiente. Assim, “nosso mundo, e nossa vida, vêm sendo moldados pelas tendências conflitantes da globalização e da identidade” (CASTELLS, 1999, p.17).

Preocupado com a diversidade “dos mundos” que se recompõem a cada instante, Marc Augé revela sua visão da contemporaneidade e também o seu entendimento sobre a dinâmica identitária. “Por esses novos mundos passam as relações de sentido (alteridades-identidades instituídas e simbolizadas) cujos cruzamentos, imbricações e rupturas fazem a complexidade da contemporaneidade” (1997, p. 143). Para o autor, cada pessoa está no entrecruzamento de vários mundos e diversas vidas, no âmbito familiar, profissional e no contexto das realizações pessoais. Argumenta que identidade trabalha categorias de exclusão, inclusão ou acumulação, nas quais o indivíduo

pode ser ao mesmo tempo pai, esposo, vizinho, médico e tantas outras formas de identificar-se.

A modernidade trouxe ampliação de opções no campo social e intelectual, no qual o homem tende a afastar-se de determinações antes ditas “fruto do destino” e fazer opções profissionais, relativas à sua formação e educação, confissão religiosa, estilos de vida, hábitos sexuais e preferências partidárias. Tudo isso ajuda a desenhar a sua auto-imagem e identidade. O *etos* da democracia e as pressões impostas pela economia de mercado ampliam e estimulam cada um a fazer opções, tendo possibilidade de exercitar a escolha, como um direito que lhe é reservado (BERGER; LUCKMANN, 2004). Os elementos originais da identidade servem de suporte à construção identitária individualizada, mas há possibilidade de escolhas, dentro dos repertórios existentes. Com a ampliação dessa fluidez nota-se o aumento da distância entre os papéis tidos como obrigatórios e os papéis apropriados, dando certa sensação de liberdade aos atores sociais (SINGLY, 2006).

Bruno Latour questiona algumas categorias usadas nas ciências sociais, dentre elas ao conceito de identidade. Quando caracterizamos um grupo estudado e o colocamos dentro de limites seguros e definidos, corremos o risco de enquadrá-lo, perdendo a riqueza de seu movimento. “No fim, parecerão tão inquestionáveis que serão tomados como coisa certa e não mais produzirão traços, nem fagulhas, nem informações” (LATOUR, 2012, p. 58). Na *ANT* os atores não têm um papel fixo ou determinado. A ação dos atores é que deve ser valorizada, sendo eles humanos ou não-humanos.

Compartilho com a ideia de que identidade e pertencimento não podem ser entendidos, na circunstância atual, como algo homogêneo, estático, definitivo. Seja em relação a um único indivíduo, seja em relação aos lugares, o processo identitário é como um rio que se forma através de muitos movimentos, cursos de águas, dinâmica de correntezas, ação de marés, influências de relevo e caminhos percorridos. Percebo que os indivíduos, como os lugares, passam por múltiplas mudanças que podem ser traduzidas como variações,

modificações, conversões e até mesmo revoluções que vão moldando essa matéria caracterizada pela plasticidade. Como os seus habitantes, os lugares são marcados por uma história de construções identitárias, que se renovam e se mantêm e com isso incorporam novos elementos ou preservam características emblemáticas (COSTA, 2009).

1.3.2 Os Sujeitos e os Lugares: Sentidos de Pertencimento

O homem orgulha-se por ter nascido em um determinado lugar, pertencer a uma família, vivenciar na comunidade o trabalho, sentir a natureza que o cerca, participar das festas e comemorações locais, possuir uma língua nativa e testemunhar as mudanças e permanências existentes na cultura de sua terra. (COSTA, 2009, p.137).

Os lugares - planetas, continentes, países, regiões, estados, cidades, bairros, ruas, instituições, residências - espaços com quaisquer dimensões e complexidade, podem ser imaginados, percebidos, referenciados, identificados. Isso é possível porque a eles são atribuídas características peculiares. São rótulos que lhes constituem um caráter distintivo e lhes indicam particularidades. São propriedades ao mesmo tempo repletas de concretude e simbolismo, que lhes conferem atributos de semelhança ou diferença com outros lugares. São elementos que despertam o sentimento de pertencimento.

Dentro deste conjunto, as cidades me parecem particularmente interessantes para pensar sobre a questão identitária. Elas são fruto das interações que se estabelecem entre as pessoas, numa dinâmica relacional de ação comunal. Ao mesmo tempo em que as cidades vão formatando identidades próprias, os fios tecidos nesse processo envolvem os filhos da terra, os habitantes e os visitantes e esses mesmos indivíduos interferem nessa construção, numa dinâmica de troca. Nesse movimento, quanto mais a vida cotidiana se reconstitui em termos de interação dialética entre o local e o global, mais os indivíduos vêem-se forçados a negociar opções em relação aos estilos de vida possíveis (GIDDENS, 2002). Aí, identidades pessoais, grupais e cidadinas vão sendo constituídas, negociadas e transformadas.

O que pode identificar uma cidade? Cidades santas, cidades prósperas, cidades frias, cidades de amor, cidades de personagens,

[5] As comunidades de vida caracterizam-se por um agir que se repete de forma regular e diretamente recíproca em relações sociais duráveis. A forma básica e universal que desencadeia esse sentimento de pertença são as comunidades de vida em que se nasce (BERGER; LUCKMANN, 2004).

[6] O sentido é uma forma complexa de consciência; não existe em si, mas possui um objeto de referência; é a consciência de que existe uma relação entre as experiências. O indivíduo busca sentido nas coisas, nos atos, na vida, como forma de solucionar seus problemas em relação ao seu ambiente natural e social, em qualquer tempo e lugar (BERGER; LUCKMANN, 2004).

idades sempre acompanhadas por termos que lhes dão um sentido particular. Essas identidades ajudam a acionar sentimentos nos moradores e turistas que se orgulham dos lugares onde nasceram, onde residem ou que visitam de forma passageira. A pertença a este ou aquele lugar implica fazer parte de um espaço percebido geograficamente e socialmente, que é reconhecido geralmente, como comunidades de vida⁵ que pressupõem um mínimo de uma comunhão de sentido⁶ (BERGER; LUCKMANN, 2004). É importante destacar também que o sentimento em relação à terra natal é algo que aciona uma “solidariedade mística”. É uma experiência na qual “as pessoas sentem-se *gente do lugar*, e eis aí um sentimento de estrutura cósmica que ultrapassa em muito a solidariedade familiar e ancestral” (ELIADE, 1992, p. 150).

A cidade acolhe, agrupa, envolve e essas sensações são importantes para o homem. Existe uma resistência por parte das pessoas ao processo de individualização e atomização e uma tendência a agrupar-se em organizações comunitárias que geram, ao longo do tempo, um sentimento de pertença e, em muitos casos, uma identidade comunal (CASTELLS, 1999). Reafirmo que o sentimento de pertença a uma determinada comunidade é reversível, flexível, e neste processo de buscas, conquistas, descobertas, os indivíduos não estão presos, engessados, petrificados numa identidade única. Grupos de pertencimento vão sendo inventados, escolhidos, construídos ao longo da existência de cada um, em locais muitas vezes diferentes dos países de origem, podendo ser concebidos nas cidades-natal ou mesmo em regiões com culturas distintas, em outra parte diversa do mundo (Fig. 01; Dig. 01).

Levando-se em conta uma abordagem de identidade dentro de uma dimensão relacional existente na contemporaneidade, vê-se a importância de percebê-la a partir do olhar externo, da percepção do outro, dos vários olhares que se cruzam nos múltiplos lugares de encontro espalhados pelas cidades.

Desse ponto de vista, os meios urbanos podem ser fatores de encadeamento ou reforço dos processos identitários. A cidade multiplica os encontros de

indivíduos que trazem consigo seus pertencimentos étnicos, suas origens regionais ou suas redes de relações familiares ou extrafamiliares. Na cidade, mais que em outra parte, desenvolvem-se, na prática, os relacionamentos entre identidades, e na teoria, a dimensão relacional da identidade. (AGIER, 2001, p.09).

As cidades acionam sentimentos de pertencimento, acolhimento, proteção: são *locus* para o movimento identitário dos indivíduos e grupos, estando cingidas completamente nas suas próprias composições de identidade.

1.3.3 Identidades Construídas: Cidades dos Mascarados

O indivíduo tem a possibilidade de lançar a âncora, bem como levantá-la, ao longo do seu percurso biográfico. Estabilidade e movimento sucedem-se. (SINGLY, 2003).

A sucessão alucinante de eventos atuais permite que falemos não apenas de mudanças, mas de vertigens. O sujeito no passado estava submetido a uma convivência longa e repetitiva com os mesmos objetos, trajetos, imagens, “uma familiaridade que era fruto de uma história própria, da sociedade local e do lugar, onde cada um era ativo” (SANTOS, 1999, p. 262). A mobilidade hoje é uma regra. Os homens - trabalhadores, imigrantes ou turistas - os produtos, as mercadorias, as imagens, as ideias, as informações, as identidades, tudo se movimenta de forma constante e veloz. E essa dinâmica é importante tanto para os filhos da terra, quanto para os visitantes.

Eric Hobsbawm (2009) chama a atenção para as mudanças profundas que a globalização provocou na vida das pessoas. Não apenas em relação às inovações tecnológicas, mas também a coisas mais simples, como a mobilidade humana. Hoje um maior número de indivíduos dispõe de suficientes recursos e instrumentos para fazer o que antes estava ao alcance apenas dos mais ricos, como circular pelo mundo. Tanto em rápidas visitas como em relações mais duradouras, o fluxo de pessoas aumentou consideravelmente. Atualmente muda-se de domicílio e país com muito mais facilidade e os intercâmbios culturais são permanentes e contínuos. Durante essas experiências, em contato com novos lugares e culturas, “o homem

busca reaprender o que nunca lhe foi ensinado, e pouco a pouco vai substituindo a sua ignorância do entorno por um conhecimento, ainda que fragmentário” (SANTOS, 1999, p.263).

Os lugares propagam de uma forma simples e direta características que atizam a curiosidade dos visitantes, sendo catalisadores do turismo: ligar-se rapidamente a um lugar, apoderar-se dele através de todos os sentidos, sorver-lhe as particularidades, identificá-lo. O turismo traz olhares atentos para o que é típico, que segundo Nestor Canclini (1983), é resultado da abolição das diferenças, subordinando a um tipo comum os traços específicos de cada comunidade. Para ele, o turista necessita desta simplificação do real, pois não viaja como um investigador da realidade e sim como mero espectador (Fig.02). As cidades crescem, dialogam cada vez mais com outras culturas, recebendo visitantes de diversas regiões do país e de outras partes do mundo, ávidos por encontrar um conjunto de símbolos que as identifiquem mais facilmente. Isso pode ampliar sentimentos de proteção, acolhimento, reconhecimento, minimizando ou ampliando questões referentes à alteridade. O turista “faz a cidade” e a cidade é feita em parte pela presença desse visitante, que circula pelos recantos, conhece lugares e pessoas, usa a infraestrutura, aciona serviços. A partir da visitação do turista há uma troca. “Não se precisa de mais que um pouco de astúcia para metamorfosear um no outro”. (LATOURETTE, 2010).

No processo de buscas entre o enraizamento seguro e a procura por novos lugares para visitar, os indivíduos alternam segurança e liberdade e procuram conhecer diferentes culturas, novos territórios, outras línguas: domínios de pedaços do mundo que lhes deixem marcas e que sejam também marcados por esses fugidios e duradouros contatos. “Essa dispersão das pessoas ao redor do globo produz identidades que são moldadas e localizadas em diferentes lugares e por diferentes lugares” (WOODWARD, 2009, p.22).

Nas cidades visitadas, aspectos inerentes a cultura local são encenados, reinventados e nesse processo há uma recuperação da própria identidade dos lugares. Essa dinâmica, que envolve a tradição

adaptada para o consumo turístico, penetra no tecido social e muitas vezes transforma-se em movimento cultural do presente, com valorização e conhecimento do passado dos grupos.

A identidade turística dos lugares é uma construção social feita de tradições e construções culturais inventadas e reinventadas, que atendem aos mais diversos interesses. O contato entre turistas e residentes, entre culturas diversas, desencadeia um processo tensional, repleto de questionamentos e contradições, mas provoca também o fortalecimento da identidade e da cultura dos indivíduos e da sociedade receptora, bem como do visitante, que na alteridade, se redescobre. (BANDUCCI JR.; BARRETTO, 2001, p.1).

Existe no mundo contemporâneo um excesso de acontecimentos, que afetam a linguagem da identidade (AUGÉ, 1997). A mídia coloca as pessoas em relação ao mundo inteiro e neste movimento, elas são postas sob a luz dos holofotes, juntamente com as cidades que as abraçam, pelo conjunto de meios de publicidade massiva. Esses meios de comunicação, tanto na atividade editorial, quanto televisiva, selecionam, organizam, transformam, manipulam e difundem as informações (Dig. 02). Com graus de penetração diversos, através de jornais, cartazes, painéis, aparatos de telecomunicações, enfim, suportes de todos os tipos, as imagens circulam de forma rápida e maciça. “Desse modo, difundido ao infinito, uma imagem extremamente simplificada e rasa do mundo tende a substituir a experiência pessoal e social das realidades dos outros” (AGIER, 2010, p.18). Nesse contexto se processa a criação cultural nos lugares, cuja construção identitária liga o local ao global.

Pensando em todo esse movimento, será que essas múltiplas identidades vivenciadas pelo homem e construídas em relação aos lugares podem ser entendidas como processos serenos, amenos, fáceis de serem edificadas e vividos? A construção de identidades e suas afirmações mediante marcas e práticas não é algo dado, nem fruto de liberdade ampla e total. É resultado de buscas, lutas, acordos, decisões, possibilidades, reivindicações, renovações, descobertas, voltas, reconhecimentos e mutações.

A construção de identidades vale-se da matéria-prima fornecida pela história, geografia, biologia, instituições produtivas e reprodutivas, pela memória coletiva e por

fantasias pessoais, pelos aparatos de poder e revelações de cunho religioso. Porém todos esses materiais são processados pelos indivíduos, grupos sociais e sociedades, que organizam seu significado em função de tendências sociais e projetos culturais enraizados em sua estrutura social, bem como em sua visão de tempo/espço. (CASTELLS, 1999, p.23).

Certamente, forma-se aí um labirinto de possibilidades, um caleidoscópio multiforme e multicolor e paga-se um preço pela liberdade de escolha, pela diversidade, pelo pluralismo que marcam o mundo contemporâneo. Nesse processo de individualização e socialização existem tanto fissuras insignificantes, quanto rupturas significativas. A partir daí, uns se sentem dentro de uma perspectiva libertária e outros inseguros por se depararem com um mundo confuso e cheio de opções de interpretação, caminhos possíveis de serem trilhados, cercados por disputas e interesses.

Acredito que, consciente ou não, o homem busca novos itinerários para remediar essas dificuldades, procurando a realização individual e coletiva. Nessa corrida incessante para construir *o ser*, o *dever ser*, o *lugar para reconhecer-se*, as pessoas, grupos e instituições vão montando formas de alcançar o bem estar, o aconchego, o amparo, o conforto, o sucesso, o apoio, o sentido de uma existência pessoal e grupal. É um movimento que se forma como proteção aos danos causados por uma existência plural, marcada pela fluidez, abrangência e velocidade. São maneiras de renovar a confiança, de gerar expectativas, de alicerçar de forma significativa a identidade, por mais fluida que esta possa parecer.

Em nossas variadas identificações, as identidades vão ampliando as possibilidades de nos relacionarmos, de construirmos discursos apropriados a cada situação, tempo e lugar. Nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas, pois dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando-nos em diferentes direções (HALL, 2006). Nesse sentido, as variações entre pertença e não-pertença oscilam entre a imitação e a invenção, entre o hábito e a espontaneidade, entre a segurança e a liberdade (SINGLY, 2003). A partir daí, penso que esta é uma viagem contínua, duradoura, repleta

de tensões, controvérsias e que é bom lembrar que “[...] a construção social da identidade sempre ocorre em um contexto marcado por relações de poder” (CASTELLS, 1999, p.24).

Dentro desse processo caleidoscópico que é a construção identitária, ser brincante é mais uma possibilidade dentre tantas vivenciados pelos moradores das cidades. Os brincantes mascarados identificam-se nos folguedos da Cultura da Tradição que também passam a formatar a identidade dos lugares (Fig. 03). Ser mascarado é mais uma faceta de profissionais liberais, políticos, funcionários públicos, donos de hotéis, comerciantes, donas de casa, estudantes. Esses moradores circulam pelos cargos, pelas funções, pelas atividades, pelos grupos que constituem a comunidade de cada lugar e também pelos grupos de brincantes. O mundo imaginal que envolve os folguedos, que acentua a força de permanência e mudança das brincadeiras embasa sua existência. A força dos mascarados e das brincadeiras por eles vivenciadas amplia sua visibilidade e importância, possibilitando que eles tornem-se símbolo identitário dos lugares (COSTA, 2009a). É nesse sentido que devemos pensar na história e vida dos *Papangus* de Bezerros e nos *Tabaqueiros* de Afogados da Ingazeira: cidades dos mascarados.

1.3.4 Bezerros: Terra dos *Papangus*; Afogados da Ingazeira: Terra dos *Tabaqueiros*.

Observamos que hoje tanto os indivíduos, quanto as cidades estão envoltos no processo de globalização, que atinge fatores ligados à economia, à comunicação, à cultura, interferindo na produção e consumo de produtos, bens, serviços, ideias, nos estilos de vida e, conseqüentemente, na formação de novas e amplas identidades.

A globalização, entretanto, produz diferentes resultados em termos de identidade. A homogeneidade cultural promovida pelo mercado global pode levar ao distanciamento da identidade relativamente à comunidade e à cultura local. De forma alternativa, pode levar a uma resistência que pode fortalecer e reafirmar algumas identidades nacionais e locais ou levar ao surgimento de novas posições de identidades. (WOODWARD, 2009, p. 21).

Nessa busca entre o global e o local os lugares vão sendo identificados, preservando antigas características e ampliando novos elementos que resumem suas identidades e ajudam na representação dos que neles nasceram. Municípios que têm nomes e que dão nomes aos seus filhos: *Robertinho do Recife*, *Tonino de Arco-Verde*, *Canhoto da Paraíba*. Cidades que a partir de suas manifestações culturais transformam-se na terra dessas representações e personagens. *Recife: Terra do Frevo*; *Caruaru: Terra do Forró*; *Bezerros: Terra do Papangu*; *Afogados da Ingazeira: Terra do Tabaqueiro*. “Assim, a construção da identidade é tanto simbólica quanto social” (WOODWARD, 2009, p. 10).

Como os seus habitantes, as cidades, com suas diversas dimensões, podem passar por inúmeras mudanças em sua história e desenvolvimento e ter, em cada etapa, significativas marcas em sua formação identitária, a partir do interesse peculiar de cada momento e circunstância. Esse movimento não é excludente. Várias identidades podem conviver paralelamente, sendo acionadas conforme a necessidade e importância em cada contexto histórico. Como exemplo poderia citar a cidade de Triunfo⁷, no sertão de Pernambuco. Na história do município diversas adjetivações ajudam na compreensão de sua importância regional e delinham as especificidades de seu percurso na contínua e mutante construção de identidades.

Triunfo é conhecida desde o início de sua formação como *Celeiro do Sertão*, *Suíça Pernambucana*, *Canaã Pernambucana*, *Esmeralda do Sertão*, *Terra da Promissão*, *Oásis do Sertão*, emblemas que exaltam a fartura da terra e a amenidade de seu clima, muito frio nos meses chuvosos. Foi reconhecida como a *Corte do Sertão*, por ser, entre as décadas de 40, um pólo cultural, comercial, industrial e educacional. Com o passar dos anos o plantio de cana de açúcar e a produção de rapadura dos engenhos locais lhe rendeu o título de *Reino da Rapadura*. Pela importância da centenária brincadeira carnavalesca dos mascarados é hoje conhecida como *Terra do Careta*, pois o folguedo conforma uma identidade cultural que legitima e representa, simbolicamente, aquele espaço (COSTA, 2009a) (Dig.03).

As empresas de comunicação e propaganda midiática, as

[7] Situada a 403 quilômetros da Capital do Estado, Triunfo encontra-se a cerca de 1000 metros acima do nível do mar, formando uma paisagem diferente no semi-árido, na Caatinga, denominada de brejo de altitude.

instituições governamentais, as organizações de turismo e comércio, os próprios moradores e visitantes, incumbem-se de acionar essas múltiplas identidades em função das necessidades e interesses de cada instância. Construídas na história dessa cidade, continuam a representá-la nos dias atuais, como lembrança de um passado marcante ou exemplo de novas interferências presentes no contexto atual.

Observo que algumas localidades, como Triunfo, ainda guardam características bucólicas da cidade interiorana, mas também estão inseridas no processo de circulação de bens econômicos e simbólicos provocado pela globalização. É cada vez maior o número de moradores que utilizam os avanços tecnológicos, armazenamento e transmissão de informações propiciadas pelas emissoras televisivas e pela rede mundial de computadores, a *internet*, conectando-se com outros lugares espalhados no mundo (COSTA, 2009a).

Esse diálogo com discursos e imagens distintos tem gerado respostas de reafirmação de identidades locais. “De fato, o resultado mais paradoxal da globalização tem sido justamente o de frustrar quaisquer expectativas de homogeneização de culturas [...]” (ANJOS JR., 1997, p. 09). Para o autor, o fenômeno da globalização não inibe a preservação de uma identidade local, mas estimula o resgate de mitos, símbolos, técnicas e imagens da própria comunidade, num processo de recriação que pressupõe diálogo, influências e negociações com outras culturas. Isso serve para pensarmos que o pertencimento e a identidade não têm a solidez de uma rocha e, conseqüentemente, não podem ser garantidos por toda a vida (BAUMAN, 2005). A velocidade das mudanças, adaptações e resgates identitários atinge de uma forma mais amena as pequenas localidades e numa perspectiva mais ampla os grandes aglomerados urbanos.

É interessante destacar que tanto Bezerras quanto Afogados da Ingazeira tiveram em sua origem um rio que serviu de pólo de assentamento e desenvolvimento.

Bezerros
Maria Cacilda Santos

Como um presépio gracioso e leve
 O casario em filas, curioso,
 Subindo a rampa pelos céus além
 Mira o rosto no espelho do Ipojuca
 Ou contempla saudoso, lá de cima
 A fumaça de adeus que deixa o trem.

A Canceição de guarda: a ponte férrea;
 A Avenida, o Comércio, a “Rua Grande
 Por onde em festa se derrama a feira
 A barragem do rio, a Prefeitura,
 O Matadouro novo. E a Matriz grande
 Abençoando o alto da ladeira

São José de Bezerros: dizem todos
 Que quando a gente vai a vez primeira
 A um templo, ali com fé e confiança
 Se pede alguma coisa ao Padroeiro
 A prece sobe aos céus e certamente
 O que se pede é graça se alcança

Pois São José, a ti que és milagroso,
 Peço: Guarda esta terra hospitaleira
 Sempre cheia de fé casta e inocente
 E que o mal nem por sombra, aqui perdure
 O compasso feliz e harmonioso
 Dos corações de ouro desta gente.

Afogados da Ingazeira é conhecida desde muito tempo como *Princesa do Pajeú ou Princesa do Vale*, referenciando a beleza da região, às margens do importante rio. Os poetas cantam as características da terra-natal.

Afogados da Ingazeira
Diomedes Mariano

Berço esplêndido, cidade encantadora
 Orgulhosos de ti, teus filhos são
 Teu carinho de mãe acolhedora
 Vive dentro de cada coração.

Primavera é a tua fase loura
 No outono és somente empolgação
 No inverno és adubo onde a lavoura
 Se prepara para as tardes de verão

De *princesa do vale* és batizada
 Dando tudo que tens sem sobrar nada
 De quem mora em teu seio ou te visita

A barragem de Brotas ou a igreja
 Dão-te o título de musa sertaneja
 Mais saudável, mais calma e mais bonita.

A formação de currais para o pastoreio de gado e o cultivo de agricultura de sobrevivência foram, nos dois municípios, elementos importantes de ocupação. Também nas duas cidades a população era devota de São José, marcando a religiosidade dos moradores e sendo essa, ainda hoje, uma referência para a ação comunal. Em ambos os municípios a história revela a importância dos mascarados carnavalescos para a construção de uma identidade em movimento.

Observando toda essa problemática como podemos pensar nas questões que cercam a formatação da identidade nas cidades de Bezerros e Afogados da Ingazeira e a relação destas com a história dos *Papangus* e *Tabaqueiros*? (Fig.04; Dig.04.). Acredito que se faz necessário conhecer mais e mais sobre a própria vida dos folguedos, seus mitos de origem e a importância da máscara no universo das brincadeiras. Rastrear as conexões que existem entre os atores, humanos e não-humanos, formadores dos coletivos. Para isso, torna-se fundamental acionar a memória individual e grupal dos moradores, buscando elementos que marcaram lembranças e esquecimentos: *rostos* e *máscaras* que têm muito a dizer, tecendo as narrativas com fios de emoção.

[Fig. 01] A cidade e seus habitantes: sentimento e pertença na antiga Bezerros. (Acervo Renato Bezerra da Silva).



[Fig 02] O turista quer levar consigo as imagens do lugar. (Acervo Graça Costa).



[Fig 03] Os mascarados acionam a construção identitária dos lugares.
(*Acervo Graça Costa*).



[Fig. 04] Bezerros dos Papangus.
(*Acervo Graça Costa*).



2. ROSTOS E MÁSCARAS



A Máscara remete à existência de uma dimensão constituída de sentidos secretos; ela abre as portas do mistério. Ao atestar a presença do sobrenatural, do encantamento, a Máscara suspende o cotidiano e exhibe um universo habitado pelos mitos. (NOGUEIRA, 2009, p.15).

Como se uma poderosa maldição houvesse sido lançada sobre as coisas, elas permanecem adormecidas como servos de um castelo encantado. No entanto, uma vez libertas do feitiço, começam a espreguiçar-se, a estirar-se, a balbuciar. (LATOUR, 2012, p. 11).



Mnemísine, Titânide da primeira geração das divindades gregas, era conhecida como deusa da memória. Ao deitar-se com *Zeus* durante nove vezes, gerou nove filhas, as *Musas*, inspiradoras e protetoras das artes e das ciências. Reconhecida pela sua importância, *Mnemísine* lutava para que a memória fosse desenvolvida e preservada, atingindo-se, então a aprendizagem, o conhecimento e a sabedoria. Em contrapartida, em *Hades*, nos subterrâneos da Terra onde viviam as almas dos mortos e dominava o deus de mesmo nome conhecido como a divindade do mundo inferior, existia um importante rio: o *Lethe*. Adentrar em suas correntezas e beber de suas águas significava experimentar o esquecimento. Entretanto este ato era importante e necessário para os espíritos que iriam reencarnar, voltando à superfície da Terra. As águas do esquecimento possibilitavam romper em definitivo com as lembranças de vidas passadas. Memória e esquecimento, elementos retratados no universo mitológico sinalizam funcionalidades reconhecidamente válidas para que possamos compreender, de forma mais ampla, a condição humana (AQUINO, 2007).

2.1 Memória: Lembranças e Esquecimentos

[...] Não há verdade absoluta, intangível, mas muitas verdades em situação, determinadas pelo que é vivido, aqui e agora, por pessoas inseridas em uma determinada comunidade. (MAFFESOLI, 2003, p.114).

Rostos diversos, múltiplas histórias ditas por sujeitos que não calam. Cada uma das pessoas por mim entrevistadas ofereceu-me, como um presente, um tesouro de expressões, palavras, gestos, risos, lágrimas, vozes e silêncios. Os sentimentos e as emoções foram revelados quando, através de meus questionamentos, revolvi a memória individual e coletiva, como quem mexe em gavetas há muito fechadas ou em baús esquecidos num canto escuro de um aposento. Entretanto, diversas vezes detectei que aqueles pensamentos não estavam apenas como páginas de livros adormecidos em prateleiras empoeiradas, mas como o sangue em movimento, pulsante e renovado. E assim enfrentei o desafio de ter o

[...] compromisso em estudar a experiência humana partindo do nível elementar em direção ao mais avançado, do ponto dos indivíduos em interação, os quais juntos ou sozinhos fazem e vivem as histórias legadas dos espectros do passado. (DENZIN; LINCOLN, 2006 p. 405).

Nesse bordado de muitos fios compreendi que a *memória* é irmã gêmea da *tradição*, embora essa formação não seja univitelina. As duas envolvem sentimentos que conduzem à emoção escondida na serração dos mares da alma. Ambas ajudam o indivíduo e os grupos a tecerem a manta da vida, a construírem uma história particular e grupal, única e plural. Elas deixam marcas, tatuam nosso espírito com um ácido mágico repleto de prazer e dor. Numa relação fraternal caminham juntas, lado a lado, e a vitalidade de uma é a possibilidade de existência da outra, acionando as *lembranças*. Lembrar é uma tarefa, um esforço, uma labuta, um trabalho. Os mais velhos têm prazer em acionar suas lembranças e transmiti-las através das narrativas.

Ao lembrar do passado ele [o idoso] não está descansando, por um instante, das lidas cotidianas, não está se entregando fugitivamente às delícias do sonho: ele está se ocupando consciente e atentamente do próprio passado, a substância mesma de sua vida. (BOSI, 1994, p.60).

Tanto a memória quanto a tradição não têm a rigidez dos minerais, mas a maleabilidade de um néctar adoçado por outro importante elemento: o *esquecimento*. Este possui uma função letal de exterminar alguns pensamentos indesejáveis ou mesmo inquestionáveis, como detalhes sem importância, impressões desprezíveis ou elementos de difícil compreensão. O esquecimento pode também ser pensado como uma permissão à vida e à sobrevivência dos pensamentos que são mais caros e mais significativos. Ampliando essa reflexão, Paul Zumthor observa que as culturas se lembram também esquecendo, e com isso rejeitam parte do que acumularam no dia a dia de sua existência. A memória coletiva preserva e recupera o que, do vivido, pode e deve permanecer funcional. Assim o esquecimento está sob a égide da funcionalidade. “É dinâmico; rejeita, mas em vista de. Ele não anula, ele pole, apaga, e, por isto, clarifica o que deixa à lembrança [...]” (1997, p.15).

Penso que, com a ajuda da lembrança e do esquecimento, a memória e a tradição seguem numa imponderável missão de existência. Como sugere Zumthor, eles são um fermento para a vida da memória e flexibilidade da tradição.

É importante notar que muitos são os adjetivos que podem ser atribuídos à memória, caracterizando-a e explicitando sua diversidade e dimensão. Ela é arteira: prega-nos peças: falha ou falta na hora em que mais precisamos de sua eficiência. É fugidia, não linear, nebulosa. Não trabalha dentro dos limiares de causa e efeito. Tem a ver com questões biológicas e funcionais do nosso corpo, sendo fruto de nossa natureza. Intrinsecamente, é cultura: uma construção ao mesmo tempo individual e social. Esse entendimento nos ajuda a pensar na totalidade humana e entender que “é evidente que o homem não é constituído por duas camadas sobrepostas, uma bionatural e outra psicossocial” (MORIN, 2000, p.05).

A memória é cravada por todos os elementos humanos e não humanos que nos rodeiam. Rostos, vultos, corpos: personagens que acionam nossas lembranças. Casas, ruas, campos, fauna e flora: cenários refletidos no espelho de nossa alma. Cores, formas, cheiros,

gostos, texturas: tudo isso aguça os sentidos ligando-nos ao passado próximo e distante. Objetos: esses parceiros de todas as horas que fazem parte de nossas vidas e de nós mesmos.

A memória não pode ser entendida como uma representação do passado”, mas como um “fenômeno sempre atual, um laço vivido no presente eterno” (AUGÉ, 1997, p.48). Ela cria hábitos, exercita nossa paciência, necessita de energia e tempo para ser acionada. E, nesse processo de buscas e apreensões as lembranças e os esquecimentos formatam o tecido da memória, como filamentos que se entrelaçam e constroem as imagens em nossas mentes. A memória é um filtro seletivo e na vasta gama dos eventos e das experiências, repescamos alguma coisa e enviamos um feixe de luz na direção do passado (MELUCCI, 2005).

A memória é marcada pelo tempo. Este, desenhado no calendário do homem, pontua os acontecimentos em relação a uma série regular de datas. A historicidade, por sua vez, situa os acontecimentos em relação à sua intensidade (LATOUR, 2009)¹. Acredito que a memória segue de perto esse itinerário, situando as lembranças não pela seqüência temporal, mas pela intensidade das marcas deixadas. É fundamental, então, ficarmos atentos que:

A antropologia está aí para nos lembrar que a passagem do tempo pode ser interpretada de diversas formas, como ciclo ou como decadência, como queda ou como instabilidade, como retorno ou como presença continuada. Chamemos de temporalidade a interpretação dessa passagem, de forma a distingui-la claramente do Tempo (LATOUR, 2009, p, 67).

O tempo que marca a memória é um tempo com características próprias, pois cada indivíduo aciona suas lembranças e esquecimentos a partir das tatuagens impressas na estrada espiralada particular de cada existência pessoal.

Na memória superpõem-se presente, passado e futuro; flui o *Kairos*, tempo mítico, a-causal. Possui margens, amarras e limites tênues; é solta, atrela-se ao desejo. Atravessada por contradições, pertence ao reino da desrazão, explicitado num amplo leque de marcas que teimam em conferir especificidades aos indivíduos e aos grupos. Fomentada por uma lógica desconhecida, escapa ao controle, insinua-se, esconde-se. Ora deixa-se desvelar por meio da vontade do indivíduo, ora é desencadeada por estímulos desconhecidos. (NOGUEIRA, 2011).

[1] Latour destaca o valor de visualizarmos elementos de tempos diversos, uma justaposição que formata o conceito de *politemporal*. Tomando de empréstimo o termo latouriano, Raymond Boisvert qualifica o filósofo John Dewey dentro do universo da *politemporalidade*, pelo uso de sua teoria em propostas educacionais pós-modernas ou mesmo de campos do conhecimento diversos, inclusive na Arte-Educação, na qual teve contundente influência (DEWEY, apud BARBOSA, 2001). Vide também CAMPELLO, 2001.

Tentando desvendar esse ser de tantas facetas, segui os fios das revelações de moradores, brincantes, comerciantes, funcionários institucionais, turistas, enfim, dos participantes e envolvidos no movimento dos folguedos da tradição dos mascarados pernambucanos. Dei especial atenção aos não-humanos que participavam do universo as brincadeiras: os rastros do coletivo foram seguidos cuidadosamente. Lembranças e esquecimentos ajudaram a formatar a vida dos folguedos, revelando aspectos inerentes à existência dos próprios lugares. Nesse processo de busca muitas vezes a memória e o esquecimento de indivíduos estabeleceram um diálogo em que procuraram dominar imagens de um mundo longínquo, emprestando-lhe um sentido de familiaridade (NOGUEIRA, 2002).

As palavras, vivas e visíveis, indicaram um amplo e complexo sistema de estocagem de informações: processos cognitivos baseados na oralidade que constroem uma *tradição viva*.

Ela é portadora de invariabilidades que, ao se referirem a um passado - real e/ou imaginário - impõem práticas constantemente reiteradas, por meio do exercício da memória. Paradoxalmente, tais práticas são alimentadas pela recriação, revelando uma intrincada teia que compatibiliza persistência e transformação; indício de sociabilidades renovadas no tempo. (AMORIM; NOGUEIRA; COSTA, 2010 p. 151).

A manta sobre os mitos de origem das brincadeiras, criada a partir desta memória individual e coletiva desvelou desenhos diversos: histórias contadas e recontadas, rostos regados pela emoção e pelo desejo de fazer-se ouvir.

2.1.1 Os Mitos de Origem: Verdades Revividas

[...] Não há realidades eternas: tal como não há verdades absolutas. (NIETZSCHE, 2006, p. 31).

Os mitos revelados e transmitidos através das gerações dão à luz as narrativas fundantes das brincadeiras e ressaltam suas metamorfoses: cada nova história contada diz muito da vida dos folguedos, dos brincantes, das cidades, das realizações individuais e relações comunais.

Nesse sentido, os mitos de origem dos folguedos da Cultura da Tradição, falam não apenas do surgimento e desenvolvimento das brincadeiras, mas da vida dos lugares, “[...] de tudo o que concerne à identidade, o passado, o futuro, o possível, o impossível, e de tudo o que suscita interrogação, curiosidade, necessidade, aspiração. Transformam a história de uma comunidade, cidade, povo, tornam-na lendária [...]” (MORIN, 2005a, p.150).

São muitas as histórias que floresceram das narrativas de antigos moradores e renasceram com novos caules e folhas, cada vez que foram recontados: ramas da vegetação que se entrelaçaram tecendo ricas mantas verdejantes. Como em todos os pensamentos mitológicos, essas contações caracterizaram-se pela riqueza semântica e excesso de significações. Conhecê-las e compreendê-las representou um desafio constante e instigante, por mim perseguido durante todo o desenvolvimento da pesquisa.

Entendo que a mitologia projeta a subjetividade humana no mundo exterior, ligando o indivíduo à natureza, ao cosmo. A partir dela, o humano, indivíduo ou sociedade estabelece uma comunicação com o mundo. O pensamento simbólico-mitológico não é fruto de mentes arcaicas ultrapassadas. É verdadeiramente, “a manifestação e a consequência polarizada dos princípios e processos fundamentais do conhecimento” (MORIN, 2005a, p.158)².

Uma vez “dito” o mito passa a ser uma verdade, pois “o mito proclama a aparição de uma nova ‘situação’ cósmica ou de um acontecimento primordial”. E é assim que os mitos de origem são revelados e desvelam verdades: “é sempre a narração de uma ‘criação’: conta-se como é que qualquer coisa foi efectuada, começou a *ser*” (ELIADE, 1992, p.108).

Embora anunciando verdades, os mitos não são perenes, imutáveis. Desde os gregos, eles são recontados e recriados, como uma matéria plástica que vai se moldando e se adaptando às necessidades de cada contexto, dos grupos e dos indivíduos. E assim, desde esses tempos remotos: “[...] todos tinham o direito de modificar esses mitos, não havendo, em toda a história da literatura helênica, um

[2] O autor esclarece que a palavra *Mythos*, significa discurso, encontrando-se atrelada a questão da linguagem. Com um mesmo significado, o termo *Logos* está ligado aos discursos do mundo exterior, relativo ao universo racional e lógico. O *Mythos*, diferentemente, desvenda o mundo interior, a compreensão subjetiva e apresenta-se como outra forma de pensar o mundo, na perspectiva de uma racionalidade aberta.

poeta que, de acordo com a respectiva fantasia, não tenha dado importância às tradições lendárias, modificando-as, adaptando-as, conferindo-lhes esta ou aquela significação moral” (GRIMAL, 2009, p. 08).

Segundo Lévi-Strauss (2004; 2000) os mitos podem ser comparados à música: têm finalidade estética e não objetiva. A função dos mitos é adentrar na imortalidade e por isso torna-se fundamental lermos essas narrativas pela óptica do sensível, da imaginação e da ressonância. Se conseguirmos percorrer as camadas formadoras dos mitos, traduzindo-as a partir de nossa própria bagagem, atingiremos o âmago do espírito. A mitologia ajuda a assegurar que o futuro de certa forma permaneça fiel ao presente e ao passado, através das histórias contadas.

Essas narrativas são essenciais para o entendimento e condução da humanidade, um catalisador cognitivo.

Não só porque os mitos fornecem uma explicação do Mundo e da própria maneira de estar no mundo, mas, sobretudo porque, ao recordar, ao reactualizá-los, ele é capaz de repetir o que os Deuses, os Heróis ou os Antepassados fizeram *ab origine*. Conhecer os mitos é aprender o segredo da origem das coisas. Por outras palavras, aprende-se não só como as coisas passaram a existir, mas também onde as encontrar e como fazê-las ressurgir quando elas desaparecem. (ELIADE, 1986, p.19).

A significância dos mitos fundantes é destacada por Eliade (1972) quando o autor reconhece que essas narrativas falam da origem dos fenômenos e das coisas e do momento em que esses elementos tornaram-se significativos ao homem. A partir dessas narrativas os homens se referenciam, se encontram, se identificam diante do mundo.

Os mitos de origem sobre as brincadeiras dos mascarados fazem parte de uma tradição que perpassa gerações e que aciona a memória.

[...] Toda tradição se torna continuamente mais respeitável, quanto mais remota for sua origem, quanto mais esquecida esta estiver; o respeito que lhe é atribuído se acumula de geração em geração e a tradição termina por tornar-se sagrada e inspirar veneração (NIETZSCHE, 2006, p. 95).

Tocava-me o modo como esse sentimento aflorava nas falas dos moradores que expressavam uma grande emoção ao transmitirem preciosas informações sobre a origem dos folguedos. Logo compreendi que nesse processo de lembranças e esquecimentos não existia uma verdade histórica única que pudesse ser recuperada e difundida. Havia, nesse sentido, múltiplos e diferentes mitos de origem, diversas histórias que sintetizavam as versões de um passado longínquo e próximo, construído pelas palavras repetidas, deslocadas, removidas ou acrescentadas.

Onde está a verdade? Ela subjaz às múltiplas camadas formadoras das contações de histórias, vive na teia de singelos filamentos de narrativas que são compartilhados coletivamente: significados capazes de serem contestados; peculiaridades e detalhes inerentes a cada mito; fermento responsável pelo nascimento e transformação das narrativas.

Segundo a escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie (2009) existe o perigo na contação de uma única história. Isto superficializa as experiências e negligencia as verdades. “Histórias importam. Muitas histórias importam”, diz ela. “Quando nós rejeitamos uma única história, quando percebemos que nunca há apenas uma única história sobre nenhum lugar, nós reconquistamos um tipo de paraíso.”

Muitas das histórias a mim reveladas trouxeram verdades, omissões, formas de recriar o passado, viver o presente e indicar um futuro. Assim me deparei com um rico universo fértil e criativo. Era necessário, porém, perceber o valor de não querer se livrar das controvérsias presentes nas narrativas, mas tentar rastrear as conexões entre elas, visualizando os laços incertos, frágeis e mutáveis (LATOURET, 2012).

Notei, a princípio, que existia sempre uma necessidade, por parte dos interlocutores, de ressaltar que a brincadeira vivenciada em seus municípios era o *folgado mãe*: aquele que gerou ou antecedeu os outros. “Os nossos Papangus são mais antigos. Eles é que geraram os de Bezerros”, afirmava um brincante. “Primeiro vieram o Mateus e depois os

Papangus” assinalava um morador. “Os mascarados daqui foram os primeiros dessa região”, confirmava outro informante. E assim as justificativas eram ressaltadas e os depoimentos iam formando uma trança com os duplos fios da memória e do esquecimento, entremeados por fitas brilhantes de encanto e orgulho. Nos rostos, os olhos dos contadores cintilavam, refletindo a emoção de poder falar sobre a história dos mascarados, e, conseqüentemente, sobre a vida das máscaras.

2.1.2 A Origem dos Folgedos: Histórias que Encantam a História

Apagando os limites que separam o eu, o outro e a história, procuramos aprender como contar novas histórias, histórias estas que não mais estão contidas ou confinadas dentro dos contos do passado. (DENZIN; LINCOLN, 2006 p. 405).

Nas idas e vindas aos municípios as narrativas desenharam um prisma de muitas faces, um canto repetido, com sonoridade de sabedoria e tradição: um encantamento pelas histórias de cada grupo.

Em Bezerros uns diziam que os escravos confeccionavam máscaras e saíam pelos sítios, vivendo todas as possibilidades que o anonimato podia propiciar aos cativos: acesso aos lugares restritos e possibilidade de se fartarem com comidas e bebidas ofertados pelos moradores durante o Carnaval.

Tem várias versões. Na versão popular a gente encontra que... eles ressaltam que escravos só entravam na casa grande na época do Carnaval porque eles se vestiam de *Papangu*, cobriam os rostos com máscaras e tinham livre acesso à casa grande. (Suely Aparecida³).

[3] Turismóloga, funcionária da Estação da Cultura, 40 anos.

[4] O *angu* é uma comida muito apreciada no nordeste. À base de fubá de milho, cozido por cerca de 30 minutos e com uma pitada de sal, a iguaria é servida acompanhada de galinha ou carne guisada. No sul do país usa-se a *polenta*, de origem italiana, também do fubá, que pode ser grelhada ou frita.

Outra narrativa fornecia como princípio fundador os elementos que permeiam as relações de gênero e matrimônio: os homens mascaravam-se para burlar suas companheiras, vivendo, com o disfarce, o direito de brincarem livremente na pândega de Momo.

Uma terceira versão relatava que dois irmãos saíram comendo exageradamente o *angu*⁴ distribuído pelos moradores no Carnaval e foram apelidados de *Papa-angu* (Dig. 01).

Tem canto que tem o *angu*, é por isso que a gente empapa na palavra *papa*. É porque na época que saía o angu não tinha a palavra... é... “*Vamos comer tal coisa! Não! Vamos empapar, vamos empapar tal coisa, tal comida*”. Então por isso saiu... a gente comia muito angu no Carnaval nas casas que chegava, com galinha, com charque, até como salgado mesmo, como petisco. Tomando batida, tomando licor e tomando vinho e prá não deixar a cachaça diferente alguns entrava abaixadozinho na cachaça. (mestre Lula Vassoureiro).

Nesse entremeado de histórias é marcante a presença de uma estética mais simples dos brincantes, caracterizado, principalmente, pela confecção da máscara. Esta é, verdadeiramente, o principal elemento da brincadeira, marcando as fases na linha do tempo de vida do folguedo dos *Papangus*.

O *Papangu* legítimo usa meia nas mãos para ninguém conhecer. As roupas tinham que ser emprestadas de outro povo, não podia ser de gente da família porque a gente ficava conhecido. E como na história do *Papangu* o *Papangu* não tem identidade, então por causa disso ninguém pode conhecer o *Papangu*. Cada qual fazia sua troçazinha. Hoje é grupo, mas era uma troça, de oito, de dez. Eu já cheguei a sair numa troça de vinte e nove. (mestre Lula Vassoureiro).

O mestre Lula Vassoureiro expõe orgulhosamente em seu ateliê, um grande quadro que resume as mudanças das máscaras e da indumentária usada pelos brincantes nos primórdios do folguedo.

Aos oito anos eu já me fantasiava, já fazia minha própria máscara, mesmo mal feita, que era com papel de embrulhar charque. Que a biografia é essa. As primeiras máscaras foram feitas com papel de embrulhar charque. Que papel de embrulhar charque antigamente, no meu tempo, ele era grosso feito um papelão. E aquele papelão a gente aproveitava e fazia as máscaras e brincava no Carnaval. E como era pouco também... O Carnaval o povo até que tinha medo de gente mascarado... porque sempre teve esse medo de gente mascarado. (mestre Lula Vassoureiro).

Segundo Rosa Soares (2007), em 1905 já existiam registros dos mascarados circulando pelos sítios e pelo centro, pedindo dinheiro e assustando a meninada com suas roupas velhas, enfeitadas com folhas de bananeira. As máscaras de papel de embrulhar charque e papelão eram pintadas com pigmentos naturais, como o *urucum*⁵, folhas de fava

[5] O *urucum* é uma planta medicinal, usada como tempero e como tintura natural.

[6] O beiju é uma iguaria de origem indígena, típica do Norte e Nordeste brasileiro. Geralmente é feita com massa de mandioca e assada em forno de lenha embrulhado em folha de bananeira.

[7] Fruto do cuitzeiro. Aberto e limpo é usado como utensílio doméstico, em decoração e instrumentos de percussão (CASCUDO, 2001).

[8] Cobrindo toda a cabeça, geralmente os cabeções têm dimensões avantajadas em relação à escala humana. Gilmar Silvestre é um dos mais conhecidos artesãos-artistas de Bezerros, que produz esse tipo de máscaras.

e carvão, para delinear os olhos, nariz e boca. Além dos trocados, os brincantes recebiam frutas, ovos, aves e beiju⁶ (SOARES, 2007) (Dig. 02).

Com o passar dos anos outros materiais começaram a ser usados na confecção das máscaras. O coité⁷, após ser dividido ao meio e nele serem feitos orifícios para os olhos e nariz, recebia ornamentos para realçar os detalhes da face. A partir da década de cinquenta, artesãos como o pai de Lula, Zé Vassoureiro, dão continuidade à arte das máscaras. O papel *colé*, feito com pedaços de jornal colados passa a ser uma outra opção de substrato, bem como os tecidos pintados. Surgem então as meia-máscaras, cabeções⁸ e a variedades de tintas à base de gasolina e breu (SOARES, 2007). Não existem muitos registros fotográficos dessa época, mas o mestre Lula se fantasiou para que fotos atuais pudessem ser tiradas, para dar uma ideia de como seriam os mascarados antigamente (Fig. 01 e 02).

Seguindo para o sertão de Pernambuco continuei a ouvir, repetidamente, as narrativas sobre a origem das brincadeiras. Como em Bezerros, foram muitas as histórias sobre o nascimento e vida dos *Tabaqueiros* de Afogados da Ingazeira. As lembranças dos moradores mais velhos eram como um vulcão em ebulição, com suas larvas incandescentes seguindo pelos vales da memória:

Havia *Papangu*. Ninguém falava e sabia o que era... quem inventou esse nome de.... Como é que eles chamam hoje? *Tabaqueiro* nunca existiu. E nem existe no mundo. Esse nome em todo canto do mundo é *Papangu*. No Rio de Janeiro, em todo canto é *Papangu*. Não existia esse negócio de *Tabaqueiro*. Foi um besta que inventou isso. Pode dizer mesmo isso. (Gastão Cerquinha).

Indignado com o termo usado hoje para referenciar os mascarados afogadenses, o Sr. Gastão recorda a brincadeira que via nas ruas, quando criança.

Papangu era de máscara. Ele se escondia atrás daquela máscara pra ninguém conhecer ele. Saía com reio [chicote]. E não tinha esse negócio também de pedir dinheiro. Saía só fazendo alegria. Hoje o povo sai prá pedir dinheiro. Sai *Papangu* com o nome de... [*Tabaqueiro*]. (Gastão Cerquinha).

Inicialmente chamados de *Papangus*, a origem da denominação *Tabaqueiros* de Afogados da Ingazeira tem versões distintas.

[9] Conhecidos como atabaques ou tabaques os tambores de várias dimensões têm a origem africana, sendo muito usados para marcar o ritmo em danças e rituais. Há comprovação do uso também entre os indígenas. (CASCUDO, 2001).

[10] Comunicador, 54 anos, Celso Brandão já foi Secretário de Cultura. É um incentivador da cultura afogadense.

[11] Brincante, 40 anos, mestre na Arte das máscaras vive construindo o conhecimento sobre o folguedo afogadense. É um divulgador da cultura local e regional.

[12] De origem africana o fruto da cabaceira tem diversos formatos e tamanhos, sendo utilizado como utensílio doméstico, como tigelas e pratos (CASCUDO, 2001).

Acho que o ideal seria a gente falar sobre o que seria um mito, uma lenda, não sei. Que inicialmente começou este folguedo, essa brincadeira, quando, no tempo dos escravos, da escravatura os brancos, os filhos dos brancos, não eram permitidos brincar junto com os negros. Então o que é que eles fizeram. Os negros saíam batendo em *atabaques*⁹ e eram chamados de *Tabaqueiros* por conta disso. Então os brancos se mascaravam e se fantasiavam para sair junto com os negros. (Celso Brandão¹⁰).

Mais uma vez a relação marcada pela hierarquia e pelo preconceito, no tempo da escravidão, é retomada e resignificada, no contexto da brincadeira carnavalesca. Como os *Papangus* de Bezerras, a relação entre os negros e brancos assinala uma teia construída no surgimento dos *Tabaqueiros*, no tempo-espço da festa carnavalesca.

Na busca por outras verdades, revividas na memória dos afogadenses, tive a oportunidade de conhecer o mestre Beijamim¹¹, que se transformou em um companheiro precioso nessa jornada de descobertas. Naquela manhã ensolarada de outubro de 2010, ele me recebeu sorridente em sua residência: ali confessou que falar sobre os *Tabaqueiros* lhe era muito prazeroso. Até onde iam suas lembranças e cruzavam-se com as histórias contadas por parentes e amigos, ele teceu, detalhadamente, a manta de retalhos que retratava a origem dos mascarados da região.

Comecei a falar sobre o depoimento de Dona Diná, uma antiga moradora que lembrava do medo que os filhos sentiam ao ver os mascarados próximo ao rio Pajeú, com suas máscaras de *cabaça*¹². O mestre Beijamim confirmou que os mascarados não eram conhecidos inicialmente como *Tabaqueiros*. “Na época da cabaça eu não alcancei não, mas já ouvi falar. No caso era o *Papangu*. Porque a tradição começou como *Papangu*”. E revelou as versões que conhecia sobre a origem do nome *Tabaqueiro*:

Tem duas versões. A mais usada porque era assim. O mais antigo... a gente usava aquele chifrinho com o rapé dentro. Meu pai era usuário do rapé. O tabaco. E o dono do chifrinho era o *Tabaqueiro*. Era com uma tampinha de madeira, um chifrinho, e a gente oferecia. A gente levava do lado, como aquele que levava pólvora, só que a gente levava rapé. Como a gente oferecia... Com a máscara... A

gente chegava pro mais velho e oferecia. Não prá criançada, mas pro mais velho e oferecia. Eu cheguei a fazer isso. Meu pai usava o rapé e eu carregava o dele. (mestre Beijamim).

[13] Fumo torrado, em pó.

A relação entre o nome *Tabaqueiro* com o fumo é respaldada na própria vivência do mestre Beijamim. Como afirmou, ele mesmo participou da brincadeira da distribuição de pitadas de rapé¹³ com os amigos mais velhos. O utensílio usado para armazenar o rapé é muito conhecido no Nordeste pelo nome de *tabaqueiro*. É confeccionado a partir das extremidades de chifres de bois, cabras ou ovelhas. Oco, serve para guardar e transportar o pó, fechado por uma tampa em madeira talhada (Dig. 03). O *tabaqueiro* é também conhecido como *cornimboque*, popularmente *currimboque*. Pode transformar-se também como isqueiro rudimentar (CASCUDO, 2001).

Curupio
Zé Marcolino

Ô Sivirina,
Vá na barca da cangaia
Traga a pedra, o fuzil
E o meu cigarro de paia
Corre menina,
Vá depressa e chama o Roque
Diga a ele que me traga
Algodão pro *currimboque*.

O uso do rapé no interior sempre foi uma tradição. O fumo em pó armazenado dentro do *tabaqueiro* é colocado no nariz e exalado, provocando repetitivos espirros.

A Feira de Caruaru.
Onildo Almeida; Luiz Gonzaga.

A Feira de Caruaru,
Faz gosto a gente vê.
De tudo que há no mundo,
Nela tem pra vendê [...]

Tem cesto, balaio, corda,
Tamanco, gréia, tem cuêi-tatu,
Tem fumo, tem *tabaqueiro*,
Feito de chifre de boi zebu [...].

[14] *Badžé* ou *Padžy*, deus da floresta e do fumo

Ampliando essa questão, o pesquisador afogadense Fernando Pires ressalta que os índios *Cariris*, habitantes daquela região, plantavam tabaco e tinham *Badžé*¹⁴ como seu deus do fumo.

Outra revelação de mestre Beijamim foi a analogia entre o nome *Tabaqueiro* com qualquer elemento feio, grotesco, que *não tinha valor*. “A outra era assim... eles diziam assim: ‘Eu tenho um relógio ruim. Meu relógio é um *Tabaqueiro*’. Então tudo que era feio e não prestava era um *Tabaqueiro*. Hoje é peba, é do Paraguai”. Observei, durante a pesquisa que, como o termo *Tabaqueiro*, a palavra *Papangu* também trazia toda essa carga pejorativa, uma referência a elementos desprovidos de atributos do Belo e do Bom. Da mesma forma apareceram em alguns depoimentos os termos *Cariri*, *Caipora*, *Catirina*, como figuras carentes de beleza, que usavam máscaras medonhas.

Vale a pena destacar que nos diversos mitos de origem sobre os folguedos dos *Papangus* e dos *Tabaqueiros*, as máscaras instauraram sempre múltiplas possibilidades de existência individual e grupal e com elas, as teias, as tramas, as redes de relações comunais. As máscaras foram reveladoras, e marcaram a memória dos moradores (Fig 03 e 04; Dig 04).

2.1.3 Dos *Papa-Angus* aos *Tabaqueiros*: *Papangus* de Todos os Tempos

Para que eu pudesse ter uma melhor compreensão sobre os mitos de origem dos *Papangus* de Bezerros e dos *Tabaqueiros* de Afogados da Ingazeira, descritos anteriormente, fez-se necessário retroceder no tempo e seguir no além-mar aos territórios lusitanos.

Sendo personagens tradicionais presentes nos rituais religiosos de Portugal, os *farricocos* seguiam à frente das procissões na Semana Santa. Na antiga cidade de Braga, situada na região do Minho, à Noroeste de Portugal, esses mascarados percorrem ainda hoje as ruas locais, com tochas nas mãos, descalços, com o corpo completamente encoberto por túnicas e capuzes a lhes encobrir as cabeças, tendo apenas os brilhantes olhos à mostra, através de pequenos orifícios. Como outras diversas tradições lusitanas essas figuras medonhas chegaram ao Brasil no período da colonização e perduram até hoje em algumas regiões do país. Em Goiás Velho, por exemplo, os

mascarados abrem os cortejos da Procissão do Fogaréu, representando a guarda romana, que participava da busca de Jesus e de sua execução.

Câmara Cascudo (2001) assinala que nas antigas procissões das Cinzas organizadas em Olinda e Recife na quarta-feira carnavalesca estavam presentes figuras grotescas que lembravam os *farricocos* portugueses. Aqui eram conhecidos como *Papangus*. Utilizando escuras túnicas e capuzes brancos os mascarados seguiam com chicotes em punho, tocando trombetas e fazendo a proteção das alas do cortejo religioso. O autor esclarece que “os *Papangus* são os mascarados que enchem as ruas principais, embrulhados em lençóis cobertos de dominós ou disfarçados de todas as maneiras. Alguns já são tradicionais” (CASCUDO, 2001, p. 480).

Gilberto Freire também observa a existência dessas figuras feias, que circulam em muitos municípios nordestinos e do sudeste. Assinala a presença dos mascarados com seus chicotes, que seguiam à frente das procissões, como um abre-alas para a passagem dos peregrinos religiosos, na Semana Santa, em meados do século XIX. “Na frente de tudo o papa-angu com uma espécie de saco por cima do corpo, dois buracos á altura dos olhos e chicotes à mão. E os muleques atirando-lhes pitomba” (FREIRE, 1977, p. 43).

No processo de investigação percebi que existia sempre uma discussão em torno da originalidade das brincadeiras e dos mascarados nelas existentes. Quem chegou primeiro? Quem criou quem? Tal folguedo copiou elementos da brincadeira do “vizinho do lado”? Essas eram perguntas constantes que geravam disputas e conflitos, mas que serviram de reflexão para algo maior sobre a vida e transformação da Cultura da Tradição. Com muita sapiência o mestre Beijamim refletiu sobre essas questões:

A gente não quer copiar. A gente tem uma origem que não sabe precisamente de onde veio. [...] se eles têm uma história a contar a gente tem outra... e outras vão surgir... É igual a formação do mundo: a religião dá uma e prova; ciência dá uma e prova. E como é que fica? Então eu não posso dizer assim... a gente copiou os *Papangus* de Bezerros, por que tem os *Caiporas*... e porque os *Caiporas* já se apresentam diferentes... Não dá! É uma cultura que poderia ser toda unificada e acaba tudo se separando. (mestre Beijamim).

Zé Pedro, presidente da associação dos artesãos de Bezerros assinalou o desconhecimento de uma única origem para a brincadeira dos mascarados. “Quem inventou o *Papangu* eu acho que fica uma interrogação. Ninguém sabe.”

Em Bezerros, em Afogados da Ingazeira e em tantos outros municípios de Pernambuco os feios *Papangus* estiveram presentes nos antigos Carnavais: nas ruas, nos sítios, nas residências, nos engenhos, com suas máscaras grotescas, espalhando o medo e a irreverência. Destaco que, mesmo que esse seja um fio condutor para a compreensão da origem das brincadeiras, em cada lugar os folguedos foram resignificados, o que lhes imprimiu marcas diferenciadas.

Nesses anos de pesquisa observei que foram diversas as características similares e múltiplas as diferenciações entre as brincadeiras estudadas, o que permitiu, verdadeiramente, a descoberta de tesouros, jóias da Cultura da Tradição de valor incomensurável. Realmente não me interessei por desvendar verdades absolutas e únicas, mas interessou-me sempre registrar que as brincadeiras carnavalescas dos mascarados marcaram uma presença significativa no Estado de Pernambuco: as máscaras contaram uma história secular.



[Fig.01] Mestre Lula fantasiado, lembrando os *Papangus* nos primórdios da brincadeira.
(*Acervo Júlio Pontes*).



[Fig. 02] *Papangus* nos anos 70.
(*Acervo Prefeitura Bezerros*).



[Fig 03] Na máscara do antigo *Papangu* a Beleza do Feio
(Acervo Júlio Pontes).



[Fig 04] *Tabaqueiros* do passado.
(Acervo Edvaldo de Souza)



No *Museion*, templo que abrigava as nove *Musas* inspiradoras da Arte e da Ciência, viviam *Tália* e *Melpômene*. Como representante da comédia, *Tália*, a festiva, seguia pelos espaços do templo segurando sempre uma máscara sorridente. Na cabeça uma coroa de folhas de hera e na outra mão um clarim, instrumento que lhe ajudava a ampliar a voz.

Melpômene, a cantora, *Musa* da tragédia, também possuía uma máscara, porém com semblante taciturno. Na cabeça folhas de videira e como outros atributos a trompa musical e aos pés uma espada e um cedro. Tinha feições graves e sombrias.

As duas máscaras, com características distintas, tornaram-se símbolo do teatro grego: comédia e tragédia configuram, desde então, a magia e o encanto da comicidade e a dramaticidade. Desde as festas em homenagem a *Dionísio* esse par de opostos segue, lado a lado, ajudando a existência das representações cênicas e servindo de modelo para as artes e para a vida (AQUINO, 2007).

2.2 Máscaras: Magia e Mistério.

Máscara é um termo repleto de significados, sentidos, indicações. Tanto aparece com o poder dos vocábulos corriqueiramente usados pelo senso comum, quanto traz entendimentos sutis e peculiares, conceitos trabalhados nas Artes, na História, nas Ciências Sociais. Cantado em prosa e verso, o termo aciona os diversos sentidos, despertando sentimentos.

Depus a Máscara
Álvaro Campos (Fernando Pessoa)

Depus a máscara e vi-me ao espelho.
Era a criança de há quantos anos.
Não tinha mudado nada...
É essa a vantagem de saber tirar a máscara.
É-se sempre a criança,
O passado que foi
A criança.
Depus a máscara, e tornei a pô-la.
Assim é melhor,
Assim sem a máscara.
E volto à personalidade como a um término de linha.

Segundo Pinharanda Gomes “o vocábulo máscara tem, nas línguas latinas, uma origem arábica, radicado no substantivo *maskhara*, que designava um momo, ou figura facial de cartão, destinada a obter um disfarce” (2005, p.09). Com o passar dos tempos, a cultura latina já usava o termo *persona* para identificar o objeto cênico, apreciado por crianças e adultos, em brincadeiras e jogos.

Usada na comédia grega, anteriormente ao século IV a.C, o adereço era denominado de *próssopon*, derivado do *próske*, que significava falsa aparência ou transformação de aparência. Na antiguidade grega a *prossopa* existia tanto como adereço cômico, para satirizar homens e personalidades inferiores, como também, posteriormente, foi usado na tragédia. Nesta, representava personagens inferiores, tidos como ridículos: os opositores ou adversários dos heróis (GOMES, 2005).

Outra finalidade da máscara era a de ampliar o som da voz permitindo que os atores fossem ouvidos de forma melhor. Acredito que, mais que um alto-falante, um ampliador da voz, a *máscara* pode ser pensada como algo que fala de si mesma aos outros, ou dos outros

eus existentes naquele que está por trás dela, que lhe serve de suporte e lhe empresta a voz. Importa-nos pensar também simbolicamente na máscara como esse instrumento amplificador, alto-falante de um discurso que, na verdade, ultrapassa o indivíduo que o pronuncia (MAFFESOLI, 2003).

O termo *persona* remete, em Psicologia, a pessoa: ao que caracteriza cada indivíduo e sua relação com o mundo. Para Carl Jung significa um conjunto de conteúdos que formam o eu pessoal, sendo eles conscientes ou inconscientes. Nesta concepção junguiana seria o papel da pessoa nas relações com a cultura e com a sociedade: seu *status* social. *Persona* indica, neste contexto, as atitudes mostradas em relação aos outros nas diversas situações enfrentadas: o indivíduo na sua visibilidade (PIERI, 2002). A *persona* é tida como a máscara que serve de anteparo para que um indivíduo viva em relação com os outros, desempenhando os papéis sociais. A máscara seria uma forma como o sujeito se mostra ao mundo e pode ser mais próxima ou mais distante de um eu verdadeiro.

Os valores éticos de cada cultura, as leis e códigos sociais são como a forma que molda a matéria plástica que constitui nossas máscaras. A identificação com a *persona* pode levar ao afastamento do eu, ou até perda da própria personalidade pelo desempenho do papel social. Jung utiliza o termo para designar, indiferentemente, um aspecto da personalidade, uma estrutura da *psique*, a imagem que o indivíduo mostra externamente. *Persona* seria, então, um dos aspectos mais exteriores do próprio indivíduo.

Seguindo essa direção, Maffesoli indica que “no mais próximo de sua etimologia, *persona* representa papéis múltiplos sob diversas máscaras, que expressam a pluralidade complexa de cada um” (2003, p. 97). Para o autor, cada pessoa não é senão uma máscara (*persona*) e pontualmente representa os papéis que formam um conjunto e que possibilita que assuma figuras diversas.

No campo semântico há uma multiplicidade de sentidos. A máscara - vista como um artefato confeccionado em diversos materiais - é usada no teatro ou em rituais.

O uso ritual revela sua vocação mediadora, fazendo comunicar domínios antes considerados separados, como vivos e mortos, homens e divindades, céu e terra, visível e invisível, natureza e cultura, e assim por diante. (BITTER, 2010, p.200).

Nesse sentido, a máscara é preciosa para aqueles que detectam os poderes mágicos, magos e feiticeiros, servindo-lhes de instrumento ritual.

Sob múltiplas variáveis pode se apresentar como disfarce ou maquiagem e também creme ou pasta usados em cuidados estéticos. Ampliando a abrangência indica aparelhos para proteção ou outras finalidades, como as máscaras contra gases, as máscaras submarinas e as máscaras de anestesia.

Em outro contexto, ser mascarado, não está atrelado a usar um utensílio cênico ou ritual, ou ao uso da pintura que permita o encobrimento da face. O indivíduo que é reconhecido como “mascarado” possui atitudes que lhe imprimem uma marca de caráter indicativo de dissimulação, falta de verdade, falsa aparência ou personalidade dúbia. Ainda de forma pejorativa, quando se faz referência a alguém como “aquele é um máscara”, tem-se logo uma imagem de um indivíduo muito feio e ou possuidor de fisionomia grotesca.

Com sentidos metonímicos e metafóricos que ampliam seu universo aplicativo, acionando-lhe diferentes interpretações, a máscara é usada por poetas e cantadores. Desmascarar indica mostrar a realidade que se esconde e a máscara aciona referências à falsidade, à dissimulação. A metáfora da máscara está atrelada à teatralização, à duplicidade de papéis, ao mistério, ao anonimato, ao *ser e não ser*, ao não dito.

De todas as funções que se atribuem à máscara (proteção, manifestação de uma presença do além, participação de uma casta privilegiada, instrumento de dominação pelo temor ou identificação a forças incontroladas), não se pode esquecer aquela que diz respeito à intercomunicação. A máscara indica uma pessoa que não existe, por intermédio de outra que existe. No entanto, uma tal não-existência se concretiza através do jogo daquela que existe. (DUVIGNAUD, 1983, p. 90).

Acredito que, com vida própria esse objeto ajuda os seus usuários a afrontarem o destino, tornando-se *outro*. O homem se metamorfoseia usando-a como escudo, vivendo uma existência efêmera, transitória. Em diferentes contextos o mascaramento torna o indivíduo diferente, belo ou medonho, intimidando os assistentes que ficam deslumbrados com a visão de sua nova face, coagindo-os a afastar-se ou aproximar-se, dependendo do medo ou do encanto. A máscara gera uma espécie de pudor, de magia em torno do desconhecido. “O pudor existe em toda parte onde há um ‘mistério’” (NIETZSCHE, 2006, p. 85).

Por todo esse conjunto de características e funcionalidades as máscaras são um precioso instrumento de representação do imaginário do homem, suscitando sentimentos e pulsões individuais e coletivos. Dentre tantas formas de ser e de revelar-se a máscara desperta sempre o sentimento de curiosidade, pois está atrelada ao segredo¹.

[1] Vide Capítulo 04.

Levi-Strauss (2003) reitera a importância das máscaras para diversos povos, onde desempenham considerável papel para se encarnar um ancestral, usado na luta dos prestígios, na rivalidade das hierarquias, na concorrência dos privilégios sociais e econômicos.

Representando entidades da natureza, personagens mitológicas, animais multiformes, seres antropomórficos, figuras caricaturais, as máscaras são capazes de traduzir a essência humana, expressando sentimentos como medo, poder, satisfação, sensibilidade, alegria, vaidade, orgulho, curiosidade, ajudando-nos no enfrentamento dos elementos concretos de nossa existência.

Conhecer e caracterizar de uma forma geral as máscaras usadas nas representações populares é uma possibilidade de aprofundar o conhecimento sobre os habitantes dos lugares e as relações que permeiam as brincadeiras da Cultura da Tradição. Os brincantes bebem dessa fonte inesgotável, copiando, imitando, modificando, movimentando, construindo conhecimento.

2.2.1 Objeto: Quase- Sujeito

Misturamos, sem o menor pudor, nossos desejos com as coisas, o sentido com o social, o coletivo com as narrativas. A partir do momento em que seguimos de perto qualquer quase-objeto, este nos aparece algumas vezes como coisa, outras como narrativa, outras ainda como laço social, sem nunca reduzir-se a um simples ente. (LATOIR, 2009, p. 87)

Durante o trabalho de Mestrado, ao percorrer as largas estradas e estreitos caminhos traçados na pesquisa, detectei que a máscara não podia ser apreendida apenas como um simples objeto concebido como um utensílio inanimado: algo a ser usado e depois desprezado ou descartado. Estudando os *Caretas* de Triunfo vi quão importante era esse elemento em relação a todo o universo que cercava o folgado.

Ao adentrar mais e mais nos labirintos do campo e tecer um diálogo próximo com estudiosos que visualizavam a relevância dos objetos para a existência individual e comunal, pude vislumbrar novos horizontes e descobrir outros itinerários a serem percorridos em relação a uma importante reflexão: porque não compreender os objetos, e no caso específico a máscara, como quase-sujeitos²?

Importantes estudiosos já reconheciam a riqueza presente nos objetos que nos cercam.

A partir de uma extensa pesquisa etnográfica Marcel Mauss (2003a) abordou sobre o valor dos objetos para diversas culturas. Na Malanésia, por exemplo, um objeto qualquer era considerado sagrado. em função da qualidade a ele atribuída; era reconhecido como portador de *mana*. Sendo uma construção social, *mana* qualificava coisas e ações, dando-lhes, força e eficácia. Assim, os objetos poderiam ser possuidores de poderes mágicos e sagrados.

Friedrich Nietzsche destacou a essência do valor dos objetos, ao escrever sobre os livros e sua vitalidade: uma existência independente da imortalidade de seus autores. Observou que todo escritor surpreende-se ao perceber que seu livro continua a viver uma vida própria, independente dele. “[...] O livro procura seus leitores, desperta vidas, torna feliz, assusta, produz novas obras, torna-se alma

[2] Essa é uma perspectiva da Antropologia da Ciência e das Técnicas, defendida por Bruno Latour e seus seguidores, que algumas vezes referem-se também as coisas como não-humanos ou quase-objetos.

de projetos e de ações – numa palavra, vive como um ser dotado de espírito e de alma e, no entanto, não é um ser humano” (2006, p.172).

Como esclarece o filósofo, os humanos e os objetos que os cercam e todas as ações, decisões, pensamentos e coisas que permeiam as relações da humanidade, se entrelaçam em um movimento repleto de imortalidade. Enfatiza que “aquilo que foi uma vez posto em movimento está na cadeia global de todo ser, como um inseto encerrado e eternizado no âmbar” (NIETZSCHE, 2006, p.172). É preciso, portanto, pensar exatamente nesse movimento que cerca os seres, os objetos, a vida e o contexto no qual todos estão inseridos.

O filósofo e poeta Jean-Marie Guyau, anuncia que “os objetos que chamamos de inanimados estão muito mais vivos que as abstrações da ciência... nos interessam, nos comovem, nos fazem simpatizar com eles” (GUYAU, 1920, p.14, apud MAFFESOLI, 2003, p.181). Assim, possibilitam uma harmonia entre os homens e o mundo, reduzindo a hostilidade que nos rodeia. O mundo “objetal” é formado e povoado por esses seres que têm alma e animam a vida como um todo.

Gilbert Durand, por sua vez, nos faz pensar no “trajeto antropológico” e no quanto os objetos são “transicionais”. Eles negociam, intervêm e suavizam o mundo que nos cerca (apud MAFFESOLI, 2003). Ampliando essa reflexão Maffesoli é contundente quando afirma que:

A tradição ocidental, sabemos, baseia-se na separação, no corte. E conhecemos as múltiplas formas de dicotomia que a marcaram. [...] Eis bem o resumo emblemático dessa sensibilidade que distancia, que distingue, por um lado, as pessoas entre si, e por outro, as pessoas e as coisas. (MAFFESOLI, 2003, p. 173).

Enfatiza a importância de não trabalharmos a cisão natureza-cultura e de quebrarmos com esse vale construído pelo homem.

Numa perspectiva dialógica com os pensadores da Antropologia das Ciências e das Técnicas pude visualizar ainda melhor a grandeza de pensarmos nos objetos dentro de toda sua magnitude, consequentemente, formular questões tão caras às Ciências Sociais.

No direcionamento teórico-metodológica desse campo de

[3] Fazendo uma ponte transdisciplinar com a área gráfica- pela minha formação como arquiteta, professora de desenho e de *design* -visualizei que uma figura simétrica é formada levando-se em conta um eixo que a divide em duas partes: uma apresenta-se espelhada em relação à outra a partir desse eixo. Embora guardem características comuns, as partes espelhadas têm particularidades próprias: são semelhantes, mas não iguais. Semelhança e diferença são, neste itinerário, elementos essenciais de entendimento e ajuda-nos a pensar na simetria explicitada no contexto antropológico seguido por Latour.



[4] A produção do conhecimento é um aspecto dos mais caros para a Antropologia das Ciências e das Técnicas: o conhecimento construído por vários atores e não apenas pelos cientistas, confinados nas paredes dos laboratórios. (LATOUR; WOOLGAR 1997).

estudos, os humanos e não-humanos vivem uma relação simétrica, na qual há o abandono de entraves construídos por condutas hierárquicas, excludentes e etnocêntricas. Assim, a *simetria*³ é uma importante categoria trabalhada por Bruno Latour e seus seguidores, que tentam romper com as dicotomias, sem eliminar as diferenças. As dicotomias devem ser entendidas não uma em detrimento à outra, mas como um duplo que possui semelhanças e diferenças e cujas características precisam ser respeitadas nos mais diversos contextos. Essas paridades e distinções servem como parâmetro para reflexões, questionamentos, inquietações, e conseqüentemente, para a construção do conhecimento⁴. Buscar uma simetria não é reduzir humanos e não humanos a uma igualdade. Cada qual guarda suas características e peculiaridades. É, antes de tudo, não partir de uma assimetria que tolhe e separa, pois diferença não é divisão ou separação (LATOUR, 2012).

Seguindo esse pensamento, Bruno Latour (1997) sinaliza que os objetos são híbridos de natureza e cultura, tendo uma real importância para a produção de fatos, discursos, conceitos e contextos. Ampliando a reflexão sobre a importância dos objetos Fátima Branquinho (2007), observa que as ervas medicinais podem ser entendidas como quase-sujeitos. Prossegue as pesquisas conduzidas no campo da Antropologia das Ciências e das Técnicas desenvolvendo uma etnografia da cerâmica, revelando o valor desse elemento para a construção do conhecimento dos ceramistas e do universo que os envolve (BRANQUINHO et al, 2011).

Todos esses trabalhos reiteram que os objetos, técnicos e/ou científicos, interferem no cotidiano, possibilitando mudanças no comportamento coletivo: são capazes de alterar a sociedade de que fazem parte. Assim, eles interagem conosco, como co-participantes da fabricação da sociedade, à medida que também são fabricados.

Quando escolhemos considerar que a capacidade de agir pode ser uma prerrogativa não só do sujeito que conhece, mas também do objeto conhecido, de algum modo permitimo-nos iniciar um movimento inverso no sentido de superar a noção da hierarquia entre os saberes (e entre as sociedades) (BRANQUINHO; SANTOS, 2007, p. 111).

Como esclarecem as autoras, o reconhecimento de que esses objetos são híbridos, não implica necessariamente de abrímos mão daquilo que os sujeitos são ou fazem, mas permite o discernimento da pluralidade do mundo, enquanto povoado por humanos e não-humanos, cada qual com sua importância. “O objeto é dotado de atividade por sua capacidade de alterar a realidade tal como faz o sujeito” (BRANQUINHO; SANTOS, 2007, p.115). Os indivíduos produzem os objetos, mas também são produzidos por eles, num constante processo de troca, numa edificação fascinante de aprendizagens e ensinamentos que formatam os coletivos: as redes sociotécnicas⁵

[5] Consideram-se as redes sociotécnicas como *locus* de produção de conhecimento sobre a realidade por autores/atores humanos ou não-humanos (BRANQUINHO, et al, 2011). Essa questão será melhor explicitada no Capítulo 08.

Essa visão epistemológica extrapola um sentido democrático de construir a sociedade, sendo, mais que isso: dita uma forma diplomática⁶ de ser. A diplomacia exige habilidade, sensibilidade, cortesia, elegância, ponderação, sensatez. Aceitar que os objetos são parte da humanidade do indivíduo é efetivamente um exercício de diplomacia. Creio que essa é uma perspectiva que quebra com muitas posturas hierarquizantes em relação à forma de *ver o mundo e se ver no mundo*. Nesse sentido, exercita-se uma conduta nos moldes da simetria, compreendendo que “a postura simétrica nos permite assumir que a nossa sociedade científica e técnica é ao mesmo tempo diferente e igual às demais” (BRANQUINHO; SANTOS, 2007, p.115).

[6] Nos termos de Latour, o diplomata busca o mundo comum: o do acordo dos espíritos, do bom senso, dos fatos, da natureza e do *common knowledge*: faz uma triagem do melhor dos mundos possíveis. (LATOUR, 2004)

Compartilhando com a ideia de que os objetos técnicos e/ou científicos, quase-sujeitos, falam, agem e interferem na realidade dos sujeitos, devendo ser reconhecidos pela influência que têm em nossas vidas, passei a desenvolver também uma etnografia das *máscaras* dos folguedos da tradição pernambucana.

Compreendi que no universo das brincadeiras dos mascarados os humanos e não-humanos conectam-se formando uma grande teia, que pode ser entendida como uma rede sociotécnica. Os elementos presentes e a forma como estão inseridos nessa teia de múltiplos filamentos possibilitaram uma visão do particular, do local: de cada folguedo estudado, de cada ateliê visitado. No entanto, essa percepção pode ser ampliada para uma visão *ad infinitum*, pois na concepção em

rede podemos nos deslocar do particular para o geral; do local ao universal: um conhecimento multiplicado em progressão geométrica.

Assim:

[...] ao nos debruçarmos sobre um só artista ou um só cientista, e seus respectivos objetos de estudos e produções, estamos estudando - simultaneamente - um conjunto de artistas e cientistas que se volta para interesses semelhantes, assim como todo um universo de controvérsias que atravessam suas atividades e produções. (NOGUEIRA, 2011).

Na perspectiva *ator-rede*, observando os elementos não de forma isolada, estanque, mas a partir das relações que estabelecem, do contexto no qual estão inseridos, detectei que as máscaras narravam uma história construída, porém sem calar os sujeitos que, através delas, viviam essa história. Como narradoras elas eram porta-vozes dos personagens dos folguedos da Cultura da Tradição. Como seres animados elas próprias vivenciavam as brincadeiras, como os brincantes que as usavam.

Na verdade quando eu comecei a trabalhar com elas eu acho que tinha uma atração, pelo fascínio, pelo mistério, que a máscara tem [...] Eu acho que ela tem vida própria. Por que ela cria isso nas pessoas... As pessoas ficam curiosas. Elas não têm sexo. Você não sabe se ali por baixo tem um homem, tem uma mulher. Ela tem expressão. Às vezes você faz uma máscara sorrindo, mas ali por dentro, quem tá usando está cansado, tá triste, mas aquela máscara tá ali, sorrindo, tá? Ela tem vida própria. Ela tem expressão própria. E aquilo ali transparece para as pessoas que estão vendo. (Murilo Albuquerque⁷).

[7] Artesão-artista e brincante, 27 anos, Murilo possui ateliê em Bezerros e faz um valioso trabalho de divulgação das máscaras dos *Papangus*.

Murilo afirma que as máscaras dos *Papangus* têm vida própria. Elas suscitam sentimentos e fazem com que as pessoas as percebam como um sujeito, personagem, que dialoga com o mundo a partir de sua expressão: face de papel repleta de vida. Seriam elas tão importantes quanto os sujeitos inseridos no contexto das brincadeiras?

Eu acho que sim. Eu acho que sim... Como eu falei... quando a gente faz a máscara ela tem uma forma que faz com que cada uma tenha um formato básico, igual, mas cada uma é diferente. Às vezes eu tenho até dificuldade de fazê-las iguais, quando é necessário [...] cada uma vai ter o seu diferencial, vai ter uma vida própria. Isso é legal. As pessoas olham para as máscaras e vêem... cada um vê de maneira diferente.[...] A partir do momento que cada pessoa tem uma visão a respeito daquela máscara, tem

uma opinião diferente eu acho que ela... assim como nós passamos impressões diferentes para as pessoas, a máscara, a arte, também passa. Então eu acho que ela tem vida própria. [...] Por mais que ela não esteja sendo usada, esteja numa parede, mas ela passa alguma coisa, passa uma expressão. (Murilo Albuquerque).

Muitos ressaltam o quanto a presença da máscara é marcante. Ela comunica, se expressa, diz algo, conta histórias, tem uma ação: fala. “Tem vida. A máscara tem vida, porque a vida é uma história, né? De cada artista que faz esse trabalho. Aí eu considero que a máscara ela tem vida” (Zé Pedro⁸).

Cabe aqui iniciar uma reflexão sobre a relação sujeito-objeto que se processa no âmbito dos folguedos. Latour chama a atenção para o equívoco presente se analisarmos os indivíduos e os objetos separadamente e de forma fixa. Para ele “quando as proposições são articuladas, elas se juntam numa proposição nova. Tornam-se ‘alguém, alguma coisa’ mais.” (2001, p. 207). No momento em que sujeito e objeto unem-se na ação do mascaramento há o estabelecimento de uma relação simétrica, onde cada uma das partes sofre interferência da outra. Nesse sentido, o sujeito tem uma outra vida e a máscara também: a partir no encontro dos dois um novo ator *máscara-brincante* passa a existir.

Assim, visualizei a máscara como um *mediador*⁹, pelo seu poder de atuação. Os mediadores “transformam, traduzem, distorcem e modificam o significado ou os elementos que supostamente veiculam.” (LATOUR, 2012, p. 65). Embora possa parecer simples, o mediador é complexo, multifacetado e tende a arrastar-nos em muitas direções, seguindo os relatos contraditórios atribuídos a seu papel.

A máscara é arte; a máscara é técnica: ela pode falar dos grupos na qual está inserida, [...] pois toda técnica espelha, em um contexto particular, a complexa organização social (BRANQUINHO, 2011, p.19). Ela é resultado de uma elaboração que permeia um instável equilíbrio entre a intuição e a racionalidade, a criatividade e a sensibilidade. Por conseguinte, nada mais coerente que observá-la como expressão da cultura dos grupos, compreendendo-a como resultado da inscrição nos dois itinerários: o *mítico-mágico-simbólico* e o

[8] Presidente da Associação dos Artesãos de Bezerros – AAB.

[9] Os *mediadores* são diferentes dos *intermediários*. “Um *intermediário*, em meu léxico, é aquilo que transporta significado ou força sem transformá-los: definir o que entra já define o que sai”. (LATOUR, 2012, p. 65). O autor os reconhece como caixa-preta: unidades fechadas. Os mediadores, por sua vez, são transformadores, atuantes, não passivos: objetos ou sujeitos dotados de ação. Mediador é um ator em movimento. Ele é performático.

empírico-lógico-racional (MORIN, 2005a).

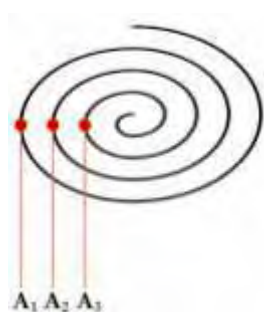
Seguindo esse fio condutor foquei o meu olhar nas máscaras e todo o tecido formado em torno de sua vida: brincantes, artistas, artesãos, mestres, aprendizes, ateliês, pontos comerciais, propaganda midiática, turistas, instituições governamentais: toda essa rede e cada filamento que o constituía tinha relevância, sendo elementos reveladores.

2.2.2 Vida nos Ateliês: Construindo Saberes e Fazeres

Trata-se de reconstituir o indivíduo subjetivo presente nas expressões da tradição; ou seja, da recusa em compactuar com o anonimato que ao longo do tempo teima em diluir a autoria em um agrupamento étnico e/ou em uma coletividade. A contextualização dos sujeitos das narrativas – sua valorização enquanto sujeitos criativos – permite dissociá-los de qualificações como ‘primitivo’ ou ‘atrasado’, ao mesmo tempo em que reconhece sua criatividade e a complexidade de suas organizações e de seus modos de vida. (AMORIM, NOGUEIRA, COSTA, 2010, p. 132).

Acredito ser necessário compreender o *tempo* não como uma linha contínua, formada por uma sucessão de episódios que desenham o ontem, o hoje e o amanhã. Prefiro pensar nele com traçado, uma forma espiralada, marcada por elementos que se repetem sem indicar, com isso, igualdade plena. Os acontecimentos, eventos e ações que acontecem, de tempos em tempos, guardam uma essência comum, mas diferenciam-se entre si pela supressão ou adição de fundamentos, noções, princípios que lhes são caros¹⁰.

[10] Abaixo um esboço de minha concepção dos acontecimentos que marcam a linha espiralada do tempo.



Melhor explicitando esse pensamento reflito sobre os diversos momentos da linha espiralada do tempo em que foi teorizada a questão da relação do homem com o conhecimento, a verdade, a sapiência. O Mito da Caverna (PLATÃO, 2002) pode ser um ponto de partida para assinalarmos essa trajetória marcada por similitudes e diversidades e que nos levam a teorizar sobre Conhecimento, Ciência e Arte.

Platão fala sobre a condição dos humanos, presos em uma caverna escura, subterrânea, que veem, refletidos nas paredes sombrias, apenas vultos de pessoas e coisas que se movimentavam

fora dali. Esses vultos, sombras, imagens fantasmagóricas, que se formavam e desapareciam, representavam a realidade exterior, vista pelos homens, que, dominados pela ignorância, tinham-na como verdade. Caso algum desses homens escapasse da caverna ficaria temporariamente sem nada enxergar, encandeado pela luminosidade intensa de *Hélio*, deus do Sol na mitologia grega. Após um período de adaptação, veriam a verdadeira imagem das coisas, que se apresentariam completamente diferentes das sombras antes vistas no mundo subterrâneo da ignorância, conhecido como *agnóia*. Ali, a Ciência, *gnose* e o Conhecimento, *episteme*, trariam as verdades necessárias à formação humana. As verdades produzidas pelos homens dentro das cavernas seriam aquelas do senso comum, tidas como falsas verdades pelos que viviam fora da caverna: os filósofos, os sábios.

Pensadores, filósofos, estudiosos continuaram pontuando suas teorias na trajetória da espiral do tempo, pautadas em paradigmas que ditavam que o conhecimento científico, a Arte erudita, os saberes sistematizados, possibilitavam o acesso à verdade, a abertura para a luz, o afastamento da cegueira causada pela ignorância e ilusão. O Mito da Caverna foi assim reiterado constantemente, reificado, ampliado, fortalecido, desde a Antiguidade até que chegássemos aos paradigmas hegemônicos da modernidade.

Mais uma vez o tempo foi testemunha da consolidação dessas verdades que direcionaram o pensamento ocidental, respaldando o modelo hegemônico que apostava na disjunção dos saberes, na supremacia do conhecimento científico em detrimento ao reconhecimento da legitimidade de outros saberes e práticas produzidas no senso comum.

A busca da verdade sob a ótica de conhecimentos que pregaram a dicotomia entre natureza e cultura, espírito e matéria, sujeito e objeto produziu apagamentos e subalternidades de fazeres e saberes tão legítimos quanto o conhecimento científico. E assim, houve toda uma apologia ao pensamento domesticado, que se deixou restringir pelas tiranias dos conceitos. Segundo Lévi-Strauss (1989),

torna-se necessário e urgente procurar atingir o *cosmos*, apreender a totalidade das coisas a partir do sensível e não pelas apreensões frias do racional: perceber os elementos aquém e além do real.

Platão plantou as primeiras sementes para que cultivássemos a noção da verdade sobre a realidade: obtê-la seria possível a partir do saber científico. A Ciência, seguindo esse itinerário, assumiu um patamar diferenciado na escada da hierarquia dos saberes. Hoje torna-se essencial, no entanto, reconhecer que objetos e conceitos científicos precisam possuir o mesmo estatuto ontológico e valor social que os objetos e conceitos de culturas que não possuem a Ciência como instrumento de leitura do mundo. Assim, reconhecer a importância de outros saberes e fazeres, produzidos pela construção de conhecimentos pautados num ensinamento cotidiano e empírico. Acreditar que

É na relação com o ambiente que o ser humano constrói e acumula informações que lhe possibilitam satisfazer suas necessidades, engendrando soluções, resolvendo problemas, compartilhando valores com outros e construindo “coletivos” – híbridos de natureza e cultura. Desse modo, a sociedade constrói conhecimento e realidade. (BRANQUINHO, 2007, p.47).

Há, portanto, necessidade de se *reconhecer* os outros modos de *conhecer*, dialogando com as formas de conhecimento distintas de uma tradição objetivista e racionalista da Ciência, demarcada pelo pensamento cartesiano. Resgatar, portanto, instâncias de produção de ideias que através dos séculos foram desconsideradas, subalternizadas, colonizadas e até apagadas como uma forma possível de educação. Reconhecer que os fios que possibilitam uma tessitura entre o mundo criado e o vivido alinham juntos o imaginário e a realidade, o pensamento mítico e o lógico, as aprendizagens empíricas e as sistematizadas, dando-lhes um valor diferenciado. Assim, ir em busca da superação dos abismos dualistas que foram estabelecidos na modernidade: entre natureza e cultura; sujeito e objeto; fatos e valores. (BRANQUINHO, 2012).

Da mesma forma que a Ciência, a Arte também se encontrou interceptada por esses elementos tão importantes para uma

contundente reflexão sobre o tipo de conhecimento produzido nesse campo. A Arte dita popular era vivida intensivamente, pautada em uma aprendizagem tecida pelos fios do vivido, do transmitido entre pais e filhos, mestres e discípulos. Em contrapartida a Arte, reconhecida como erudita, atrelava-se a um conhecimento diferenciado, produzido por uma camada privilegiada de intelectuais, com amplo acesso a uma educação sistematizada, institucionalizada.

Trago todas essas questões para pensar no movimento que envolveu o Conhecimento, a Ciência, a Arte e, de forma direcionada, a Arte das máscaras, objeto de minha investigação. O tempo foi testemunha dessa tensão que abraçou distintos paradigmas. Questionando-os, passo a tecer a manta do (re)conhecimento sobre a importância desse trabalho milenar da Arte das máscaras. É importante notar que

[...] controvérsias sobre o entendimento a respeito de certo objeto atraem atores e constroem espaços, criando zonas que favorecem ao desenvolvimento de um campo disciplinar, produtor de conhecimento científico e técnico sobre a realidade (BRANQUINHO et al, 2011)

[11] Gostaria de destacar que, o interesse do uso da Teoria do *ator-rede* para compreensão de uma realidade particular está ligado principalmente a existência de um problema ao mesmo tempo científico e ético. No nosso estudo a controvérsia sobre o que é arte é um ponto importante para um diálogo com esse campo de investigação.

A pergunta *isso é Arte?*¹¹, nunca deixou de ressoar. Essa é uma questão controversa, que nunca deixa de ressoar. Tão antigo quanto esse questionamento é a necessidade humana de entender o mundo que o cerca e de marcar sua presença no mundo.

Para muitos críticos essa pergunta não cabe mais, pela multiplicidade de suportes expressivos os quais transcendem o corpo, as tintas, as telas, os instrumentos musicais, e até as tecnologias. (NECKEL, 2009).

A arte é a fala do homem em seus mais diversos suportes: na visualidade, na sonoridade, na gestualidade e na escrita. São meios de o homem falar de si e dos outros, na história. Assim, se quisermos saber o que é arte, precisamos saber o que é o homem em seu movimentar-se na história. (NECKEL, 2009).

A Arte das máscaras tatuou o tempo, o homem e as culturas. Desde os primórdios da existência do *homo-sapiens-sapiens* os objetos fizeram parte integrante de uma vida edificada coletivamente e, dentre eles, a *máscara* marcou presença. Em torno das fogueiras, nos ritos

grupais, o homem mascarava-se. “A máscara é de uso universal, e sua origem não pode ser calculada no tempo” (CASCUDO, 2001, p. 370).

Ajudando o homem a integrar-se à natureza, numa perspectiva de enfrentamento, a máscara ampliava-lhe a sensação de poder e, com ele, a coragem para superação dos temores. Nas danças e festividades ali estava ela, como adereço indispensável. Em encenações, era uma concreta possibilidade de criar personagens, escondendo rostos e multiplicando faces. Na Antiguidade, transformou-se em símbolo do teatro, revelando a comicidade e o trágico. Na Idade Média fez-se presente nas festividades e comemorações nas ruas, praças e palácios, cerzindo com fios de encantamento o sagrado e o profano. Ora como disfarce, ora como ornamento, esse quase-sujeito seguiu até os nossos dias, lado a lado com os indivíduos, povos, sociedades e culturas. Em cada folguedo que a utilizava mostrava-se como essência, tesouro, fluido que fazia viver e reviver as brincadeiras da tradição.

Como tantas outras artes milenares, a execução das máscaras exigiu sempre a apropriação de técnicas, mas não apenas isso. Estava igualmente ligada às questões utilitárias e funcionais, mas também não se encontrava restrita a esses domínios. Nesse *cosmos* houve sempre uma ciência permeando a produção de um conhecimento construído através do vivido.

Creio que a relação entre criador e criatura excede o ato primoroso da manipulação, do *savoir faire*, das seleções e do resultado obtido através de um conjunto de escolhas e tarefas. Elementos como simetria, ritmo, regularidade, repetição, combinação de cores e formas e adoções de motivos não ficam submissos aos aspectos puramente técnicos e estéticos. Todo esse conjunto está atrelado à emoção e aos sentimentos, aos sentidos e significados, que envolvem os artesãos-artistas criadores, os indivíduos e grupos de usuários e, de forma significativa, esses quase-sujeitos que circulam e se movimentam. Nesse sentido a máscara é construtora de conceitos e formam os coletivos ao lado dos humanos (LATOURE, 2012)¹².

[12] A teoria *ator-rede* deixa o campo falar. Segue os caminhos escritos não apenas pelos conceitos, palavras ditas, verdades reconhecidas, mas visualizando os rastros, como essas verdades estão inseridas, o mundo no qual ganham corpo e transformam-se em ação. Torna-se necessário, portanto, observar os sujeitos e quase-sujeitos a partir das relações com o mundo e não abandonar as controvérsias que as envolvem.

Eu acho que a máscara é um dos principais itens do *Papangu*, porque ela é quem vai definir um pouco de sua personalidade. Porque tem isso também. Cada um leva no desenho de sua máscara um pouco de você. Murilo

[13] Brincante e também
artesã-artista de suas
próprias fantasias.
Vencedora de muitos
Concursos dos *Papangus*
Marília revela seu fascínio
em relação à folia dos
mascarados.

leva um pouco da característica dele, eu levo da minha, Robeval leva da dele. Então apesar de ser uma coisa para a gente se esconder, mas existe uma característica nossa no perfil da máscara. (Marília Gabriela de Souza¹³).

Mais do que simples objetos devemos pensar que as máscaras carregam uma humanidade, que é fruto dessa relação com quem as executa, com quem as usa e também com aqueles que as observam. Para que haja a construção social os não humanos têm que desempenhar um papel significativo e serem reconhecidos, percebendo-se as associações entre eles e humanos (LATOUR, 2012). Sentimentos são assim suscitados, pelo jogo de relações que cercam essa dinâmica. Devemos visualizar os objetos, levá-los em conta, perceber seus traços, ingressá-los nos relatos, perseguir seus rastros. Desta forma estaremos compreendendo os incontestáveis entrelaçamentos entre sujeitos e quase-sujeitos.

Como tão bem observa Lévi-Strauss (1989), toda arte é um operador do pensamento, um terreno fértil para entendermos como a mente humana opera: a arte é boa para pensar. Dentro de sua tridimensionalidade, ela é ao mesmo tempo utilitária, funcional e sobrenatural. Precisamos conhecer e compreender os objetos a partir dessa totalidade.

Nesse sentido, a máscara não é apenas um artefato útil para a viabilização do anonimato, para a funcionalidade da dissimulação. Ela realiza a ligação entre os dois mundos, o terreno e o sagrado, o terrestre e o divino, o domesticado e o selvagem, o racional e o sobrenatural. Ajuda-nos a realizar nossos sonhos dentro do universo real e imaginário; abre portas e janelas para a luz da imaginação; nos faz *outro* e *nós mesmos*, num jogo de beleza, magia e sedução.

Em diversas situações, muitas pessoas que usam as máscaras ou as vêem, “consideram-nas entidades independentes, suscetíveis de ação e reação pelos poderes acumulados (CASCUDO, 2001, p.371) (Dig 01). Berta Ribeiro observa que as máscaras dos índios brasileiros, inseridas no contexto mágico-religioso, representam figuras de antepassados, espíritos protetores de nossas florestas, da fauna e da natureza. Elas têm o poder de recolher e exprimir as forças tanto

benignas, quanto malignas espalhadas no universo indígena.

São estátuas que, ao som da música e ao ritmo da dança, ganham vida e movimento. Constituem, portanto, o aspecto dinâmico dos rituais mágico-religiosos. E através delas que se manifestam e se tornam presentes os espíritos ancestrais e dos heróis culturais. Na dança, seu portador começa a representar o papel do espírito cuja máscara ostenta, para assim transmitir sua mensagem. (RIBEIRO, p. 142, 2000).

[14] Mícea Eliade (1992) elucida que a *hierofania* compreende tudo o que revela e manifesta o sagrado. Uma pedra, por exemplo, pode ser considerado um objeto *consagrado*.

A máscara pode ser entendida como um exemplo de *hierofania*¹⁴, objeto que passa a ser uma manifestação do sagrado, ou melhor, o próprio sagrado manifesto. Assim, o objeto é *ele mesmo*, por participar do seu mundo cósmico envolvente e também *algo a mais*, uma *outra coisa* (ELIADE, 1992). O sacro revela-se ao mesmo tempo como poder, eficiência, fonte de vida e de fecundidade: tudo isso é veiculado pelo mascaramento.

A ligação das máscaras com o universo sagrado é algo presente nos mais distantes lugares do mundo. Na tradição de Bali, ilha da Indonésia, os habitantes se mostram fiéis às tradições, que dão sentido a suas vidas. As crenças religiosas são criadas para ajudar os deuses a aplacar os demônios do reino dos espíritos. A vida para os balineses é uma dança de devoção e segundo eles, sem a Arte as pessoas não seriam normais. A Arte das máscaras é sagrada, ajuda a encontrar o equilíbrio entre os homens, os deuses e os poderes demoníacos: para os balineses a máscara tem alma, tem espírito (BALI, 1990).

A máscara é criação e criatura. E quem a cria? Artesãos? Artistas? Mestres? Aprendizes? Cientistas? Pessoas com uma formação acadêmica ou aprendizagem empírica? Acredito que, para melhor refletir sobre essas importantes questões faz-se necessário pensar no diálogo tecido entre artistas populares e eruditos, observando o campo da Arte das máscaras: sempre uma trajetória pontuada na linha espiralada do tempo.

É muito antiga essa discussão em torno dos campos de atuação dos artistas e artesãos e da produção do que seria Arte ou Artesanato. Mais uma vez as controvérsias se apresentam e permitem que reflexões sejam suscitadas.

No universo semântico, o sentido atribuído ao artista está

atrelado a um fazer voltado ao campo da estética, enquanto domínio das Belas Artes. O artista seria assim um representante do gosto aprimorado, um estudioso que bebe do néctar da erudição, um executor de trabalhos únicos, fruto de um processo de criatividade e inspiração que lhe agrega um valor diferenciado. A produção do artista pode ser contemplada, suscitando prazer e empatia.

O artesão, por sua vez, é considerado um trabalhador voltado à execução de tarefas, ao domínio de técnicas que o ajudam na produção de objetos funcionais, utilitários, voltados às exigências de mercado que exige uma produção em larga escala. A produção do artesão pode ser adquirida facilmente, suscitando o prazer do consumo.

O preconceito contra o artesanato-tantas vezes usado para designar algo sem valor, diante dos valores obsoletos da arte com A minúsculo - certamente reflete uma visão da sociedade que desvaloriza o que vem das camadas subalternas e reconhece previamente a produção da elite. (BORGES, 2011, p.22).

Existe toda uma carga pejorativa nessa diferenciação, fruto da distinção entre o valor e do trabalho intelectual e do trabalho manual.

Nas sociedades industriais, sobretudo nas capitalistas, o trabalho manual e o trabalho intelectual são pensados e vivenciados como realidades profundamente distintas e distantes uma da outra. [...] Embora essa separação entre modalidades de trabalho tenha ocorrido num momento preciso da história e se aprofundado no capitalismo, como decorrência de sua organização interna, tudo se passa como se “fazer” fosse um ato naturalmente dissociado de “saber”. (ARANTES, 1988, p.13).

Um dos maiores ensinamentos que pude ter nesses anos de campo, em contato com os criadores das máscaras foi compreender que, indiferentemente de sua formação e escolaridade eles podiam ser referenciados como artesãos-artistas. Gostaria de reiterar que esse foi um termo criado por mim, como uma forma de ressaltar a importância de uma concepção simétrica, não hierarquizada. Não houve, porém, nenhuma intenção de calar as controvérsias que continuavam cercando o campo, filtrar ou disciplinar o que se apresentava. Sabia que era necessário enaltecer as perturbações e conflitos, porque aí é que a sociedade mostra-se viva: aprender sociologia com os atores.

O campo revelou que eles mesmos se auto-intitulavam de forma diferenciada, dependendo da maneira como se viam, eram reconhecidos, homenageados e respeitados. Ressoa dentro deles a própria controvérsia da sociedade. Eles viviam internamente o conflito e expressavam em suas falas uma questão que é coletiva.

Ressaltavam em suas narrativas a diferenciação pela forma como o artista e o artesão lidava com o processo criativo, a partir da aquisição ou manipulação dos materiais.

A diferença é porque o artista plástico mexe mais com tela. O artesão não! O artesão ele cria a sua peça, depois ele vai fazer o seu produto, aí é considerado como artesanato. O artesão mesmo ele faz seu molde, depois ele vai fazer a máscara. O artista plástico não. O artista plástico ele vai comprar tudo já pronto. É só pegar o pincel e na sua cabeça o que é que ele vai pintar ali, riscar e daí fazer o seu trabalho. (Zé Pedro).

Alguns artesãos são reconhecidos também como artistas, por serem pintores de telas ou escultores, permeando o universo das artes-plásticas¹⁵. É o caso de Robeval Lima, artesão-artista reconhecido pelo seu trabalho de divulgação da Folia dos *Papangus*. Como executor de máscaras, estilista de fantasias, brincante, pintor de quadros e diretor de Cultura de Bezerras, vivencia terrenos férteis da arte erudita e da popular. É importante assinalar que essas pessoas são muitos importantes como canalizadores de incentivos junto aos órgãos governamentais para a manutenção e o desenvolvimento das brincadeiras (Dig. 02).

Em uma das visitas aos ateliês de Bezerras, ao fazer referência a uma artesã-artista como *artista* ela logo retrucou: “Não! Eu prefiro artesã. Eu acho artista plástica assim muito fresco, sabe? Muito... sabe? Aquele negócio requintado, muito *chique*. Eu não... Eu sou povão mesmo!” (Josy dos Santos¹⁶).

O mestre Lula Vassoureiro destacou em alguns momentos de sua fala as denominações que lhe foram sendo atribuídas com o passar do tempo.

Comecei como artista, já ganhando dinheiro... eu tinha oito anos de idade. Só que eu comecei como artesão eu tinha seis anos de idade. Só que aos dezoito anos eu não sabia essa palavra de *artesão* o que era. O pessoal começava a me chamar de artesão e eu... prá mim era um

[15] A Arte contemporânea não é mais denominada *plástica*, mas *visual*- ligada ao cotidiano. O termo *Artes plásticas* aflorou do campo na fala dos interlocutores, pois essa geralmente é uma concepção de Arte expressa pela maioria das pessoas.

[16] Maria Josileide dos Santos, mais conhecida como Josy é artesã-artista de máscaras, 45 anos. Funcionária pública, hoje tem ateliê com o esposo, Cláudio Sergio da Rocha

apelido, eu até me enjoava, mas depois eu fui crescendo... e quando a gente vai crescendo vai crescendo a mentalidade em tudo, a gente vai pensando melhor... [...] Hoje eu respeito os artesãos, tanto da região quanto de fora daqui, e de outros estados que chegam aqui. Mas *mestre*, eu não gosto bem dessa palavra de *mestre*, porque *mestre* só Deus, mas já me apelidaram. (mestre Lula Vassoureiro).

Numa perspectiva simétrica pude, a partir do campo vivenciado durante a pesquisa, pensar sobre esse mundo que se apresenta, a olhos vistos, como uma trama cuja essência é a relação entre o cognitivo e o sensível. A rede entrançada pelos saberes milenares que atrelam conhecimento e sensibilidade na Arte das máscaras se mostrou claramente a partir da realidade de Bezerras e Afogados da Ingazeira. Ali, uma outra lógica se apresentava na produção do conhecimento desenvolvida nos ateliês e contextualizado nas relações com o mundo: respalda-se em uma vivência prática, empírica, diária, tradicional, que não está edificada sobre os pilares da Arte erudita, nos moldes científicos da academia, e sim sobre os alicerces do saber popular.

Dei segmento à Arte e a cultura de meu pai. Que prá o que meu pai fazia hoje é como se eu hoje não fizesse nem 10% porque ele trabalhava muito bem, era muito criativo apesar de ser também analfabeto, mas Zé Vassoureiro era conhecido aqui. E hoje onde ele estiver Deus está protegendo a ele e ele orgulhoso do filho que deixou, porque eu respeito muito a Arte, a profissão que ele exercia e eu só posso respeitar se eu trabalhar e fizer o serviço como faço. (mestre Lula Vassoureiro).

Zé Vassoureiro¹⁷, pai de mestre Lula, inseriu o filho no trabalho com as máscaras: uma tradição passada através de gerações. O mestre Beijamim fez também um depoimento sobre importância de seu pai, músico da Banda de Afogados da Ingazeira, para o seu percurso pelos caminhos da Arte. O mestre J. Borges, por sua vez, assinala que, na linha de sua história a própria necessidade de experienciar sua arte o transformou em artista. (Dig.03)

[17] Zé Vassoureiro foi o responsável pelo nascimento de muitos folguedos de Bezerras. Fundador do *Bloco Bola de Ouro e Cana Verde*, organizava o *Bumba-meu-Boi* de Bezerras.

[18] Parte de uma entrevista transcrita do *folder* de exposição *A arte de J. Borges: do Cordel à Xilogravura*, organizada pela CAIXA Cultural, Rio de Janeiro, 2009.

E ainda hoje faço cordel, já tenho além de duzentos títulos publicados e espalhados pelo mundo. Melhor ainda foi porque a necessidade de ilustrar o cordel me levou a ilustrar sem nunca ter visto como era. Desde essa data eu virei artista, pela necessidade de ilustrar virei xilógrafo-gravador popular. (J. Borges¹⁸).

Nos espaços de trabalho dos artesãos-artistas havia um universo onde a Ciência e a Técnica estavam presentes e pulsantes: os ateliês onde eram confeccionadas as máscaras dos brincantes da Cultura da Tradição.

Nesses lugares, os objetos vivem uma vida claramente múltipla e complexa por intermédio de reuniões, projetos, esboços, regulamentos e provas. Surgem totalmente fundidos com outras ações mais tradicionais. (LATOURE, 2012, p. 120)

Desejei compreender o tecido formado entre a dimensão cognitiva e o contexto social que envolvia esse trabalho. Certamente esse foi um importante caminho para o entendimento sobre a vida dos folguedos, suas permanências e mudanças.

A Ciência era vivenciada plenamente nos ateliês, mesmo apresentando-se diferenciada de outros espaços conhecidos por nós como “lugares onde se faz Ciência”. Os cientistas, por exemplo, vivem em seus laboratórios, trocando informações, manipulando substâncias, operando instrumentos, fazendo experiências e analisando dados. Os artesãos-artistas vivenciam, em seus ateliês, um convívio grupal, manejam materiais, esboçam ideias, usam ferramentas, criam alternativas, descobrem caminhos e colhem resultados. No laboratório há o convívio entre técnicos e cientistas; no ateliê entre aprendizes e mestres: em ambos os casos o conhecimento é construído coletivamente, embasado pelo respeito e hierarquia. Nos dois espaços, as dimensões, cognitiva e criativa, dialogam incessantemente.

Não objetivei, como Latour¹⁹, me debruçar sobre a vida em laboratório, mas adentrar naqueles espaços onde saberes e fazeres eram construídos. Observei que não era uma meta dos artesãos-artistas das máscaras elaborarem tratados científicos sobre o trabalho desenvolvido em ateliê, mas certamente estavam sempre atentos a todos os resultados obtidos durante o processo de criação e preocupados com a divulgação de seu trabalho.

Eu não sou artista plástica. Ser artista plástica é um negócio mais delicado, mais... talvez estude mais a peça e analise. Ah eu não tenho tempo disso não. Eu tenho mais é que fazer minha peça e sobreviver, sabe? E divulgar. Estou com material longe, graças a Deus. Já ganhou o mundo. (Josy dos Santos).

[19] Bruno Latour e Steve Woolgar (1997) relatam a experiência etnográfica em um laboratório de biologia. Ressaltam a importância de um trabalho antropológico que possibilite o estudo da ciência atual, deslocando o interesse retratado pela Antropologia clássica, pautada em pesquisas sobre campos longínquos, cuja atenção sempre foi, na maioria das vezes, resultado da curiosidade por costumes tidos como exóticos. Delineiam, assim, os objetivos da Antropologia da Ciência e da Técnica, a qual fala da produção do conhecimento de grupos próximos, contextualizados na dinâmica contemporânea.

Não era também objetivo desses profissionais publicarem em revistas científicas ou participarem de encontros acadêmicos para divulgarem suas descobertas e aprimoramentos, mas era visível o interesse na construção do conhecimento passado através de gerações, do reconhecimento de seu trabalho, da visibilidade local, regional, nacional e até internacional.

Eu faço o meu trabalho hoje no Brasil inteiro. Sou pelo nono ano no salão dos mestres, Centro de Convenções [FENNEARTE]. Se tiver a feira em Brasília eu vou pro *Salão dos Mestres* também. [...] Porque eu fui o ano passado representar Pernambuco. [...] É não querer saber se eu vou ganhar muito, se vou ganhar pouco, eu quero ver meu trabalho. Prá mim o lucro meu todinho tá no futuro do meu trabalho. [...] Já fui na Pensilvânia. Já fui pro Canadá. Já fui prá Etiópia[...]. (mestre Lula Vassoureiro).

[20] Apesar de constituírem domínios diferentes, tanto a Arte, quanto a Ciência nutrem-se do mesmo húmus: a criatividade (NOGUEIRA, 2010). Edith Derdyk (2001; 1988) fala da poética do ato criador, que inicia desde a infância e prossegue na fase adulta. Faz-nos ver a importância do desenho - através do gestual, do ponto em movimento, da linha que dança no papel, da criação infinita. Afirma a poderosa capacidade mental humana de abstração e criação. “A linha de horizonte, traço inventado pela nossa visão, não existe. A quem pertence: ao céu? Ao mar? À terra?” (DERDYK, 2001, p. 10) Fayga Ostrower reflete sobre o homem, *ser criativo*, que necessita de espaço e liberdade para se expressar, para por em prática sua criatividade. “O potencial criador elabora-se nos múltiplos níveis do ser sensível-cultural-consciente do homem, e se faz presente nos múltiplos caminhos em que procura captar e configurar as realidades da vida” (OSTROWER, 1987, p. 27).

O depoimento do mestre Lula indica que a Arte das máscaras representa verdadeiramente uma ciência forjada a partir da labuta diária, construída pelo diálogo com o empírico. Reconhecimento é resultado desse esforço constante: trabalho cotidiano.

Tive oportunidade de presenciar diversos artesãos-artistas exercendo o seu ofício. Existia um grande respeito por parte daqueles indivíduos com relação aos objetos por eles produzidos: as máscaras de materiais variados eram como novas faces que surgiam, pela habilidade de mãos que sabiam exercer, com competência, um trabalho imerso em esforço e prazer. Relembro muitos desses momentos nos quais os materiais, fruto da natureza, passaram a ter forma, cor e vida, pela competência, sensibilidade e criatividade²⁰ dos artesãos-artistas; esboços e idéias que foram concretizados e tomaram forma, fazendo nascer as máscaras com múltiplas expressões (Dig 04).

Testemunhei também que, após ser executada, a máscara não era abandonada em qualquer lugar, como um objeto inerte e sem vida. A sua vivacidade era sentida e isso realmente lhe imprimia um valor diferenciando, suscitando, por parte dos executores das obras ou daqueles que a usariam, um respeito e consideração (Dig. 05).

As técnicas utilizadas, os materiais escolhidos, as texturas construídas, as pinturas e desenhos elaborados, nada era fruto do acaso: representavam saberes e fazeres passados pela sucessão de

gerações. Deveria pensar que esses aspectos eram apenas resultado de convenções? Como observa Lévi-Strauss os elementos convencionais “fornecem uma espécie de gramática cujas regras são aplicadas consciente ou inconscientemente para exprimir uma realidade vivida” (1997, p.121). Desta forma, torna-se indispensável constatar que a Arte, qualquer que seja ela, não remete apenas à natureza ou a convenção, mas ao sobrenatural, trazendo significados repletos de sentidos.

2.2.3 A Arte das Máscaras: Conhecimento, Técnica e Trabalho

Para nós, as técnicas não são novas, e nem modernas no sentido mais banal da palavra, mas sim coisas que desde sempre fazem parte de nosso mundo. (LATOIR, 2009, p. 125).

A elaboração das máscaras exige um domínio de técnicas, a construção de conhecimentos, a manipulação com materiais: um diálogo entre natureza e cultura, num perene processo transformador²¹. É importante atentarmos também que “além da parceria do silêncio, processos que concebem técnicas deságuam num oceano de modos de vida e trabalho, traduzindo aspectos particulares sobre como a sociedade se organiza” (BRANQUINHO et al, 2011).

Pedras, gessos, argilas, madeiras, metais, papéis, emborrachados, tecidos, couros, pigmentos, aglutinantes, vernizes, tudo remete ao elemento *terra*. São matérias “[...] estáveis e tranqüilas; temo-las sob os olhos; sentimo-las nas mãos, despertam em nós alegrias musculares assim que tomamos o gosto de trabalhá-las” (BACHELARD, 1991, p. 01) (Dig. 06).

Nessa arte milenar, a rigidez da pedra, do gesso, da madeira, do metal, se adequam à construção de bases, que servem de moldes para as máscaras executadas em *papel machê* e *papietagem*²¹. Essas bases são obtidas pela escultura ou moldação da matéria dura (Fig.01; Dig. 07 a 09). Os emborrachados, os vernizes, os pigmentos, os aglutinantes, materiais mais maleáveis presentes na confecção e acabamento desses adereços são originários do petróleo, das madeiras, das fibras naturais. Embora sejam matérias terrestres, são moles e de

[21] O *Papel machê*, do francês *papier maché*, é obtido a partir de uma massa elaborada pela mistura de papéis picados e triturados, cola, vinagre e gesso. A *papietagem* ou *papier collés*, é uma técnica que utiliza papéis rasgados em tiras e colados um a um, sobre uma base rígida. Ambas as técnicas utilizam estruturas em diversos materiais, como formas para os objetos construídos. São muito usadas na confecção de objetos decorativos, brinquedos, adereços e máscaras carnavalescas e de teatro.

[22] Diversidade de materiais e formas.



Máscara em couro,
Claudio da Rocha,
Bezerros.



Máscara em *papel machê*,
Josy dos Santos, Bezerros



Máscara em *papietagem*
mestre Lula Vassoureiro,
Bezerros.



Máscara em *papietagem*,
mestre Beijamim Almeida,
Afogados da Ingazeira.

maior plasticidade, podendo constituir matéria prima do processo artesanal ou industrial das máscaras.

Como ressalta Gaston Bachelard (1991), os elementos *água*, *ar* e *fogo* suscitam a fluidez, o fugidio, o movimento, a mobilidade, a inconsistência, tão caros à ação da imaginação. Entretanto, com as substâncias terrenas, principalmente aqueles materiais que têm formas manifestas mais contidas, palpáveis, presas, consistentes, há uma perceptível e real problemática de como trabalhar a imaginação, o devaneio, a percepção e a liberdade de imagens, essenciais à existência humana. Trata-se de um exercício do imaginar, que deve ser perseguido e elaborado.

Senti-me motivada a descobrir caminhos, traçar itinerários, cogitar suposições, sobre as possibilidades trazidas pelas imagens da matéria terrestre, dialogando com o estético e o simbólico que cercam a Arte das máscaras. Acredito que, embora o elemento *terra* seja prenhe na essa arte tão antiga, a *água*, o *ar* e o *fogo* também estão presentes de forma contundente. A *água* que dilui as tintas e dá maior plasticidade à massa feita com os papéis e ajuda na liga do concreto e gesso para a execução dos moldes; o *ar* que é essencial para secar tanto dos moldes e bases, quanto as tintas, colas e vernizes que servem de pele para as máscaras; o *fogo* que entra na fervura de alguns materiais e que, representado na figura do Sol, também é importante para a secagem e fixação dos aglutinantes e pigmentos (Dig.10).

Nesse processo criativo das máscaras, os indivíduos e os grupos vivem um jogo entre as forças humanas e naturais, jogo este que ajuda no desenvolvimento da imaginação criadora: uma relação direta entre o homem e a matéria²². Artesãos, artistas, designers, obreiros, criadores, executores, qualquer nome que tenham, trabalham um real entrecruzamento entre natureza-cultura e conseguem dar concretude à imaginação individual e comunal.

Unindo inspiração e transpiração, os artesãos-artistas se apoderam das imagens construídas na mente, ou nas referências com o mundo exterior e transformam as matérias duras e moles em arte e ofício. Muitas vezes, na passagem entre as imagens construídas na

mente e a concretização através do manuseio da matéria, o artista esboça, risca, desenha, imprime no papel suas ideias. Esses esboços servem de guia, possibilitando ajustes e adequações para que se obtenha melhor resultado na hora da execução do trabalho artesanal ou industrial.

Na brincadeira dos *Papangus*, dos *Tabaqueiros* e de tantos outros folguedos dos mascarados, o concreto ou o gesso são a base para que o papel seja moldado. Após a secagem da *papietagem* ou do *papel machê*, várias camadas de cola, tintas e vernizes vão construindo uma espécie de pele, sobre a qual o artista imprime marcas, desenhos, grafismos, detalhes finais fruto de sua imaginação.

Hoje o *papel machê*, a *papietagem*, os materiais reciclados, os emborrachados de látex, os tecidos estampados e até o couro são encontrados na diversidade da centenária Folia do *Papangus* de Bezerros. Os *Tabaqueiros* exibem máscaras artesanais e, na sua maioria, as emborrachadas, fruto da produção industrial.

Na Arte das máscaras existe um exercício constante entre a criação e a execução, e nesse processo,

[...] a imaginação e a vontade, que poderiam, numa visão elementar, passar por antitéticas, são, no fundo, estreitamente interdependentes. Só gostamos daquilo que imaginamos ricamente, daquilo que cobrimos de belezas projetadas. Assim o trabalho energético das matérias duras e das massas amassadas pacientemente é animado por belezas prometidas. (BACHELARD, 1991, p. 06).

E em todo esse percurso o homem cria e recria, faz e refaz, elabora e ornamenta. “O ornamento está no próprio coração da criação vital.” (MAFFESOLI, 2003, p. 127). Ele permite gozar a aparência, fazendo ver e viver: não é supérfluo. Ou melhor, é um supérfluo que dá vida, ao expressá-lo. Nesse sentido comungo com o pensamento de Lévi-Strauss (1997) de que as questões funcionais, estéticas e simbólicas são como uma trança de três mechas, entrecruzando-se. Aí, pelo domínio da técnica e da imaginação, busca-se a beleza além da utilidade. Nesse sentido, a Beleza do Belo e do Feio são conquistas no campo de batalha do estético (Fig.02 e 03).

Não podemos pensar, porém, que essa é uma tarefa fácil e

[23] Artesãos-artistas trabalhando na elaboração das máscaras



Claudio Rocha (Bezerros) imprime na máscara seu conhecimento: ciência do fazer



Iraildo Batista (Bezerros): trabalho e conhecimento.



Murilo Albuquerque (Bezerros) registra sua marca através das tintas e detalhes: satisfação revelada.

desprovida de tensões. Nela, escolhas são feitas, barreiras são ultrapassadas, aprendizagens são colocadas em prática: uma luta entre o sentir e o fazer, dando vida à imaginação. As imagens criadas não são puramente cópias do real, mas resultado de uma bagagem individual e coletiva. É uma passagem da imaginação formal para a imaginação material: plenitude da criação.

A máscara, como resultado dessa labuta²³, conta uma história. Ela fala, narra sua própria vida e daquele que a executa. E o artista-artesão, tem por ela carinho, admiração, apego, mas precisa se desprender desses sentimentos, pois depende financeiramente de sua comercialização.

Veja bem... cada máscara que a gente faz, não é? Já fica uma história. Porque todo artesão que ele faz a sua peça, ela não vai ficar... a segunda peça ela não vai ficar igual. Ela não fica. Aí naquilo ali quando a gente termina de fazer aquela peça, quando a gente olha prá ela, já acha uma coisa, sabe, interessante. E depois quando a gente pinta ela também, aí é que vai dar o maior valor ainda, quando a gente olha prá peça e diz “eu não vou vender a máscara não, vou ficar com ela”. Mas é o seguinte o artesão sobrevive daquilo, aí tem que vender. (Zé Pedro).

A Arte das máscaras exige técnica, criatividade, escolhas, decisões, disciplina, paciência, determinação, dentre outras tantas competências e habilidades fruto de um aprendizado: saber elaborado na vida.

Aí se processa uma luta cujas armas são o conhecimento e o trabalho e nesse percurso é de fundamental importância o ensinamento dos *mestres*.

O pensador, e igualmente o artista, que resguardou o melhor de si próprio em obras, sente uma alegria quase maldosa quando vê como seu corpo e seu espírito foram lentamente alquebrados e destruídos pelo tempo, como se visse num canto um ladrão trabalhando em seu cofre, sabendo que está vazio e que todos os tesouros estão salvos. (NIETZSCHE, 2006, p. 173).

A figura do *mestre* está atrelada a um indivíduo que adquiriu, pelos anos de dedicação e labuta, o domínio de um conhecimento elaborado, não necessariamente resultante de uma formação acadêmica. O conhecimento construído no mundo, na vivência, no empírico, constitui a escola de muitos dos mestres que são além de

executores, multiplicadores de saberes e fazeres. Existe uma troca entre o discípulo e o mestre.

No contato com o mestre, o discípulo reconcilia-se com a vida; no contato com o discípulo, o mestre reconcilia-se com a morte. Cada um dá e recebe ao mesmo tempo; cada um recebe de modo diverso do que dá, mas na proporção daquilo que dá. (GUSDORF, 1995, p. 168).

Geralmente se faz uma ligação da *figura do mestre* a um indivíduo de idade avançada: cabelos brancos, movimentos lentos, ar circunspecto, recluso entre as paredes de um ateliê, cercado pelos aprendizes. Certamente podemos atrelar a imagem do mestre ao contador de histórias, ao *Griot* africano, que é guardião das tradições e dos costumes. “Rodas se formam em volta daqueles que, pelo dom da palavra, envolvem os que atentamente se calam para escutar. E nestes momentos mágicos todos os sentidos são aguçados: sentimentos que envolvem tanto quem conta, quanto quem ouve.” (COSTA, 2009b, p.68.). Existem, no entanto, mestres jovens, exercitando continuamente uma conexão com o mundo e tirando partido dos recursos digitais de comunicação que assolam o mundo contemporâneo.

[24] Mestre Lula Vassoureiro



Os artesãos-artistas que trago como exemplos de *mestres* revelam um trabalho de construção e multiplicação do conhecimento na Arte das máscaras nos municípios de Bezerros e Afogados da Ingazeira. Suas histórias de vida me ajudaram a romper com uma visão estereotipada dessa figura emblemática, essencial ao desenvolvimento da Cultura da Tradição.

[25] Mestre Beijamim Almeida.



A escolha dos mestres foi, verdadeiramente, uma revelação do campo, que contou com o aval de toda uma teia de moradores, brincantes, representantes institucionais e artesãos-artistas dessas cidades, além do reconhecimento da imprensa local e regional. As figuras de mestre Lula Vassoureiro²⁴, em Bezerros e mestre Beijamim Almeida²⁵ em Afogados da Ingazeira trouxeram à tona um trabalho diário desses lutadores que perseguem a continuidade de ensinamentos, aprendizagens e práticas da Arte das máscaras dos *Papangus* e *Tabaqueiros*.

Muitas das entrevistas feitas em Bezerros apontavam para a

[26] Antônio Vassoureiro, avô de mestre Lula era, artesão-artista da palha, criador de vassouras, cestos e adereços. Zé Vassoureiro era carnavalesco, organizador do *Boi* de Dona Zefinha e do *Cavalo Marinho*. Foi fundador do tradicional *Bloco Cana Verde* e do *Cambindas Velha*.

[27] Antônio Cristiano da Silva, 27 anos.

importância do trabalho de Amaro Arnaldo do Nascimento, conhecido como Lula Vassoureiro (Dig. 11 e 12). Neto de Antônio Francisco do Nascimento, (Antônio Vassoureiro) e filho de José Arnaldo do Nascimento (Zé Vassoureiro)²⁶ o mestre representa a terceira geração de uma linhagem de artesãos-artistas. Seu filho, Lulinha²⁷, já segue os caminhos dos antepassados.

Liguei para o mestre Lula agendando um encontro. Ele de imediato marcou na Casa de Cultura Popular Lula Vassoureiro sua antiga residência, transformada em Ateliê, museu, espaço de aprendizagem (Fig 04; Dig. 13). Facilmente encontrei o local, pois todos conheciam aquele lugar mágico, cuja história dos *Papangus* estava entranhada em cada canto e recanto: nas máscaras de todos os tamanhos e formas, nos registros fotográficos, nos textos emoldurados, nos *banners* expostos, nos troféus e homenagens. O museu-ateliê exalava a beleza de uma vida dedicada à Arte e a Cultura.

Logo que estacionei o carro vi um senhor que subia a rua enladeirada, em minha direção, carregando um grande saco plástico, provavelmente com alguma encomenda em andamento. Era o mestre, que vinha de sua residência e demonstrou satisfação quando oferecemos ajuda para carregar o pacote.

“Estava a sua espera!”, disse-me logo na chegada. Ali iniciei uma trajetória de aprendizagens: uma aula de história; uma história de vida; uma vida refletida nas palavras simples e diretas daquele exemplo vivo da tradição em movimento. O conhecimento construído e distribuído por aquele homem era fruto de uma arquitetura diária, que somava mais de meio século de persistência. Sua vida estava embasada no conhecimento que tinha sobre o folguedo dos *Papangus* e na Arte das máscaras: sementes plantadas que estavam frutificando e enchendo de orgulho aquele artista, sua família, sua cidade.

O seu depoimento rompia incessantemente com qualquer conjectura de que o conhecimento deve ser atrelado a um saber sistematizado, erudito, acadêmico, pautado numa caminhada na educação institucionalizada.

[...] Meu pai era doente e era um profissional nas máscaras. Idealizou *Boi-bumbá*, a briga dos *Bois*, a briga das *Burras*, dos *Matens*, das *Catirinas* e... não poderia ser diferente eu nascer junto da arte dele e ficar leigo lá num canto, sem estudo, sem nada. [...] Ele era doente, eu era dos filhos mais velhos e trabalhava prá administrar a feirinha básica na família. Então minha mãe me ajudava também... Ela trabalhava de faxineira e eu fazendo meus fretes, essas coisas [...] Eu não tinha como estudar. (mestre Lula Vassoureiro).

A vida do mestre não foi fácil. Em seus depoimentos repetiu constantemente o fato de não ter podido estudar e de ter encontrado na Arte das máscaras o sustento para ele e a ajuda para a família. Com muito esforço deu prosseguimento a arte de seu pai e transformou-se em um multiplicador de conhecimentos, não só em Bezerros, mas em muitos países do mundo.

E cada vez eu melhora mais. Você vê... uma pessoa que não sabe e um “O” chegar a um ponto de dar uma oficina para 316 alunos numa faculdade mais “O” do mundo que fica em Washington. (mestre Lula Vassoureiro).

O reconhecimento do seu trabalho lhe possibilitou o título de mestre. Hoje é representante de uma cultura formatada a partir da experiência do dia-a-dia. O valor de sua arte extrapola a questão monetária. Lula Vassoureiro é um representante da Cultura da Tradição de Bezerros. Os prêmios e as homenagens recebidas enchem-no de orgulho e o ajudam a prosseguir desenvolvendo e ampliando os saberes e fazeres. (Dig.14).

Quero dizer que nos livros dos recortes hoje já tem uma máscara com cinco metros feita por essas mãos. Tem a menor do mundo que é um brinco, que realmente é a unha do dedo mindinho que é uma forma que eu tenho. (mestre Lula Vassoureiro).

Falou emocionado sobre a sua vida, tecida pelos fios da Arte e da Cultura. Desde 1953 esse folião coloca o *Bacalhau do Lula Vassoureiro* nas ruas de Bezerros, nas quartas-feiras de cinza: mais uma forma de incentivar a continuidade de uma tradição carnavalesca. Em Bezerros dezenas de artistas-artesãos devem sua formação àquela

figura emblemática. Muitos seguiram os caminhos do professor, tornando-se multiplicadores do conhecimento. Como Lula, esses artistas-artesãos seguiram preservando a tradição dos *Papangus*.

Prosseguindo minha aprendizagem sobre os *mestres*, segui para o sertão do Pajeú. Ali, na cidade de Afogados da Ingazeira, conheci mais um exemplo de uma vida imersa em arte.

Só não sou mestre! Disse-me um dia Beijamim. Essa foi uma forma humilde de quebrar com qualquer referência diferenciada que eu pudesse ter em relação a ele. Entretanto cada vez mais me convenci que esse seria um título mais que justificado, pelo trabalho desenvolvido em relação ao folguedo e a Arte das máscaras e pelo exemplo de vida, passado para seus discípulos. Georges Gusdorf enaltece a missão do mestre ao sinalizar que:

todo mestre também é, num certo sentido, um mestre artesão que soube primeiro ganhar-se a si mesmo através de uma conquista metódica. A obra fundamental do homem é ele mesmo e as realizações exteriores são apenas confirmações dessa obra-prima fundamental que para o homem digno desse nome é a edificação de si mesmo. (GUSDORF, 1995, p.77).

Ser ou não ser mestre? Essa foi mais uma questão controversa que se apresentou durante a pesquisa, mas que os próprios itinerários do campo ajudaram na dinâmica da reflexão.

O meu primeiro encontro com mestre Beijamim foi possível pela ajuda de Luzinete Amorim²⁸, uma nova amiga e colaboradora que conheci em minhas andanças pela Terra dos *Tabaqueiros*. Empenhada em me apresentar alguém que tinha certeza ser uma peça fundamental para a compreensão do folguedo dos mascarados ela, após alguns contatos pela cidade, descobriu o endereço do mestre Beijamim Almeida.

No bairro de São Bráz as casas brancas e coloridas, de portas e janelas abertas à espera da entrada da brisa quente do sertão, pareciam admirar pacientemente as crianças brincando nas ruas. Árvores e jarros verdejantes tentavam tornar mais amena a aridez daquele lugar.

Ao batermos na casa indicada no endereço, veio nos receber um rapaz de sorriso largo, cabelos pretos, pele morena avermelhada,

[28] Professora, Luzinete Amorim, 65 anos é uma amante da cultura regional. Nascida em Tabira, mas afogadense de coração representou um *porto seguro* nas diversas vezes que estive na cidade: carinho, alegria, ajuda, simplicidade, vivacidade eram atributos daquela nova amiga, que fez sempre questão em me auxiliar, abrindo portas para meu conhecimento sobre os *Tabaqueiros*.

com traços marcantes da antiga miscigenação local afro-indígena. Aquela figura me ajudou a quebrar imediatamente com a imagem do tradicional mestre de idade avançada. Com seus, 39 anos, mestre Beijamim transbordava simpatia, refletida em um sorriso constante: alegria para dar e vender.

Logo começou a falar de forma animada sobre sua história na brincadeira, lembrando-se da década de 80.

Na época a festa era maior do que hoje. A gente tinha aquele mela-mela na rua, né? A festa era bem maior. E aí, e também tem aquela coisa, meu pai era muito rigoroso. Então para eu sair de *Tabaqueiro* com 10 anos eu tinha que sair praticamente camuflado. Então eu me camuflava e saía na rua. Eu só saía quando diziam... “*Teu pai saiu, tá no AÇAÍ tocando*”. Aí eu corria prá rua. (mestre Beijamim).

Filho de Expedito Laranjeira Barros, mais conhecido por Expedito abelhinha, músico da Orquestra de Frevo de Afogados da Ingazeira, Beijamim é reconhecido como amante da Arte e da Cultura, como seu pai. Incentivador da continuidade da tradição dos *Tabaqueiros*, construtor e facilitador do conhecimento: um mestre na Arte das máscaras.

Hoje a gente pega uma cola, um gesso, um jornal. Mas naquele tempo a gente ia prá o rio e fazia a máscara de barro. E confeccionava, com aquela cola chamada grude, aquela cola de goma, e papel de cimento. O barro era o molde prá fazer a máscara. Não... É que naquela época era tudo grosseiro. Aí no caso a gente depois [...] quebrava a forma que era prá ninguém fazer igual. Aí a gente escolhia o rio, ali perto do bloco do trem, que era pouco frequentado e a gente fazia, quebrava o molde e jogava fora e a máscara saía com ela enrolada numa camisa prá levar prá casa que era prá ninguém ver. Hoje em dia o menino compra uma máscara de látex e diz: ‘vou trocar, eu tenho outra’. (mestre Beijamim).

Beijamim, hoje mestre, construiu um caminho a partir da história do folguedo. Confirmou, com o seu depoimento, a importância do segredo na brincadeira, presente na astúcia da criança-artesã, que confeccionava suas próprias máscaras com os simples materiais que dispunha. Reconheceu, também, o valor da máscara como elemento essencial para os folguedos e para a sua vida.

A importância da máscara, gente pro *Tabaqueiro*... Eu acho assim que é tudo! Independente da roupa. Porque na época a gente saía com o que tinha direito. Assim...

Eu vestia uma calça de minha mãe, botava um vestido. Uma meia na mão. Aí tá a diferença do *Tabaqueiro* mais novo pro mais velho, né? Agora que mantenho a tradição. Sempre o *Tabaqueiro* mais rústico: máscara de papel machê, roupa improvisada. (mestre Beijamim).

Orgulhava-se por tentar manter a tradição viva e atual. Uma vida repleta de conquistas, realizações, superações e uma dedicação enorme a tudo que decidiu fazer. Completamente “antenado”, o mestre Beijamim usufrui dos recursos da comunicação digital, divulgando seus trabalhos e dos parceiros preocupados com o movimento da cultura local e regional. *Língua Grande Cultural* é o nome de seu *blog*. Segundo ele mesmo explicou o nome faz jus a sua fama de brigão, corajoso, destemido, lutador.

O jovem mestre vai todos os dias à academia, acumulando, com isso, músculos que lhe fizeram ser conhecido como “aquele fortão”. Realmente para ser *Tabaqueiro* é necessário um bom preparo físico. Correr pelas ruas da cidade, com o peso do cinto repleto de chocalhos, transpirando com o corpo totalmente encoberto e estalando o relho durante os longos percursos, exige muita resistência e treino. Mestre e brincante ele orgulha-se do apoio da esposa e da filha: a família disputa todos os anos o Concurso dos *Tabaqueiros*, ganhando geralmente as primeiras colocações.

A sua participação como professor nas oficinas de máscaras, promovidas pela Prefeitura, permite que persiga um sonho: ver a tradição do uso das máscaras artesanais dos *Tabaqueiros* preservada. Hoje as máscaras emborrachadas são maioria do folguedo, tomando conta das ruas de Afogados da Ingazeira. O mestre visa, a cada ano, incentivar o uso das máscaras feitas de papietagem, pelos próprios brincantes.

Tanto o mestre Lula Vassoureiro, quanto o mestre Beijamim demonstraram uma vida de luta e perseverança em prol da tradicional Arte dos mascarados. *Papangus* e *Tabaqueiros* significam para eles realização, trabalho, ofício, aprendizagem, diversão, conquista, conhecimento. Ser *mestre* é perseguir todos esses itinerários, visualizando a preservação e renovação de uma Cultura viva



[Fig. 01] Sobre os moldes rígidos repousam as novas faces.
(*Acervo Graça Costa*).



[Fig 02] A Beleza do Belo:
riqueza de detalhes nos
Papangus de Murilo
Albuquerque.
(*Acervo Graça Costa*).



[Fig 03] Beleza do Feio:
exagero de ornamentos.
(*Acervo Graça Costa*).



[Fig. 04] Mestre Lula
Vassoureiro exhibe sua
arte.
(*Acervo Graça Costa*)

PARTE 02: LUA CRESCENTE





A deusa Lua teve muitos amantes, dentre eles o deus supremo *Zeus*, resultando dessa união a filha *Pandia*. Com seu irmão *Helios*, *Selene* gerou quatro filhas, as *Horas*, as quatro estações do ano. *Pan*, um de seus amores, que a seduziu disfarçando-se com uma pele de ovelha, a presenteou com um rebanho de bois brancos. Com *Endimião*, um lindo pastor, teve 50 filhos. Para que seu amado não envelhecesse e perdesse a beleza, a deusa pediu a *Zeus* para dar ao amante humano uma vida eterna. Ele o fez com a condição de *Endimião* dormir um sono eterno. Todas as noites *Selene* descia a terra para amar o belo pastor adormecido (KURY).

Na face lunar, luz e sombra dividem a superfície onde habita São Jorge e o dragão, numa luta perene. Vista da Terra, metade do círculo apresenta-se luminoso, mostrando parte dos detalhes de seu relevo - cenário mitológico. Nesse período a Lua nasce aproximadamente ao meio dia e se põe próximo à meia noite.

No satélite encantado e nas *terras dos mascarados* imaginário e realidade caminham juntos, formando um todo complexo. Revelação e ocultação; alegria e curiosidade. O que importa é brincar e se ocultar. O segredo dita as regras e as cidades formam teias de brincadeiras e máscaras. Para percebê-las devemos *valorizar as multiplicidades, complexidades, entrelaçamentos, emaranhados, não desprezando as perturbações. Encontrar uma narrativa única para cada situação. Captar os rastros.* (LATOIR, 2012).

3. CARTOGRAFIA DOS MASCARADOS



A decoração é concebida para o rosto, mas o próprio rosto não existe senão por ela. A dualidade é, em definitivo, a do ator e de seu papel, e é a noção de máscara que nos traz a chave. (LÉVI-STRAUSS, 2003, p.298.

Os não-humanos merecem bem mais do que preencher indefinidamente o papel bastante indigno, assaz vulgar, de objeto, na grande cena da natureza. (LATOUR, 2004, p. 94).



Atena, divindade guerreira era conhecida também como a deusa das artes, da tecelagem e das habilidades manuais femininas. Sendo responsável por distribuir os dons aos mortais, a deusa tornou *Aracne* capaz de desenvolver a Arte da tecelagem, tornando-se uma exímia fiandeira. A orgulhosa mortal não se conformava de seus dons terem sido dados por *Atena* e, presunçosamente, se achava capaz de ser melhor que sua mestra. Decidiu, então, desafiar a deusa para uma competição. *Atena*, disfarçada de anciã, tentou persuadi-la a desistir, mas *Aracne* continuou decidida a manter o desafio. *Atena*, voltando à forma normal, resolveu enfrentar a rival e, assim, dois maravilhosos trabalhos foram criados. A deusa retratou a cidade de Atenas: figuras que mostravam os mortais transformados, ao desafiar os deuses. A mortal retratou *Zeus* em diversas cenas, destacando suas aventuras amorosas. Embora seu trabalho estivesse perfeito, a temática escolhida irritou a deusa, que destruiu a criação de *Aracne*. Ela, muito deprimida, tentou se suicidar, mas *Atena*, compadecida, salvou a rival da morte, transformando a corda do enforcamento em fio e a pobre mortal em aranha. Assim *Aracne* sobreviveu, mas ficou condenada a passar o resto de seus dias tecendo, tornando-se fiandeira de sua própria teia (KURY, 2008).

3.1 Seguindo as Linhas: Construindo Teias

[...] Há no mundo realidades que têm a condição de apresentar-nos em lugar delas mesmas, outras, distintas. Realidades dessa condição são as que chamamos de imagens. [...] Não é isso mágico? (ORTEGA Y GASSET, 1996, p.36).

[1] Mensalmente ocorriam reuniões de orientação de pesquisas lideradas pela Prof^a Maria Aparecida Lopes Nogueira. Coletivamente, ela acompanhava o desenvolvimento dos trabalhos de graduandos, orientandos de iniciação científica, mestrando e doutorando. Esse era um projeto de extensão ligado ao Núcleo do Imaginário-PPGA, UFPE. A riqueza estava na possibilidade de ampliar a troca de aprendizagens e ensinamentos, socializando com os membros do grupo os nossos desejos, dúvidas, inquietações, conquistas e descobertas. Posso afirmar que aquela era uma forma reencantada de fazer Ciência.

[2] Existem brincadeiras cujos brincantes são todos mascarados - como os *Caretas* de Triunfo, ou os *Papangus* de Bezerros. Outras que têm mascarados, sendo minoria dentro do folgado: brincantes que usam máscaras e saem individualmente, ou em dupla, mas que têm uma real significância nas manifestações populares- Como o *Mateus* e a *Catirina* dentro do folgado do *Bumba-meu-boi* ou do *Maracatu Rural*.

A ideia de desenvolver uma Cartografia dos folguedos pernambucanos que possuísem mascarados em suas brincadeiras carnavalescas surgiu em uma das reuniões de orientação coletiva¹. Após apresentar meus interesses de pesquisa para um futuro doutoramento, indicando o desejo de dar continuidade aos estudos do Mestrado, surgiu uma discussão da importância de se ter uma visão geral dos mascarados carnavalescos em todos os municípios pernambucanos. Mote dado: desafio aceito.

A partir daquele encontro comecei a formatar aquele desejo que teve logo a aceitação e incentivo da Prof^a Cida Nogueira. Sabia das dificuldades que iria enfrentar. Tinha consciência da dimensão da empreitada, pois não seria fácil investigar sobre a Cultura da Tradição em 185 municípios do Estado. É importante registrar que a pesquisa envolveria os folguedos de mascarados e também a relevância dos mascarados em brincadeiras que não tinham a totalidade dos brincantes com máscaras². Isso tornaria a dimensão do estudo ainda maior. Objetivei, no entanto, seguir em frente, certa de que não haveria possibilidade, dentro das limitações temporais do período de doutoramento, de obter um resultado totalizador desse universo, mas uma visão geral da problemática estudada: um tipo de esboço para o delineamento de futuros trabalhos com profundidade diferenciada.

Os mapas são importantes? Sim! Entretanto não podemos acreditar que suas informações nos dão uma visão completa do que mais nos interessa: o movimento. A Cartografia é apenas mais um recurso de visualização: formas e cores que ajudam a pensar na metamorfose que subjaz a representação gráfica; latitudes e longitudes que delineiam os espaços vivos; desenhos e sinais que indicam as partes e o todo de uma tradição repleta de dinamismo. Entendo o mapa como um momento eterno visualizado no papel.

Percebi que a Cartografia era um vocábulo presente na teoria *ator-rede*, que enaltecia seu valor, por permitir retratar a dinâmica do objeto fotografado em um determinado tempo-espço. Os mapas, segundo Latour (2001), podem ser reconhecidos pela importância na construção do conhecimento. Esses objetos nos ajudam a perceber o mundo, a situar detalhes reveladores em escalas que auxiliam na orientação humana. Como quase-sujeitos eles também são narradoras e indicam elementos presentes na construção da História. Embora o autor tenha desenvolvido um detalhado trabalho cartográfico e fotográfico sobre Paris³, alerta para a percepção de que, nas cidades, o conjunto dos humanos e não-humanos continuam a circular, segundo após segundo, num infinito processo de construção e isso não aparece nos registros cartográficos ou fotográficos. Devemos seguir seus rastros deixados pelos coletivos e tentar captar esse dinamismo, tendo os mapas como aliados (LATOUR, 2010).

Compreendendo a importância da Cartografia, observei que não seria necessário seguir sozinha naquela imensa viagem de descobertas. Pretendi tecer uma trança com muitos fios que ampliasse a possibilidade de alcançar os objetivos propostos. Como conselheira e pesquisadora do NASEB⁴ formatei e passei a coordenar uma pesquisa intitulada *Máscaras e Mascarados de Pernambuco*⁵. Esta objetivava não apenas estudar os folguedos carnavalescos, mas desenvolver uma Cartografia dos folguedos pernambucanos presentes nos diversos ciclos festivos do ano, ampliando a pesquisa em relação às brincadeiras do Natal, Reisado, Quaresma, Circuito Junino e outros. Assim o projeto ligado ao NASEB não visava só atingir meu foco no doutoramento, mas teria uma abrangência maior.

Contando com a ajuda de bolsistas do NASEB e de alunas voluntárias do Curso de Design Gráfico do IFPE⁶, iniciei a investigação a partir do rastreamento em *sites* e *blogs* que faziam referência à cultura dos municípios de cada uma das 12 regiões de desenvolvimento do Estado. Elaborei fichas para que todo o trabalho pudesse ser registrado e paulatinamente ampliado no decorrer da pesquisa (APÊNDICE E). Dados gerais sobre as cidades, detalhes

[3] *Paris, cidade invisível* é uma minuciosa investigação cartográfica e fotográfica desenvolvida por Latour e Emile Hermant (1998). Disponível no site <http://www.bruno-latour.fr/virtual/EN/index.html>.

[4] O Núcleo Ariano Suassuna de Estudos Brasileiros foi lançado em 2007, abrindo as celebrações dos 80 anos de Ariano Suassuna, na UFPE.

[5] marca do Grupo Máscaras e Mascarados de Pernambuco.



[6] participaram da pesquisa Danielle Nascimento Vilela Alves (design graduada na UFPE e IFPE), Daniele Pereira da Silva (design graduada na IFPE/graduação em Relações Públicas-UFPE), Patrícia Lauriano de Lima (graduanda do Curso de Artes Plásticas- UFPE/ aluna do Curso de Segurança do Trabalho – IFPE, Carlos Lima-graduando em História-UFPE

sobre festas, folguedos, artesanato, datas comemorativas, tudo importava, naquele momento, para que tivéssemos uma visão ampla da vida cultural dos municípios e de como iríamos prosseguir a partir desses dados.

Após essa varredura inicial, passei a construir um fichário para cada região com a indicação dos contatos telefônicos das prefeituras municipais, endereços eletrônicos (*e-mails*) e telefones particulares dos gestores⁷. Queria ter uma comunicação direta com os secretários de cultura e turismo por telefone e *e-mail* para que eu pudesse checar os dados já obtidos nas fichas da pesquisa via *internet*. (APÊNDICE F).

[7] É interessante assinalar que existiu uma disponibilização muito grande nos municípios interioranos dos telefones particulares dos gestores – Secretários de Cultura e Turismo, Diretores de cultura, Chefes de Gabinete- facilitando muito o contato direto com os administrativos.

Iniciei, portanto, o contato em cada um dos municípios pernambucanos. Gostaria de registrar que essa etapa constituiu uma tarefa desenvolvida por mim, sem a ajuda dos bolsistas. Sabia o quanto era importante eu mesma direcionar os questionamentos, ouvir os depoimentos, inserir dados, construir uma relação mais pessoal com gestores, ampliando, assim, minha percepção sobre a grandiosidade da problemática da Cultura da Tradição pernambucana. Em muitos municípios interioranos foram passados os números particulares dos gestores: uma prova de confiança e interesse em auxiliar a pesquisa.

Depois de cada contato foram enviados *e-mails* para os gestores, solicitando que respondessem os questionamentos por escrito e disponibilizassem alguns registros fotográficos. Muitas informações foram dadas e amizades iniciadas. Acredito que a formação desse banco de dados poderá ser de suma importância para futuras pesquisas sobre a Cultura da Tradição de Pernambuco, tanto no âmbito dos pesquisadores do NASEB, quanto para outros estudiosos da área.

Nessas tentativas de contato com os gestores da cultura e turismo em cada município eu falei, num primeiro momento, com telefonistas, administrativos, assessores, o que ampliou de forma significativa a rede de informações sobre os folguedos. Esses informantes eram ao mesmo tempo funcionários, moradores e até

brincantes, orgulhosos de poderem falar sobre a cultura de sua terra natal.

Paralelamente a essa etapa os dados foram multiplicados e checados através de um levantamento bibliográfico em instituições governamentais voltadas à Cultura e ao Turismo, ampliando a pesquisa específica sobre a Cultura da Tradição Pernambucana. As viagens, em muitos desses municípios, serviram para o aprofundamento sobre brincadeiras locais, obtenção de fotos e máscaras e contato direto com gestores, moradores e brincantes.

Durante quase todo o desenvolvimento da Cartografia segui a mesma metodologia acima descrita, percorrendo uma linha condutora, que me indicava direção e sentido. Entretanto ao iniciar a pesquisa nos municípios da Região Metropolitana do Recife, senti, de imediato, que seria necessário realmente muito mais tempo e disponibilidade para que pudesse abranger a magnitude das manifestações culturais existentes nesta região.

A Região Metropolitana do Recife constituía, realmente, uma realidade à parte. Apenas um bairro desse aglomerado urbano podia ser mais populoso que toda uma cidade interiorana, revelando a extensão da dinâmica que envolve as grandes cidades no contexto da contemporaneidade. Os municípios que formam o universo metropolitano dialogam constantemente com elementos que são ao mesmo tempo característicos de cada pequena porção e do todo, reconhecido como o *Grande Recife*⁸.

Na RMR pode-se registrar mais de duas centenas de manifestações culturais distribuídas em onze modalidades. *Clubes de frevo, Troças carnavalescas, Clubes de bonecos, Blocos líricos, Maracatus de baque solto e virado, Ursos, Bois, Caboclinhos, Escolas de samba, Tribos de índios*, que participam do Concurso de Agremiações carnavalescas promovido pela Fundação de Cultura da Prefeitura do Recife (PREFEITURA DO RECIFE, 2008). Seria impossível, no tempo de pesquisa do doutoramento fazer uma cartografia dos mascarados presentes nesse universo gigantesco e complexo. Assim, me detive apenas a alguns exemplos encontrados nos folguedos de mascarados

[8] Como reflexo dessa realidade em julho de 2010 foi formado o *Fórum de Gestores Públicos de Cultura da Região Metropolitana do Recife*, objetivando discutir conjuntamente as políticas e programas de cultura, criar um amplo canal de informações e debates sobre a realidade de cada um dos município da RMR- e do Estado como um todo- e ampliar a integração com o Sistema Nacional de Cultura-SNC, no âmbito federal. O Fórum conta com representantes dos municípios de Abreu e Lima, Araçoiaba, Cabo de Santo Agostinho, Camaragibe, Igarassu, Ipojuca, Itamaracá, Itapissuma, Jaboatão dos Guararapes, Moreno, Olinda, Paulista, Recife e São Lourenço da Mata. Fora do grupo está o município de Fernando de Noronha, em função do arquipélago ter uma realidade diferenciada do universo metropolitano.

destacados pelos gestores dos 15 municípios da região.

O campo me deu as respostas. Os atores, sujeitos e objetos, narraram sobre o valor dos folguedos, a permanência e mudança das brincadeiras, as características das manifestações dos mascarados. A seleção das máscaras partiu das categorias: pintura de rosto, meia máscara, face e cabeça. Ficaram fora desse agrupamento as coberturas de corpo inteiro nas quais o indivíduo é considerado apenas “miolo”, isso é, carregador do corpo. É o caso dos *Bois* e dos *Bonecos gigantes*. Como “miolo” o brincante não participa do jogo do anonimato e do segredo. Durante toda a pesquisa os mapas foram sendo elaborados, corrigidos, ampliados e povoados pelas máscaras. Uma Cartografia viva e mutante.

3.1.1 Apresentando os Mascarados: Brincadeiras de Ontem e Hoje.

URSO



A presença do Urso na cultura brasileira se deu basicamente pela herança européia, uma vez que esse animal não faz parte de nossa fauna. Presente na mitologia, em ritos religiosos, na literatura, no teatro, na dança, na arte heráldica, “os seus significados têm sido reinterpretados e atualizados. Os primeiros colonizadores europeus trouxeram para o Brasil a memória da presença do *Urso* que havia em suas comunidades de origem” (BEIJAMIM, 2001, p.04).

Dentre os imigrantes italianos vindos ao Brasil no século XIX, destacam-se os ciganos, que se dedicavam à prática circense e exibiam seus *Ursos*, presos a coleiras ou golas, encantando os assistentes. O antropólogo e pesquisador Erisvelton Melo destaca a presença desses animais para a comunidade cigana. “Enquanto para o brincante é apenas um divertimento, para o cigano é o símbolo de coragem em tempos ainda vivos na memória.” (MELO, 2008, p.94).

Katarina Real esclarece que: “não há dúvida que o urso ‘veio da Itália’. Italianos com um *Urso* dançando, ora indo pelas cidades do interior, ora se exibindo em circos foi coisa comum no Brasil de

ontem” (REAL, 1990, p. 115). O certo é que esse personagem há muito encanta de nossas feiras, festas e folguedos, trazendo diversão para brincantes e assistentes.

Na brincadeira carnavalesca do *Urso de Carnaval* existia a presença obrigatória de dois foliões: o *Urso* e o *domador*. Algumas vezes uma terceira figura aparecia: o *caçador*, carregando uma velha espingarda. O domador também era chamado de *italiano* ou *comandante*. Alguns grupos incluíam um porta-bandeira, que conduzia uma bandeira ou até mesmo um cartaz bem rústico, com o “nome do urso” e data de fundação (CASCUDO, 2001; REAL, 1990).

Também chamado de *La ursa*, o folgado é acompanhado por marcante musicalidade de percussão: o bombo, o reco-reco, o triângulo são os instrumentos básicos. Às vezes a sanfona é usada para alegrar a brincadeira. O termo *La Ursa* é também usado pela população para designar um grupo de crianças e adolescentes que têm um personagem mascarado, feio e maltrapilho: metamorfose do *Urso* original (Fig. 01; Dig. 01 e 02).

A *Lança* (*La ursa*) não é um bloco de Carnaval, mas sim uma brincadeira típica de criança, realizada no período carnavalesco. Esta tradição local não tem dia nem hora para acontecer. Surge a partir da vontade e da espontaneidade das crianças, que se vestem e se mascaram para brincar o Carnaval nas ruas de suas comunidades. Infelizmente tal manifestação está cada vez mais rara na cidade, talvez devido à perda do sentimento e da inocência da criança provocado pela aculturação/alienação da cultura de massas e da evolução precoce das crianças. (Edvaldo do Monte Júnior⁹).

[9] Secretário Executivo de Cultura da Ilha de Itamaracá, RMR, Núcleo Sul.

Os grupos seguem batendo em latas e repetindo a cantiga “*A La ursa quer dinheiro! Se não der é Pirangueiro!*” Quando os assistentes contribuem com “o trocado”, os brincantes animam-se e o *Urso* dança e faz peripécias, como forma de retribuir o agrado. Se não há contribuição, a meninada sai gritando “*É pirangueiro, É pirangueiro!*”. Uma forma de atingir o assistente rotulando-o de sovina. Penso que esse pode ser entendido como mais um exemplo do Ciclo da Dádiva, proposto por Mauss, fechando o ciclo - *dar, receber e retribuir*¹⁰.

[10] Vide Capítulo 07.

A fantasia de *Urso* é coberta por estopas, pedaços de panos

coloridos, fibras vegetais ou sintéticas tendo geralmente uma predominância das cores preta, marrom e branca. Com sua máscara em *papel-machê*, encobrindo-lhe toda a cabeça, o alegre brincante dança, simula ataques aos assistentes, diverte e amedronta a criança. Silencioso, estende a mão para pedir dinheiro, que é geralmente recolhido pelo domador.

Katarina Real (1966) assinala a presença de 18 *Ursos* no desfile do Carnaval de 1965, no Recife. Beijamim (2001) registra que no ano 2000, mais de 50 grupos desfilaram na Capital e em outros municípios. Nos Concursos organizados pela Prefeitura do Recife há uma exigência de participação mínima de figurantes, que varia de 20 a 30 componentes, dependendo da categoria. A orquestra que acompanha o folguedo é composta por nove músicos, encontrando-se dentre os instrumentos a sanfona, o violão, o reco-reco, o pandeiro, o triângulo, o tarol, o surdo: desenvolvem conjuntamente a “marcha do urso”.

Popularmente a figura do *Urso* está muito associada à questão da traição, ao amante da mulher casada, ao vizinho que trai o amigo, à viúva alegre que se exhibe com o animal-amante e ao marido corno. “Seguindo a direção geral da liberação de costumes, as apresentações dos ursos vêm assumindo, a cada ano, a temática da sexualidade no rumo da permissividade até chegar à obscenidade explícita” (BEIJAMIM, 2001, p. 06).

Observei durante a pesquisa que, tanto como um grupo mais elaborado, participante de Concursos, quanto como uma brincadeira de rua, cuja característica é a simplicidade e o uso da pândega para a obtenção do “trocado”, o folguedo está presente nos diversos bairros da Capital, nos municípios litorâneos e também no interior, alegrando os assistentes pela manutenção da tradição e pela criatividade. Alargando cada vez mais a área geográfica de seu domínio a brincadeira forma uma grande teia, que envolve muitos municípios do Estado. Existem cidades que promovem o Concurso do *Urso*, como em São Caetano, Agreste Central e a Região Metropolitana do Recife (*Teia do Urso*).



CARETA

O termo *Careta* esteve sempre associado a uma figura feia e também popularmente é reconhecido como sinônimo de *máscara*. (CASCUDO, 2001). Em alguns municípios esses mascarados, que despertavam o medo à população nos primórdios das brincadeiras, sofreram, em sua trajetória centenária, mudanças significativas. Hoje, a maioria dos brincantes circula nas ruas exibindo-se vaidosos: apresentando-se aos visitantes, participando de Concursos municipais.

Em Triunfo, no Sertão do Pajeú, foi reconhecida a importância e a visibilidade dos mascarados que passaram a representar a cidade sertaneja, hoje intitulada *Terra dos Caretas*. Com corpos cobertos pelas roupas em cetim, com detalhes em tecidos; enormes chapéus com fitas acetinadas, flores artificiais, espelhos e pompons multicores; as mãos encobertas por luvas e os pés por sapatos e botas, os brincantes exibem suas máscaras medonhas e belas. Para não ser descoberto pela cor ou forma do cabelo, os quais revelariam detalhes sobre a idade ou gênero do brincante, o *Careta* coloca uma *carapaça*¹¹ encobrindo-lhe toda a cabeça (COSTA, 2009a) (Fig. 02 e Dig.03).

[11] Assim chamada pelos brincantes, a *carapaça* é uma malha colocada para encobrir a cabeça e o rosto; possui dois furos na altura dos olhos.

A máscara, geralmente feita em *papietagem*, continua sendo um elemento de destaque, indispensável para propiciar o anonimato: amiga inseparável do mistério.

O *Careta* se mascara e através desse adorno ele mantém uma ocultação. De colorido vibrante a máscara do *Careta* possui *design* próprio, marcado pelas aberturas na área da boca e dos olhos. O orifício da boca geralmente tem a forma de uma meia lua invertida, lembrando a máscara de feição triste que, ao lado da de semblante alegre, é usada como símbolo do teatro. (COSTA, 2009a, p.50).

Os *Caretas* de Triunfo carregam nas costas as tabuletas em madeira. Esta é uma forma de comunicação e empatia entre os brincantes, moradores e visitantes, que se divertem ao lerem as frases jocosas: mensagens criativas pintadas com letreiro colorido, de autoria dos próprios mascarados ou retiradas dos pára-choques de

[12] O relho, chicote utilizado pelos mascarados é originário dos chicotes usados pelos tangedores de burro (LOPES, 2003).



caminhões (LOPES, 2003). Os chocalhos dependurados nas tabuletas alertam para a presença dos brincantes nas ruas (Dig.04).

O relho¹², chicote usado pelos mascarados, complementa a fantasia sendo de suma importância para o desenvolvimento da brincadeira. Ele propicia o duelo entre os brincantes e exige destreza e prática dos *Caretas*, que começam a treinar o seu manuseio quando ainda crianças (Dig. 05).

Triunfo hoje é um pólo de animação, mas a brincadeira dos mascarados é mantida e renovada também em outras cidades da região do sertão do Pajeú. (*Teia do Careta*).

MATEUS e CATIRINA

O *Bumba-meu-boi*, ‘entremeio’ do auto maior, o Reisado, possui diversos personagens. Há, no Carnaval, o desligamento da tradição do Reisado e a participação na pândega carnavalesca de alguns de seus personagens, que brincam ‘independentes’. Assim os *Bois*, as *Burras*, os *Mortos Carregando Vivos*, os *Cavalos-Marinhos*, os *Ursos*, o *Babau*, a *Catirina*, o *Mateus*, passam a compor um grupo desses “bichos soltos” encontrados nas ruas do Recife (REAL, 1990). Segundo a pesquisadora o *Mateus*, a *Catirina* e o *Sebastião* formam uma tríade de “palhaços” que pulam e gritam animadamente nos folguedos. Câmara Cascudo (2001) assinala que os personagens “mal-ajambrados”, com seus rostos pintados de preto, conhecidos popularmente como o *Mateus*, a *Catirina* e o *Birico*, companheiro do *Mateus*, evocam o período da escravidão nas fazendas.

Assim, em algumas cidades o *Mateus* forma, ao lado da *Catirina* ou de outro companheiro que sempre o acompanha, uma tríade de personagens cômicos. No *Maracatu rural*, destaque na região da Mata Norte, sua presença é marcante, ao lado da *Catita*, outra denominação para sua companheira de pândega. Geralmente esses personagens migraram do *Cavalo Marinho*, do ciclo natalino, ou do *Bumba-meu-boi*. No Agreste Central, em Bonito, Caruaru e Jataúba, a dupla alegra os *Bois* que circulam no Carnaval.

A *Catirina* é representada por uma negra exuberante,



enfeitada, festeira, acionando o imaginário para a opulência das negras fogosas, que despertavam o interesse masculino. Existem muitas *Catirinas*, que são homens travestidos de mulheres, jocosos, desprovidos de censura, vivenciando a libertinagem e a inversão, próprias do Carnaval.

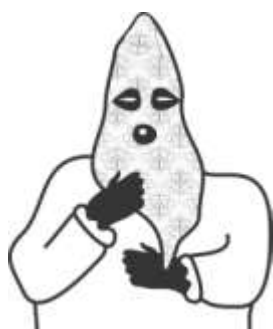
As lembranças da infância de alguns moradores revelaram que *Catirina* pedia dinheiro nas ruas e provocava medo: com sua face e braços pintados de negro e suas roupas velhas, assustava a meninada que a seguia.

Lá vem a *Catirina*!! O coração pulava do peito, as pernas bambeavam e se mexiam rapidamente em busca de um esconderijo. Podia ser em baixo da cama, dentro do guarda-roupa ou atrás de uma porta. O importante era estar em um lugar seguro onde ela não pudesse nos encontrar. Esta era a *Catirina* da minha infância, em Surubim. Uma mulher negra, feia, com um bebê no braço e algumas vezes acompanhada por uma banda. Outra, sozinha com o seu bebê saía pedindo dinheiro e para pegar as crianças (não me lembro mais para quê nem tão pouco o porquê.). Lembro apenas que morríamos de medo desta criatura, assim como dos *Papangus* e da *La ura*. (Josinaldo Barbosa¹³)

[13] Professor, Designer.

O medo marcava também a brincadeira popular em Surubim. Com o passar do tempo a criança medrosa passa a ser brincante, participando da continuidade do folguedo.

Com o tempo conseguíamos encarar a figura assombrosa por trás da saia da mãe ou de longe protegido pela porta ou uma janela. Com a idade foi que descobrimos que a *Catirina* era apenas um homem pintado de negro com tinta a base de carvão, fantasiado de mulher de vestido também negro e um boneco no colo, também colorido através do pigmento do carvão que saía às ruas pedindo dinheiro. Com o tempo também, eu e meus irmão, também fomos *Catirinas* nas nossas brincadeiras de crianças. (Josinaldo Barbosa).



É interessante observar que em alguns municípios de Pernambuco o *Matheus* tem características diversas. Com a mesma denominação, aparece em folguedos coletivos, vestindo *kaftas* coloridos e cobrindo o rosto com uma espécie capuz em tecido, lembrando os *Papangus* que seguiam na frente das procissões de outrora, no Recife. (Fig 03; Dig 06)

Lagoa dos Gatos tem um dos melhores carnavais de Pernambuco. Atrai turistas de toda região. A figura

[14] Secretária de Cultura e Lagoa dos Gatos, Agreste Central. Às vezes o *Mateus* é chamado pelos moradores e brincantes de *Mateu*.

[15] Secretário de Infra-estrutura de Lagoa dos Gatos

principal é o *Mateu*, pessoas que se juntam em grupos para saírem mascarados. Hoje existem blocos com o nome *Mateu*. Desde o início do Carnaval no município de Lagoa dos Gatos a figura que mais se destaca é o *Mateu*. (Elizandra Cristina ¹⁴)

Segundo Elison Lima¹⁵, o *Mateu* tem sua origem no Reisado. A brincadeira existe há mais de 100 anos e há quem diga que ela inspirou os *Papangus* de Bezerros. As pessoas saíam mascaradas de dia e só revelavam a identidade à noite. Os mais antigos só faziam a revelação na quarta-feira de Cinzas. Hoje, têm grupos que saem com mais de 50 *Mateus*, com *kaftas* padronizados, na segunda-feira de momo.

Na Mata Sul, na cidade de Jaqueira, grupos de *Mateus* aparecem com suas máscaras de borracha, roupas velhas, exibindo toda a criatividade própria dos brincantes. Em Maraial existe até o Concurso, premiando os brincantes mais criativos. Não há jurados: o povo é que elege as melhores participações, através de gritos e aplausos. (*Teia do Mateus e Catirina/Teia do Mateus*)

MASCARADO e BURRA CALÚ



Presente no Reisado, a burrinha e seu dono convergem depois para o *Bumba-meu-boi*. “Era uma personagem mascarada, tendo um balaio na cintura, bem acondicionado, de modo a simular um homem cavalcando uma animália, cuja cabeça de folha-de-flandres produzia o efeito desejado” (CASCUDO, 2001, p. 81). Segundo o autor, a burrinha era acompanhada de viola, ganzá e pandeiro, como o terno de Reis.

Existe uma versão popular que diz que *Mateus* e *Catirina*, personagens do *Maracatu rural*, estavam perdidos e se encontraram com um caçador e sua *burra Calu*. Tornaram-se amigos e festejaram a nova amizade, dando início ao *Maracatu rural*. A burrinha e seu dono continuam presentes em muitos municípios da Mata Norte, que brincam o *Maracatu* (Dig. 07).

Hoje vemos em algumas cidades a burrinha, e seu dono

mascarado, divertindo crianças e adultos. Sem estar necessariamente atrelada a outro folguedo, o brincante circula sozinho, arrastando grupos e foliões. Em Feira Nova, no Agreste Setentrional, os grupos de mascarados com suas burrinhas saem às ruas, tornando-se uma brincadeira tradicional. Os brincantes usam máscaras emborrachadas e roupas de xitão. Ao lado de *Mateus* e *Catirina* os mascarados e suas burrinhas animam o Carnaval de Bonito, Agreste Central. (*Teia da Burra Calú*)

CAIPORA



Caá significa mato e *porá* morador. Segundo as lendas populares o Caipora habita as matas do agreste sertanejo, amedrontando os caçadores. Tem o mesmo significado que *Curupira*, só que com os pés normais, voltados para frente. Esse habitante das matas faz pactos com os caçadores, que lhe presenteiam com fumo e cachaça, em troca de sua calma e proteção (CASCUDO, 2001).

Foi registrada a presença do *caiporinha* ou *caipora* dentro da brincadeira do *Boi de Carnaval*. Andava em rodopios e saltos e chamava a atenção dos assistentes. “Figura ao mesmo tempo divertidíssima e horrível – um menino trajado como um ‘fantasma que já morreu’, na fala popular, com cobertura de estopa velha e rasgada e cabeção assustador” (REAL, 1990, p. 120).

Em Pesqueira, cidade do Agreste Central, conta a lenda que tochas de fogo eram vistas sobre as árvores, sendo acesas pelos *Caiporas*. O folguedo carnavalesco originou-se nos anos 60, tendo como principal objetivo a brincadeira de assustar a meninada. Hoje aparecem com suas enormes máscaras feitas de estopa, que cobrem a cabeça até parte do corpo. As faces, pintadas sobre o tecido, dão ao mascarado um aspecto ao mesmo tempo grotesco e engraçado. O terno escuro, as calças acetinadas, as gravatas coloridas, os braços postiços em tecido, complementam o conjunto da indumentária desses hilariantes personagens que desfilam pelas ruas da cidade (Fig. 06). Pesqueira é conhecida como a *Terra dos Caiporas*, o que assinala uma identidade construída a partir do folguedo dos hilários

maskarados. A pesquisa revelou uma participação da brincadeira apenas nesse município (Dig. 08)(*Teia do Caipora*).



MASCARADOS DE BLOCOS CARNAVALESCOS

Existe em Pernambuco a presença marcante de mascarados nos *Blocos* que animam o Carnaval nos municípios, organizados pelas escolas, pelas prefeituras, por associações, pela população. Os grupos de crianças, adultos, anciãos brincam geralmente acompanhados por bandas de músicos ou carros de som. As fantasias são livres ou seguem uma temática direcionada pelos grupos. Assim, como brincantes individuais ou com indumentárias e máscaras idênticas, os mascarados seguem à frente dos cortejos. Em alguns casos eles são em grande número. Em outros, a máscara é usada apenas por alguns dos integrantes que têm destaque no grupo. Os moradores e turistas não perdem a oportunidade de seguir esses arrastões de alegria: convite para a folia.

Para a pesquisadora Katarina Real “os *Blocos* constituem uma das tradições mais belas e poéticas do Recife” (1990, p.35). Presentes na Capital desde o início do século XX eram denominados de *Blocos Carnavalescos Mistos*. No Recife, a origem se deu a partir de grupos familiares, corporações de ofícios e comunidades de bairros, que exibiam lindas fantasias e máscaras, acompanhados por instrumentos de cordas e de sopro. Os coros entoavam as marchas ranchos e frevos-canção.

Entre os grupos mais antigos pode-se registrar os Banhistas do Pina, Batutas de São José, Diversional da Torre, Flor de Lyra, Inocentes do Rosarinho, Madeiras do Rosarinho e Rebelde Imperial. Alguns existem até hoje e muitos outros foram surgindo com o passar dos anos. *Palhaços*, *Pierrôs*, *Arlequins*, *Colombinas* e outros personagens mascarados enchiam de exuberância e beleza os cortejos, seguindo a temática proposta pelo Bloco, a cada ano (REAL, 1990).

*Relembrando o Passado**João Santiago*

Vou relembrar o passado
 Do meu carnaval de fervor
 Neste Recife afamado
 De blocos forjados de caro esplendor
 Na rua da Imperatriz
 Eu era muito feliz
 Vendo os blocos desfilar
 Escuta Apolônio o que vou relembrar.

Nos municípios interioranos também se pode registrar a existência de antigos Blocos. “O *Bloco das Bruxas* de Aliança, bloco muito antigo na cidade, formado só de mulheres. Existe até hoje e que sai na terça de Carnaval” (Oziel da Silva¹⁶) (Dig 09).

[16] Assessor especial de Aliança, Mata Norte

Observei que em alguns grupos a temática da morte, do fantasmagórico, segue marcando o imaginário carnavalesco. Existe no Cabo de Santo Agostinho, RMR Sul, o *Bloco do defunto*, que sai sempre à meia noite do cemitério, com seus tenebrosos mascarados. Todos os anos um político é “enterrado” pela irreverente população cabense, que acompanha o bloco para fazer o “sepultamento” do escolhido. A brincadeira ajuda a dar voz à população desgostosa com a gestão da administração municipal.

Em São José do Egito, Sertão do Pajeú, havia o *Bloco Os Caveiras*. “Deixou de existir. Cerca de oito anos atrás saía uma escola de samba de nome: *Os Caveiras*, fantasiados com roupas que parecia ser feita de ossos” (Alan Miraestes Lopes¹⁷). A referência a “escola de samba” feita por Alan é em função do acompanhamento de instrumentos de percussão e sopro, tão presentes na atualidade.

[17] Diretor de Turismo de São José do Egito, Pajeú.

Em Jaqueira, cidade da Mata Sul, o *Bloco Levanta Pinguço* “arrasta a multidão que sai da porta do cemitério carregando o morto, mascarado, dentro do caixão” (João Bosco¹⁸). Após percorrer várias ruas, chega a hora de desvendar o segredo, descobrindo quem é o mascarado. Aí o defunto se levanta do caixão. Existe uma premiação para quem adivinhar a identidade do morto-vivo, antes da retirada da máscara.

[18] João Bosco, Secretário de Cultura de Jaqueira.

Muitos Blocos invadem as cidades com seus trios elétricos, arrastando a multidão de brincantes (Dig. 10). Outros despertam

[19] Dona Odete é
carnavalesca em Maraial

[20] Brincante e
organizadora do Bloco das
Virgens de Maraial.

interesse pela criatividade dos personagens. Ainda na região da Mata Sul, no município de Maraial, há o *Bloco Mulher da Trouxa*. Conta a lenda que as lavadeiras da região viam, nas primeiras horas da manhã, uma mulher muito alta, com uma enorme trouxa na cabeça, que seguia seu caminho, após executar seu trabalho diário. Desaparecia sem que ninguém percebesse seu destino. “Logo surgiu a ideia do bloco, cuja personagem mascarada sai de dentro de um banheiro público, no centro da cidade” (Dona Odete Lima¹⁹). “Outro bloco muito criativo de Maraial é o *Bicho da bananeira*.” (Zezé Matias²⁰) Nele os brincantes recobrem o corpo com palha de bananeira e pintam-se com grafite. Percorrem as ruas levando tochas que ajudam a criar um cenário de medo e suspense. Em Ribeirão, no bloco das *Cambindas*, homens com rosto pintado, vestidos de mulher.

É marcante a invasão cada vez maior nos municípios dos carros de som e trios elétricos, que animam os blocos formados por centenas de foliões uniformizados com seus *abadás*. Nestes grupos, geralmente aparecem mascarados, brincantes dos folgedos locais. É o caso dos *Tabaqueiros* de Afogados da Ingazeira, ou dos *Caretas* de Triunfo, que não perdem a oportunidade de sair animando os diversos blocos de suas cidades. (*Teia dos Blocos de Rua*).

ZÉ PEREIRA.



A brincadeira do *Zé Pereira* provavelmente tem origem em Portugal, já registrada no século XIX. Em nosso país o folgado marca o sábado de Carnaval, que passou a ser conhecido popularmente como sábado de *Zé Pereira*. Acompanhado pelos instrumentos de percussão -como zabumbas- tambores, e de sopro, traz a frente a figura de um personagem mascarado.

Em Olinda, na RMR, o *Zé Pereira* é representado pelo boneco gigante, elegantemente vestido com paletó e cartola. Na maioria das cidades interioranas o mascarado segue em montaria, perdurando uma tradição centenária.

Em Vertente do Lério, cidade do Agreste Setentrional, o *Zé Pereira*, sentado de costas sobre o lombo de um jumento, segue a

partir das 18h pelas ruas do centro. Uma orquestra puxa a multidão que acompanha o irreverente e ilustre personagem, protegido pelo anonimato.

Em Jaboatão dos Guararapes é convidado uma personalidade para mascarar-se. O segredo é mantido até o final do desfile em carro aberto, pelas ruas do município e da cerimônia de recebimento da chave da cidade, dada ao anfitrião pelo prefeito. Nesse momento é revelada a identidade do *Zé Pereira*. Essa é uma tradição que perdura desde 1977, abrindo o Carnaval oficialmente. A população acompanha, ansiosa pela revelação do ilustre escolhido.

Na sexta-feira, às três horas da manhã, a cidade de São Benedito do Sul, na Mata Sul, acorda com o som do saxofone do maestro Joca, que entoia “acorda Maria bonita”, marcando a chegada da folia de Momo. No sábado, às duas horas da madrugada, o cortejo se repete, convidando a população para acompanhar o *Zé Pereira*. Segundo o fundador do bloco, o personagem tem que ter altura “para marcar presença”. Veste-se sigilosamente com paletó e coloca a máscara. Sai montado em um jumento olhando para trás. A população acompanha o desfile, bebendo pinga de maracujá. No final da folia os moradores tentam adivinhar quem é o *Zé Pereira* e concorrem a uma premiação. Como estratégia para que não seja revelado o segredo pelo brincante, este recebe um dinheiro para participar da brincadeira e também o valor da premiação, caso ninguém acerte sua verdadeira identidade.

O *Zé Pereira* é tradição aqui. Esse *Zé Pereira* é uma música que é tradicional. É muito antes de mim. Isso no Brasil todo. Agora tem lugar que continua, né? Aqui mesmo eu continuava fazendo o *Zé Pereira*. Saía aqui do sítio. E o jumento. E o *Zé Pereira*; tem a roupa do *Zé Pereira*; tem a máscara: calça preta, paletó, gravata. Aí ele sai montado em um jumento. Sai um camarada na frente sustentando o jumento para garantir o *Zé Pereira*, para não derrubarem e outro atrás para não baterem no jumento para sair tudo tranquilo. Então sai a orquestra que sai daqui também (Seu Joca²¹).

[21] João Severino da Silva Filho, Seu Joca, preside o Bloco desde 1982. Músico, e regente da banda de São Benedito do Sul, com 77 anos, ele organiza a saída do *Zé Pereira* da antiga Casa de Farinha existente em seu sítio, hoje transformada em sede de vários blocos.

Quipapá e Jaqueira, também na Zona da Mata Sul, vivenciam a brincadeira do segredo do mascarado, que é revelado com premiação, em plena praça pública. Os mitos de origem trazem a

influência dos ancestrais negros e indígenas.

[22] José Ernesto da Silva é filho de Quipapá, Zona da Mata Sul, 62 anos, professor de História, Geografia e Artes. Figura atuante na preservação da cultura do município.

Veio dos ancestrais por conta dos escravos que existiam aqui, junto com os indígenas e se mascaravam de folhagem, também decorado com urucum, a pele com urucum aí faziam aquele *Zé Pereira*. Tem o cavalo que depois passou para o jumento. Na minha idade dos sete ou oito anos foi encontrada uma máscara gigante. Ele [*Zé Pereira*] usava uma máscara gigante como os bonecos de Olinda, mas essa máscara eu não sei por que motivo, a antiguidade mesmo, acabou. O tempo acabou com ela. E agora a gente usa mesmo a máscara moderna, essa máscara de borracha, porque todo *Zé Pereira* a gente muda o estilo da máscara. (Zé Ernesto²²)

Em Triunfo, Sertão do Pajeú, o *Zé Pereira* segue com sua companheira, também mascarada, abrindo o Carnaval da cidade. “É uma brincadeira centenária, que acontece na noite do sábado” (Mocotó²³) (*Teia do Zé Pereira*).

[23] Mocotó é dono do *Moka's Bar*, em Triunfo. Um incentivador da cultura local.

TABAQUEIRO



Conhecido originalmente como *Papangu* o mascarado indica a trajetória seguida pela brincadeira, marcada nos primórdios de sua existência pela simplicidade e feiúra. O nome *Tabaqueiro* refere-se ora ao que é feio, sem valor, ora ao atabaque, usado pelos negros no Carnaval dos engenhos; ou ainda faz alusão ao *tabaqueiro*, utensílio usado pela população local para guardar o rapé, tabaco em pó²⁴.

[24] Maiores detalhes no Capítulo. 02

Hoje os *Tabaqueiros* estão presentes no Carnaval de Afogados da Ingazeira e em outros municípios circunvizinhos. Invasão das ruas das cidades com seus macacões de cetim, máscaras de temáticas diversas, perucas com fitas brilhantes, chapéus de vários modelos, chicotes nas mãos e cintos abarrotados de chocalhos, os mascarados crescem em número e importância. Além dos chicotes, ou *reios*, alguns exibem poderosas armas de brinquedo, enaltecendo a temática da violência tão presente no cinema e nos vídeos da atualidade.

Em sua grande maioria os brincantes utilizam as máscaras importadas, em látex ou plástico, vendidas pelo comércio local ou em cidades vizinhas. Há, nos dias atuais, uma luta para o resgate do uso da máscara artesanal, confeccionada pelo próprio brincante. Em

Afogados da Ingazeira dezenas de mascarados invadem as ruas da cidade, pedindo dinheiro aos moradores e turistas, uma prática passada através de gerações. O Concurso dos *Tabaqueiros* incentiva a brincadeira, premiando os mascarados que desfilam para os assistentes e jurados (Dig 11).

Existe uma construção identitária da cidade de Afogados da Ingazeira a partir deste folguedo, mas, como já citei anteriormente, em nível ainda restrito ao município e regiões vizinhas. Em algumas cidades sertanejas, como em Tabira, os mascarados continuam a ser chamados de *Papangus*, embora tenham todas as características dos *Tabaqueiros* afogadenses (Dig. 12 e 13) (*Teia do Tabaqueiro*)

PAPANGU



A figura do *Papangu* está atrelada ao personagem tolo, ridículo, feio, tenebroso, grotesco. Assemelhando-se aos *farricocos* que acompanhavam as procissões das Cinzas, esses mascarados espalharam-se por diversos municípios do agreste e sertão do Estado, provocando o medo, a inquietação e também a alegria de brincantes e moradores.

Hoje os *Papangus* continuam brincando pelas cidades e sítios, circulando nas feiras, nas ruas, nas praças, com máscaras artesanais ou emborrachadas, roupas velhas, *kaftas* coloridos. Em alguns municípios o folguedo tomou dimensões maiores, acionando a ligação com a estética do Belo: máscaras e fantasias luxuosamente ornadas (Dig. 14). O município de Bezerros é reconhecido, regional e nacionalmente, como a *Terra do Papangu*. As máscaras e fantasias dialogam incessantemente com temáticas diversas, acionando o imaginário dos brincantes e visitantes. O luxo, a originalidade, a criatividade estão presentes na indumentária dos mascarados que participam do Concurso municipal. A indústria midiática e de turismo encarrega-se de divulgar o evento da *Folia dos Papangus* e de trazer à cidade visitantes de diversos Estados e de outras nacionalidades. Alguns municípios vizinhos a Bezerros continuam preservando a brincadeira dos mascarados, como em São Caetano,

onde os brincantes circulam na feira no sábado de Zé Pereira. (MÜLLER; CAMPOS, 2003), (Dig.15 e 16) (*Teia do Papangu*).

3.1.2 A Revelação dos Mapas: a Dinâmica dos Objetos

Sim, os cientistas dominam o mundo - mas desde que o mundo venha até eles sob a forma de inscrições bidimensionais, superpostas e combinadas. (LATOUR, 2001, p. 44)

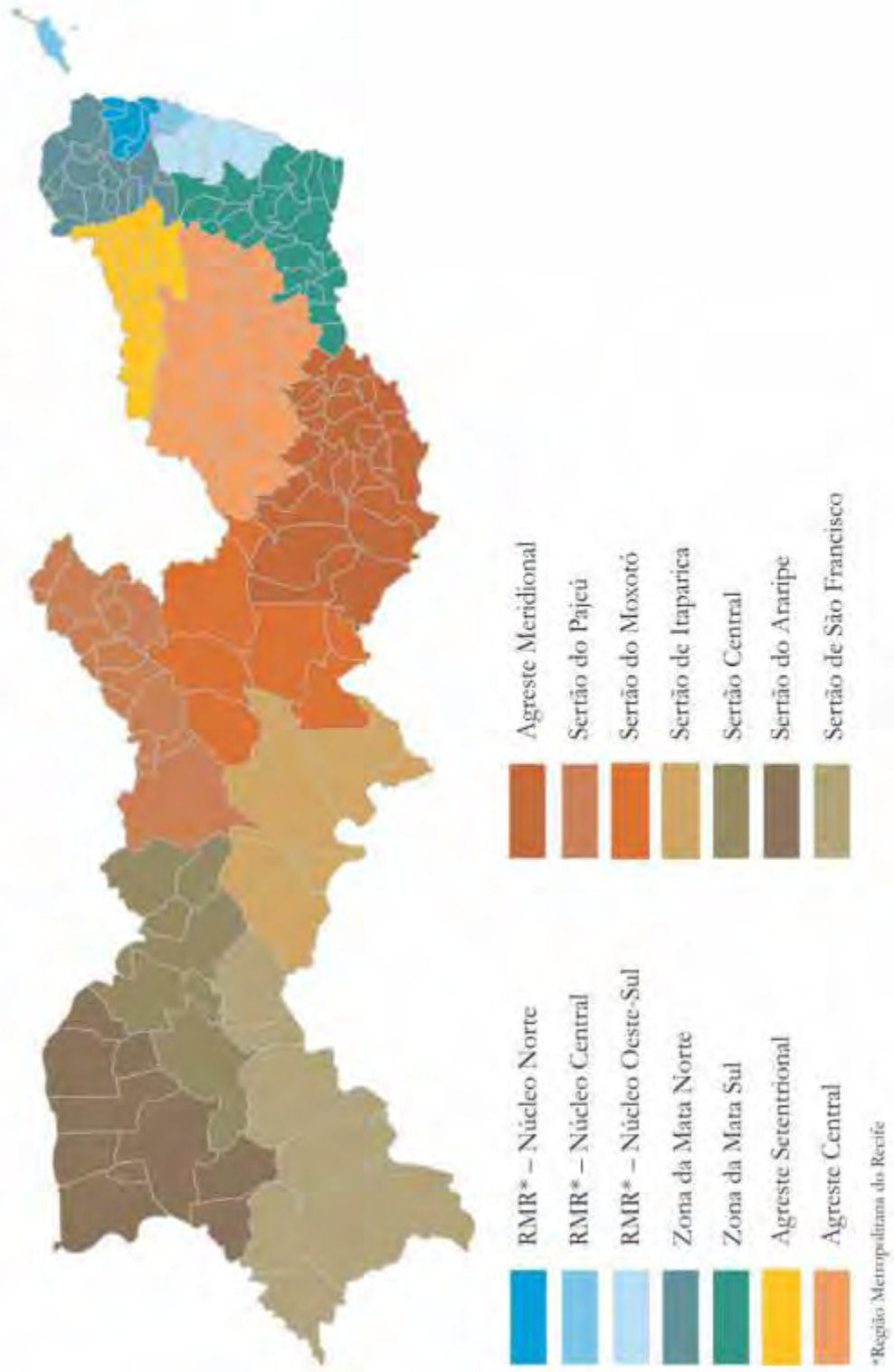
[25] Existem, por exemplo, muitas máscaras diferentes usadas pelos *Tabaqueiros*. Escolhi uma e fiz a simplificação da forma, para indicar o folgado.

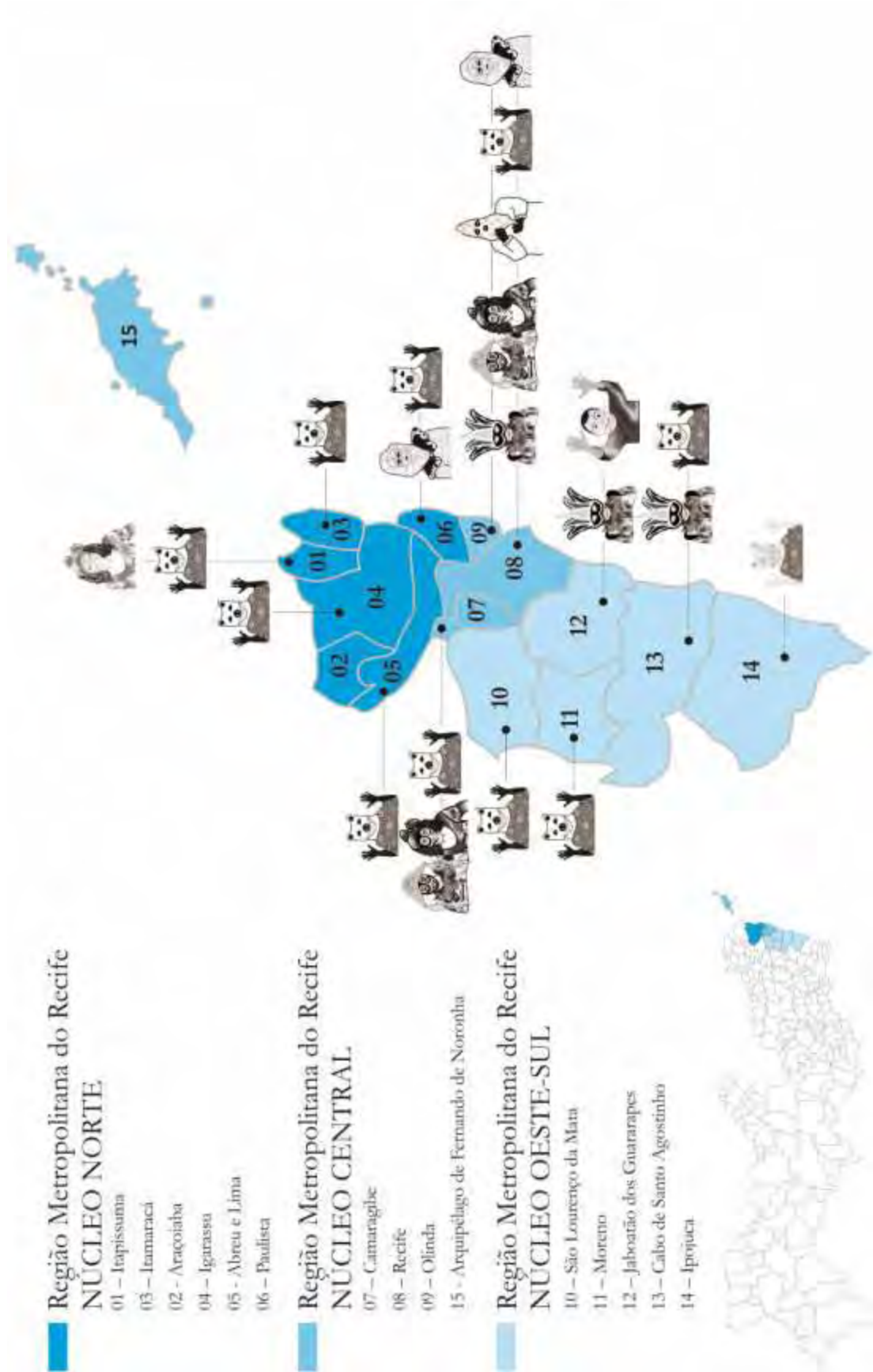
Como uma boa fiandeira que se dedica ao trabalho artesanal, passei a construir teias que possibilitaram a visualização da presença das brincadeiras em todo o Estado: as áreas de maior predominância e os vazios. Embora a diversidade das máscaras fosse marcante em cada manifestação, decidi usar uma simplificação de forma, designando cada folgado²⁵. O *Urso*, o *Papangu*, o *Tabaqueiro*, o *Careta*, o *Matens e a Catirina*, os *Mascarados de Blocos Carnavalescos*, o *Caipora*, *Zé Pereira* e a *Burra Calú*, passaram a formar um significativo conjunto de brincadeiras /brincantes cuja importância estava atrelada à utilização da máscara. Observei que, embora cada manifestação guardasse características e peculiaridades, os folgados dos mascarados constituía uma rede de Conhecimento e Técnica. Um olhar mais detalhado sobre os *Papangus* e os *Tabaqueiros*, no decorrer da pesquisa, permitiu um melhor entendimento dessa realidade.

Os mapas trouxeram o registro da predominância das brincadeiras em determinadas regiões e os vazios presentes em outras áreas. O uso da cor preta indicou a existência do mascarado/folgado nos dias de hoje. A utilização da cor cinza assinalou que a brincadeira existiu no passado, distante ou remoto, e que não foi detectada a sua presença durante o tempo da pesquisa. Presente e passado desenhando a dinâmica dos folgados e, dessa forma, a Cartografia revelou algo sobre o movimento da tradição, mesmo que de forma limitada.

No primeiro agrupamento da Cartografia uma visão dos mascarados em cada Região de Desenvolvimento; no segundo grupo de mapas, as Teias de cada folgado, vistas no Estado.

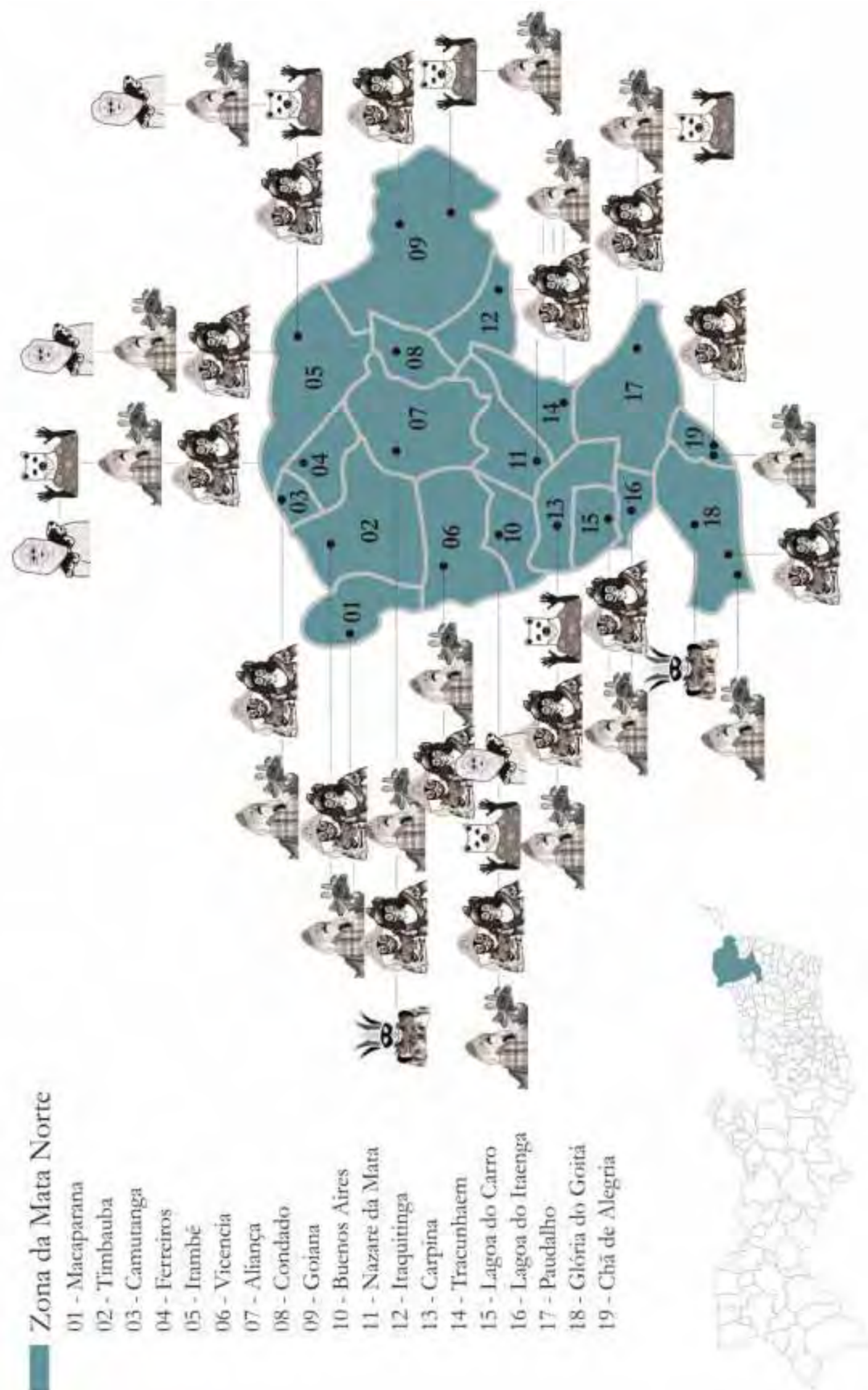
REGIÕES DE DESENVOLVIMENTO DE PERNAMBUCO

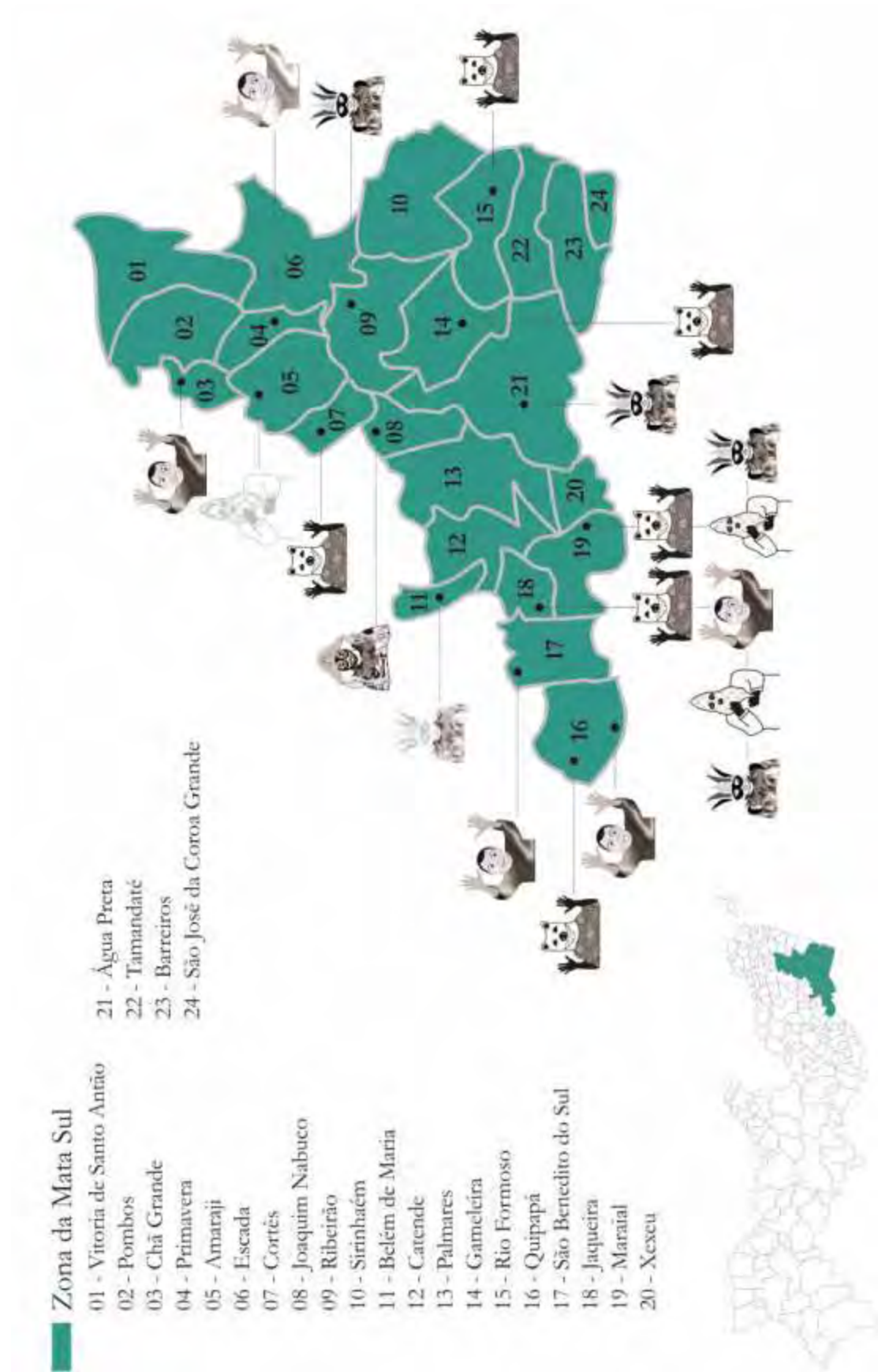




Zona da Mata Norte

- 01 - Macaparana
- 02 - Timbauba
- 03 - Camutanga
- 04 - Ferreiros
- 05 - Imbê
- 06 - Vicência
- 07 - Aliança
- 08 - Condado
- 09 - Goiânia
- 10 - Buenos Aires
- 11 - Nazare da Mata
- 12 - Itaquitinga
- 13 - Carpina
- 14 - Tracunhaem
- 15 - Lagoa do Carro
- 16 - Lagoa do Itaenga
- 17 - Paudalho
- 18 - Glória do Goitá
- 19 - Chã de Alegria

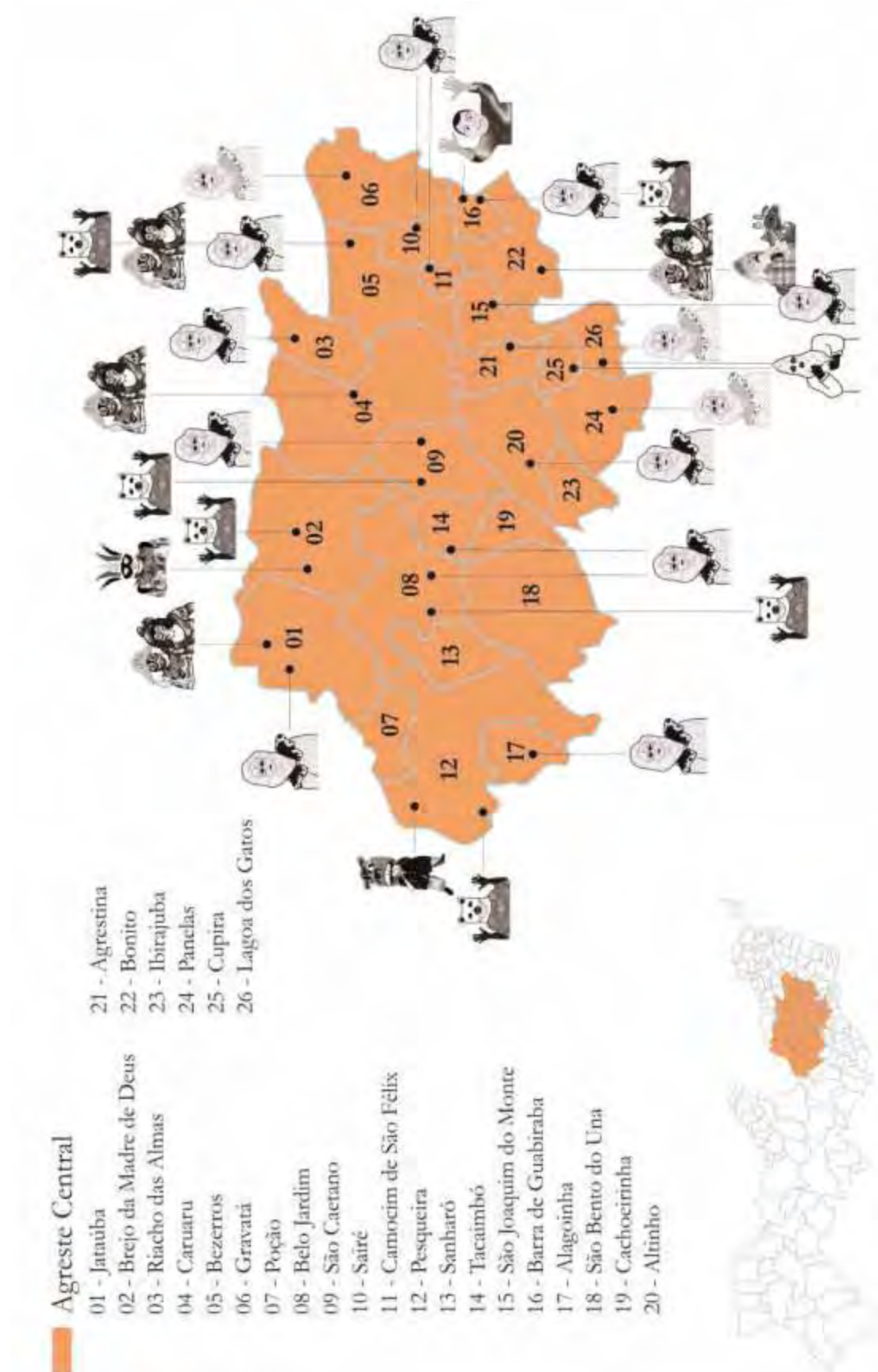


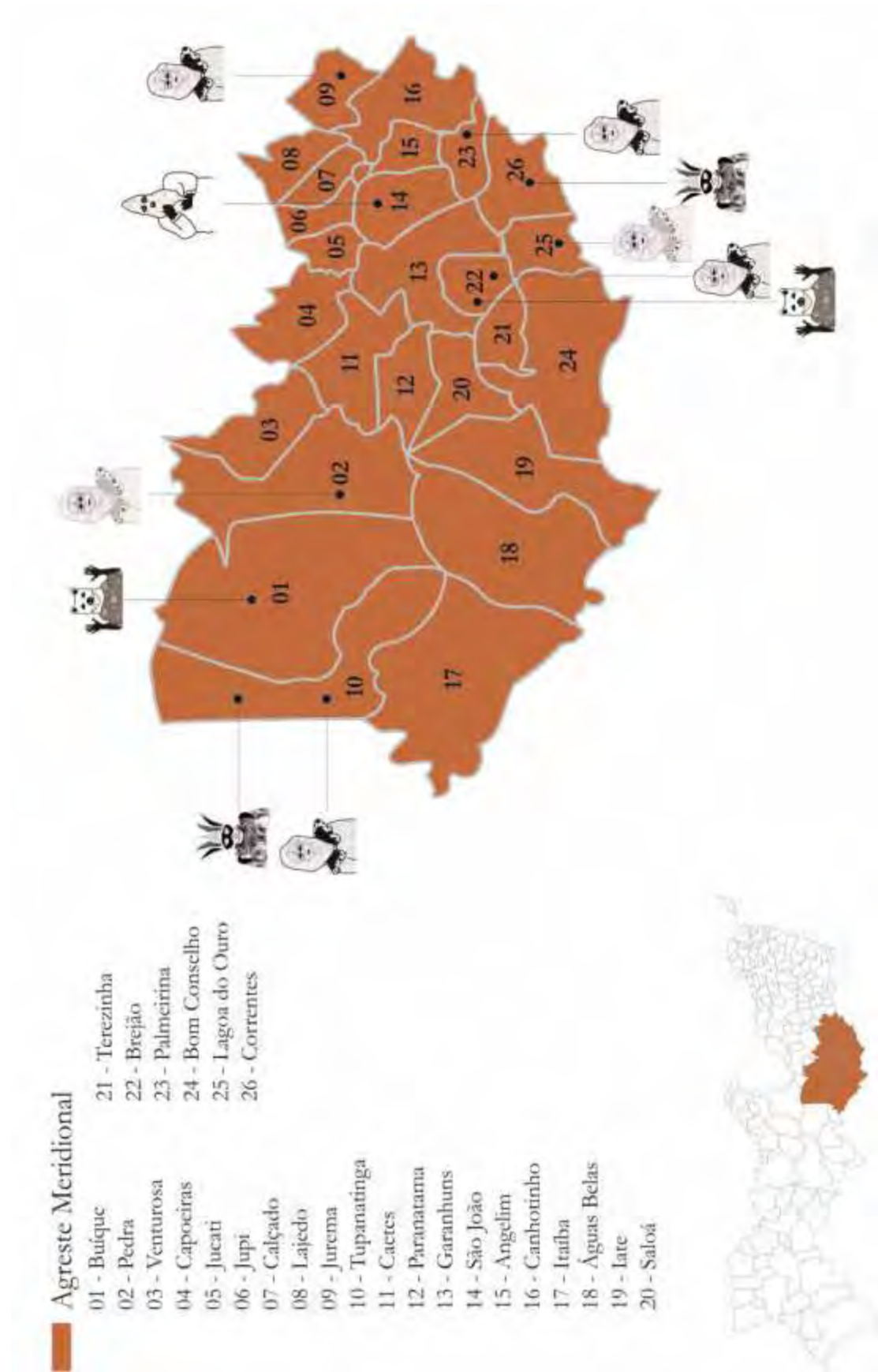


Agreste Setentrional

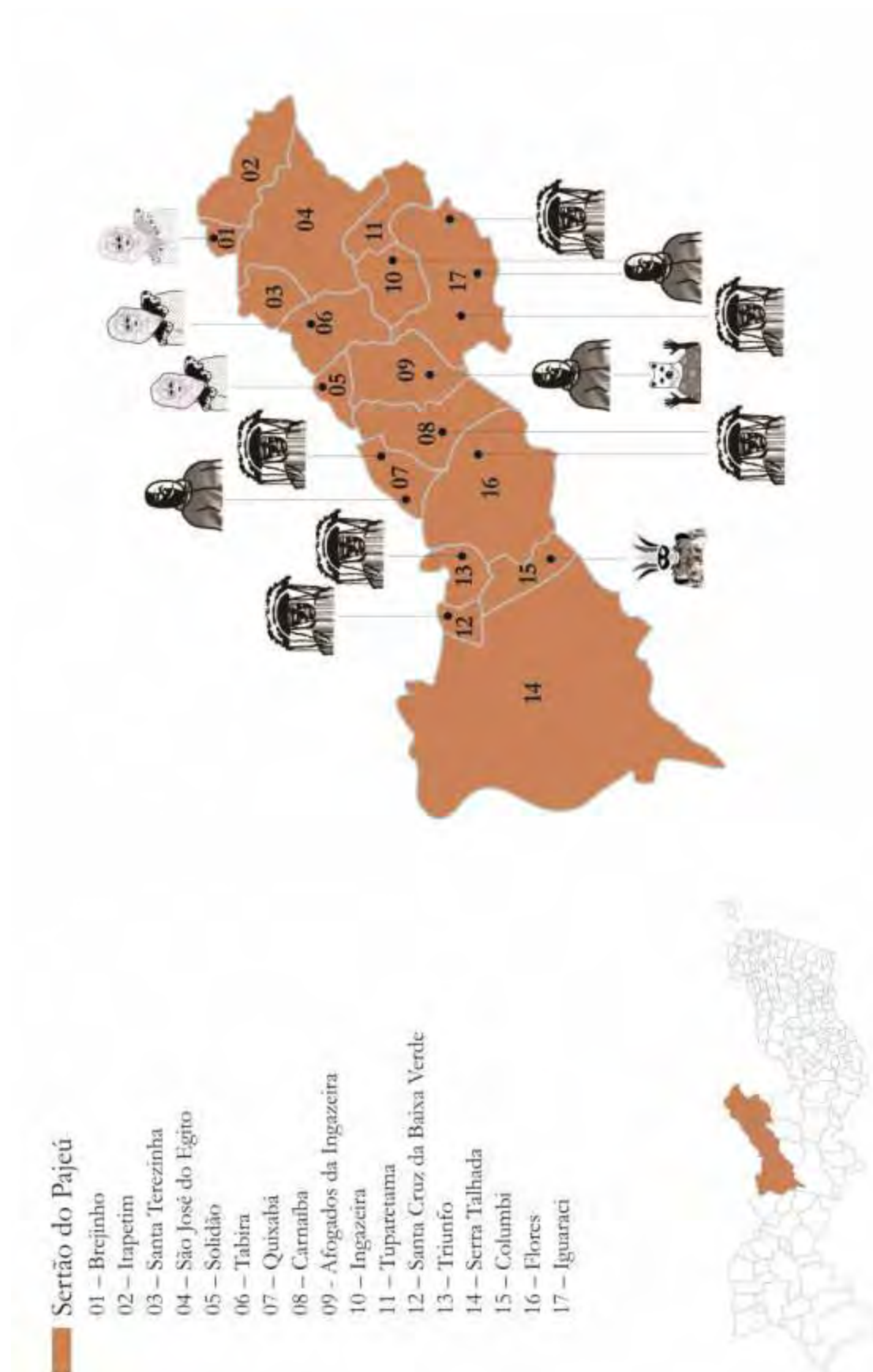
- 01 - São Vicente Ferrer
- 02 - Machados
- 03 - Orobó
- 04 - Vertente do Lério
- 05 - Casinhas
- 06 - Bom Jardim
- 07 - Santa Maria do Cambucá
- 08 - Santa Cruz do Capibaribe
- 09 - Taquaritinga do Norte
- 10 - Vertentes
- 11 - Toritama
- 12 - Frei Miguelinho
- 13 - Surubim
- 14 - João Alfredo
- 15 - Limoeiro
- 16 - Salgadinho
- 17 - Cumaru
- 18 - Passira
- 19 - Feira Nova

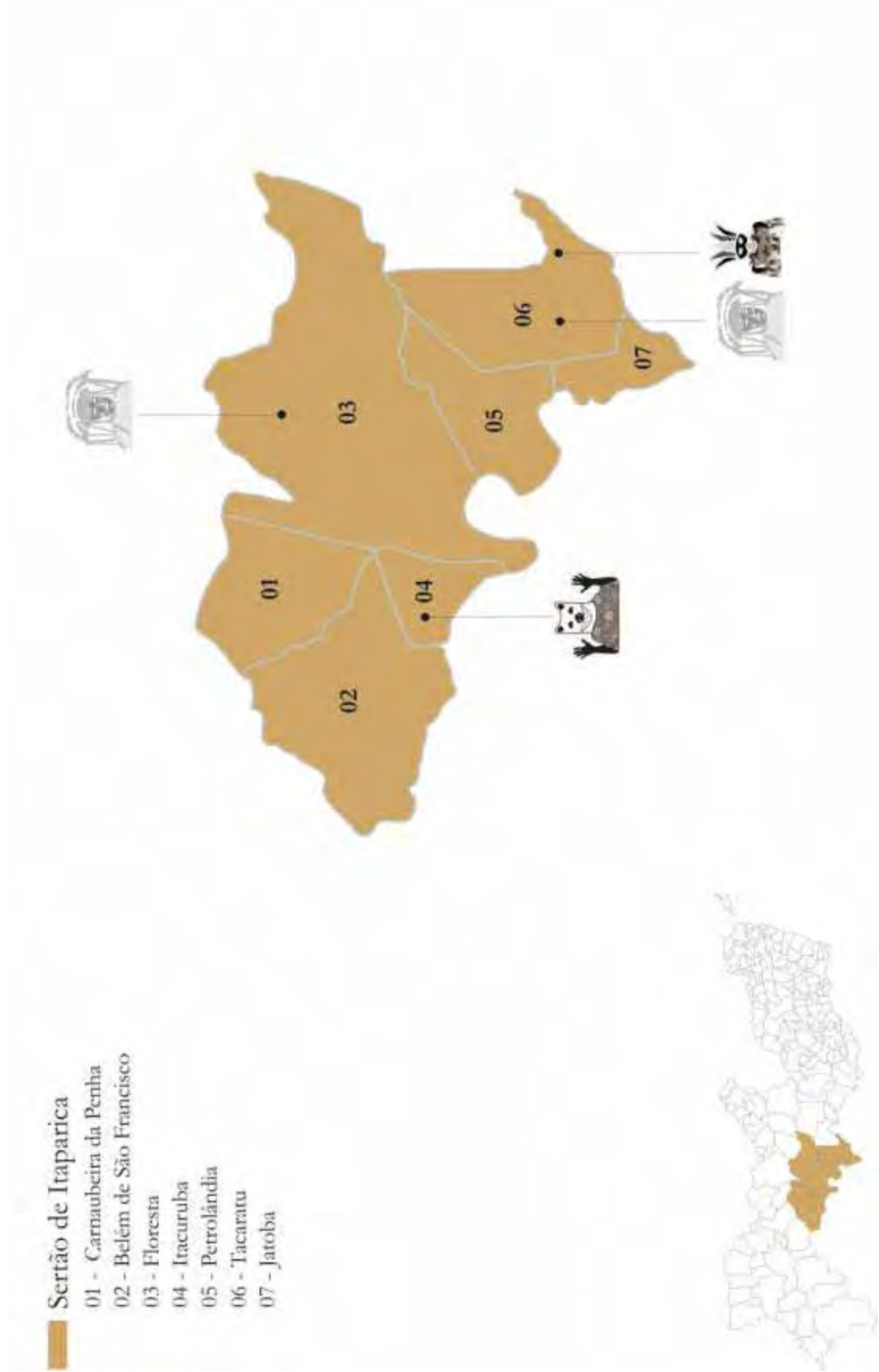


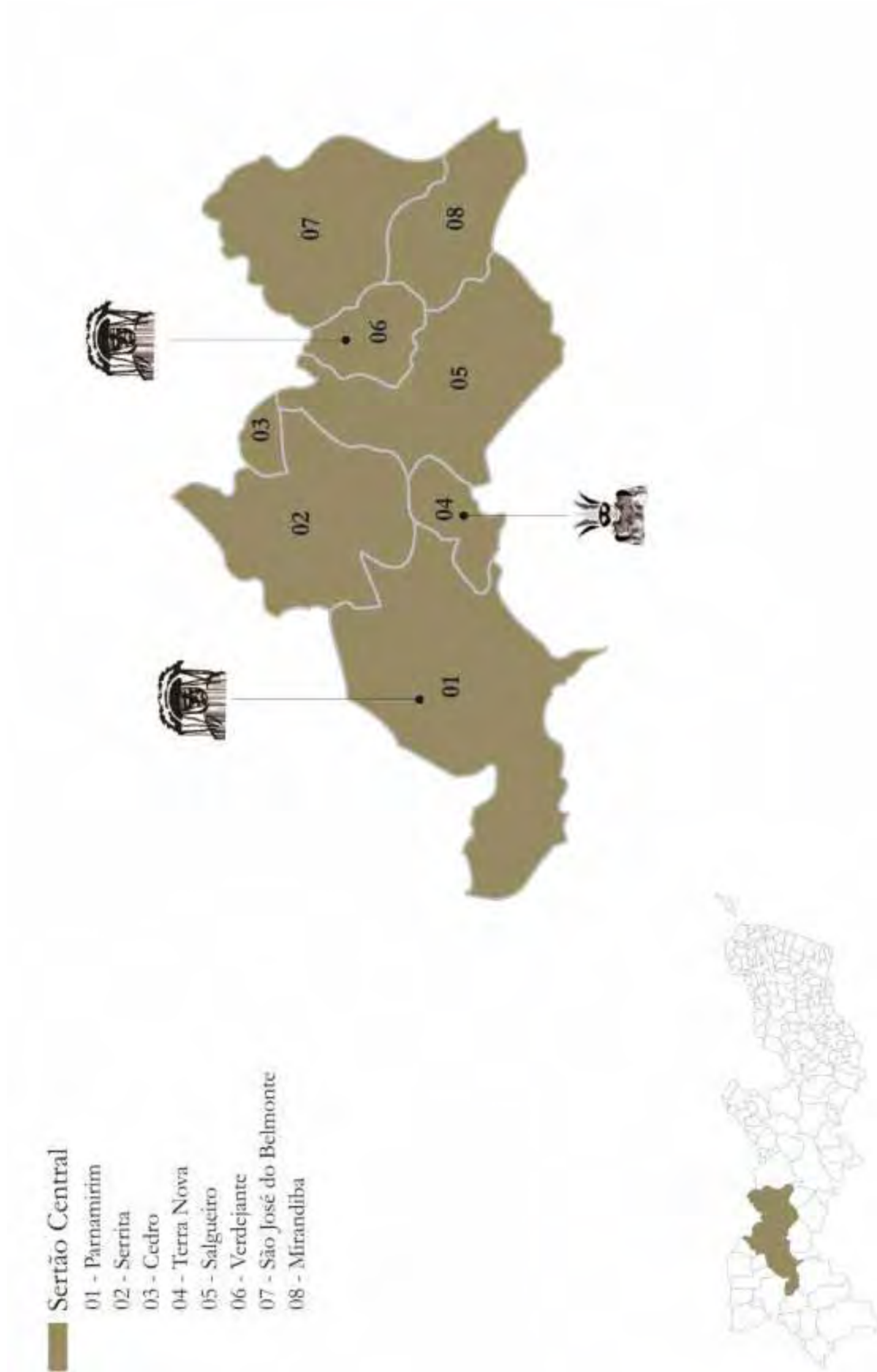




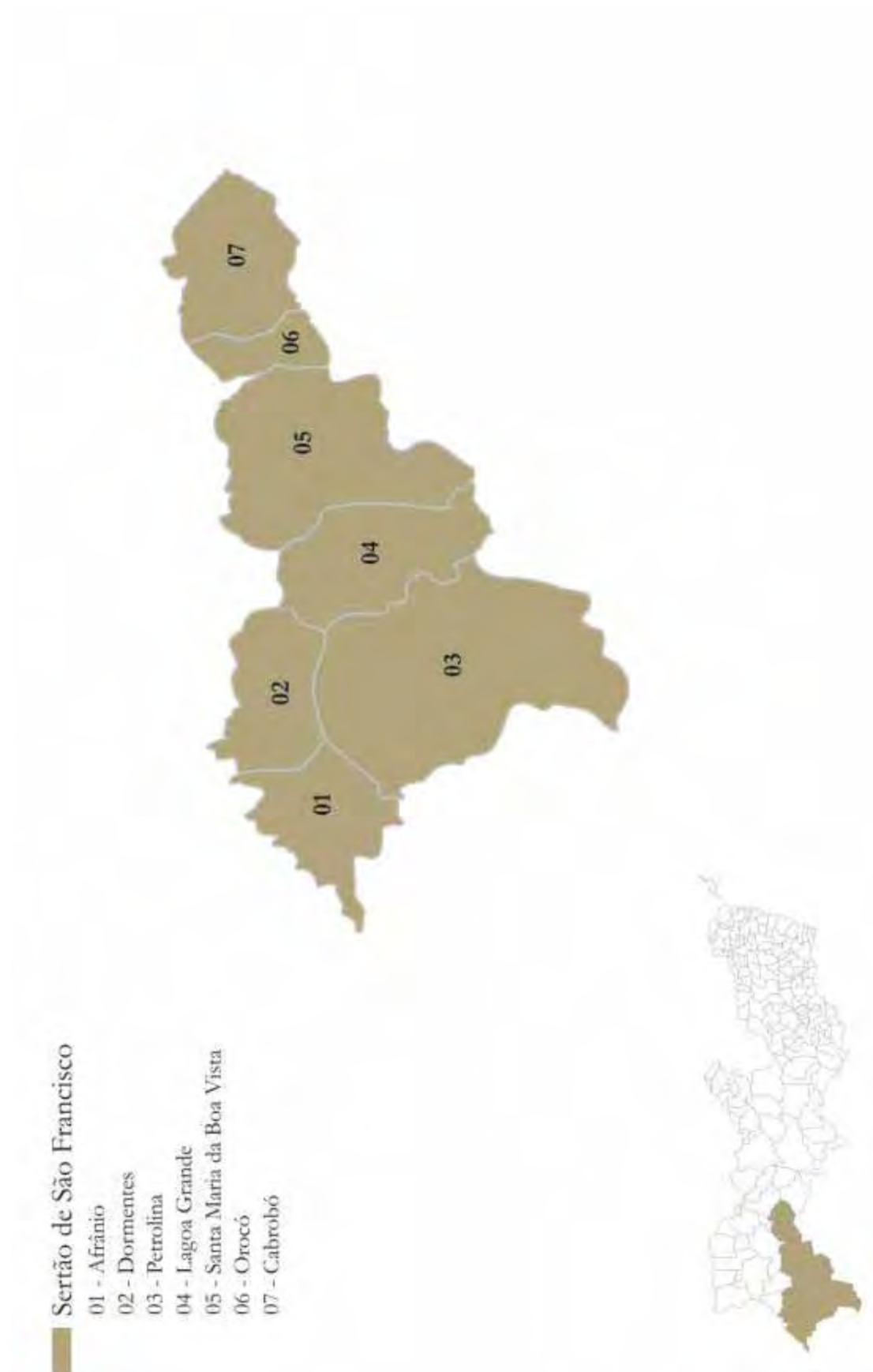


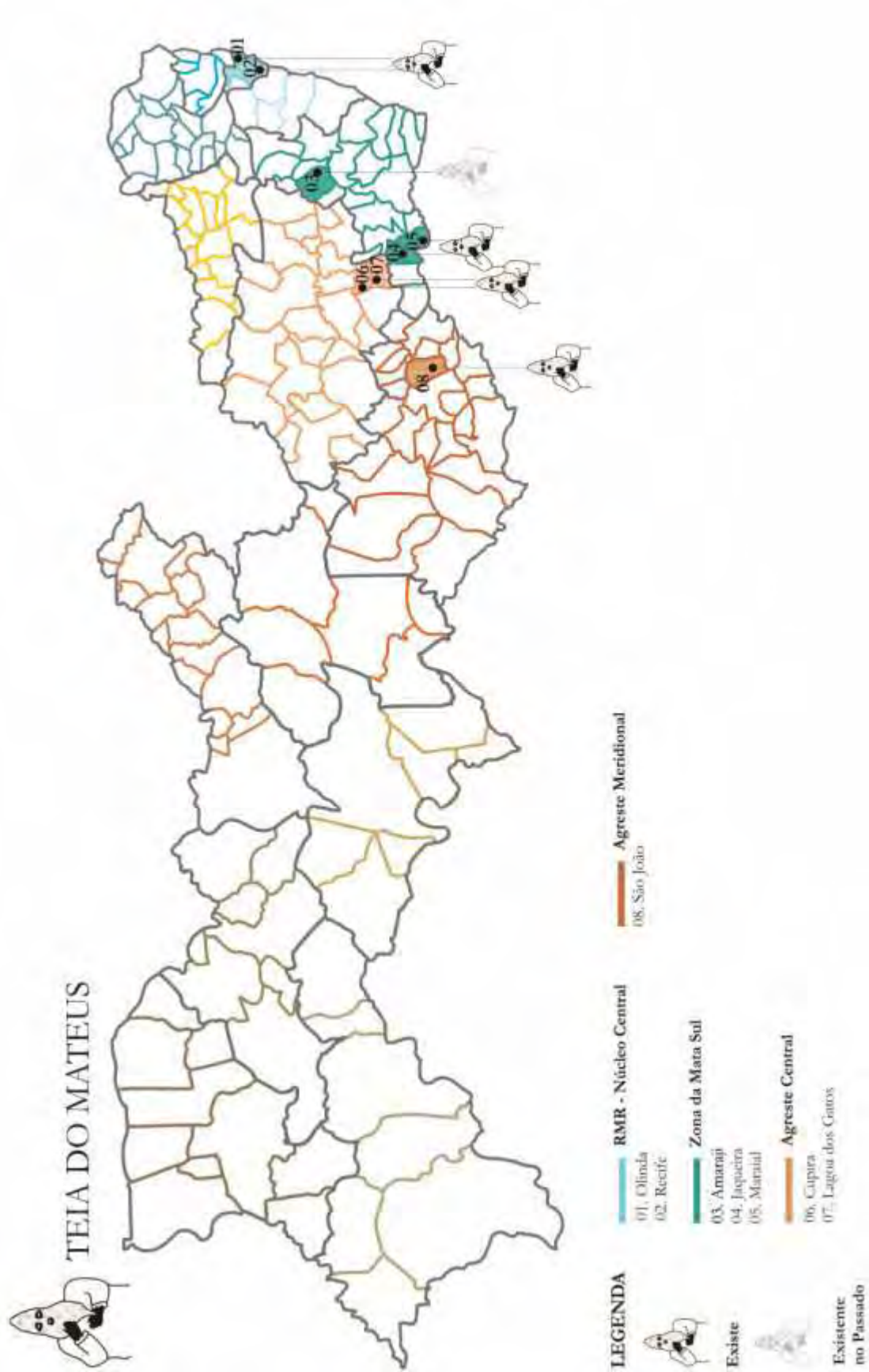


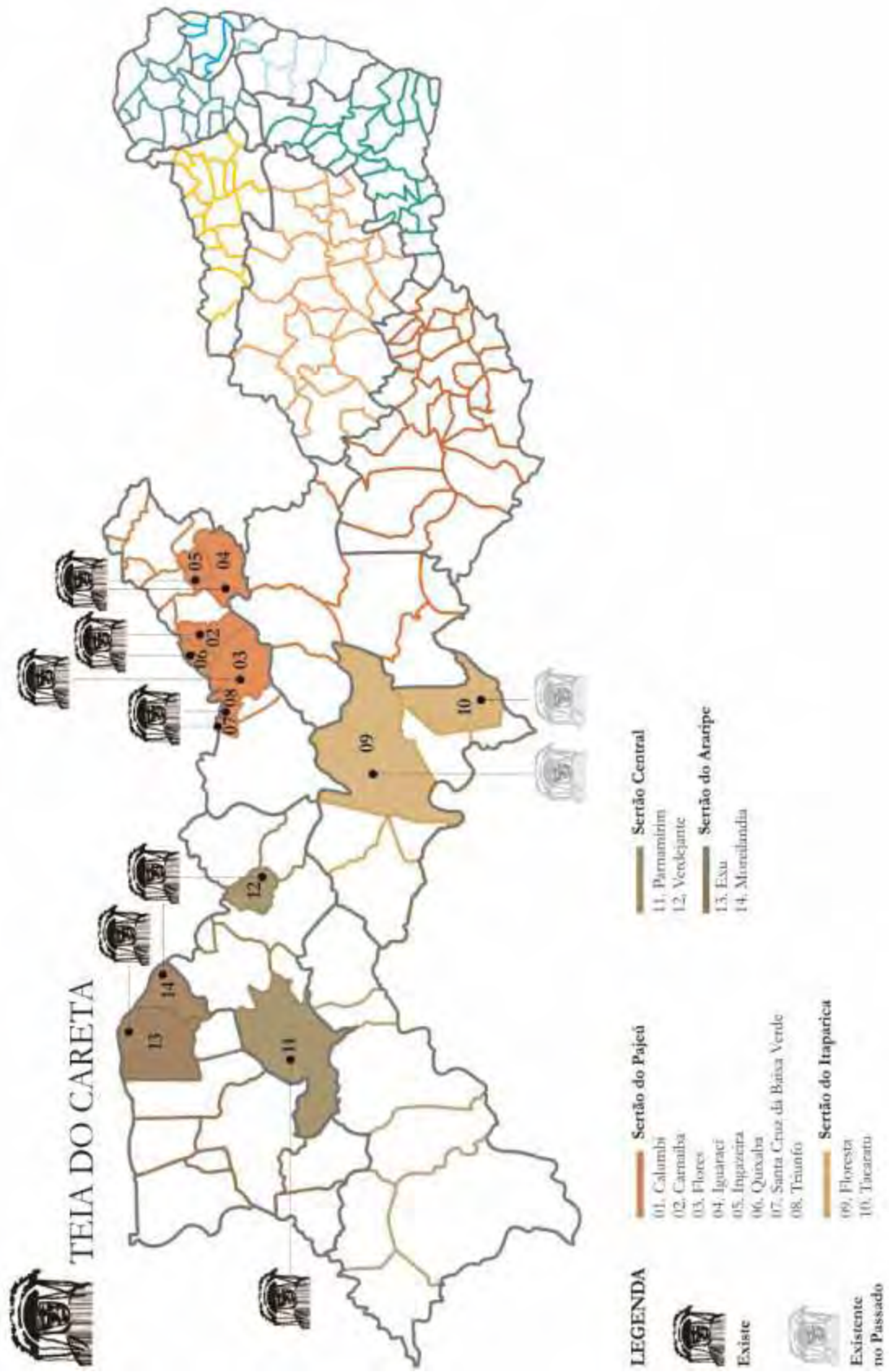


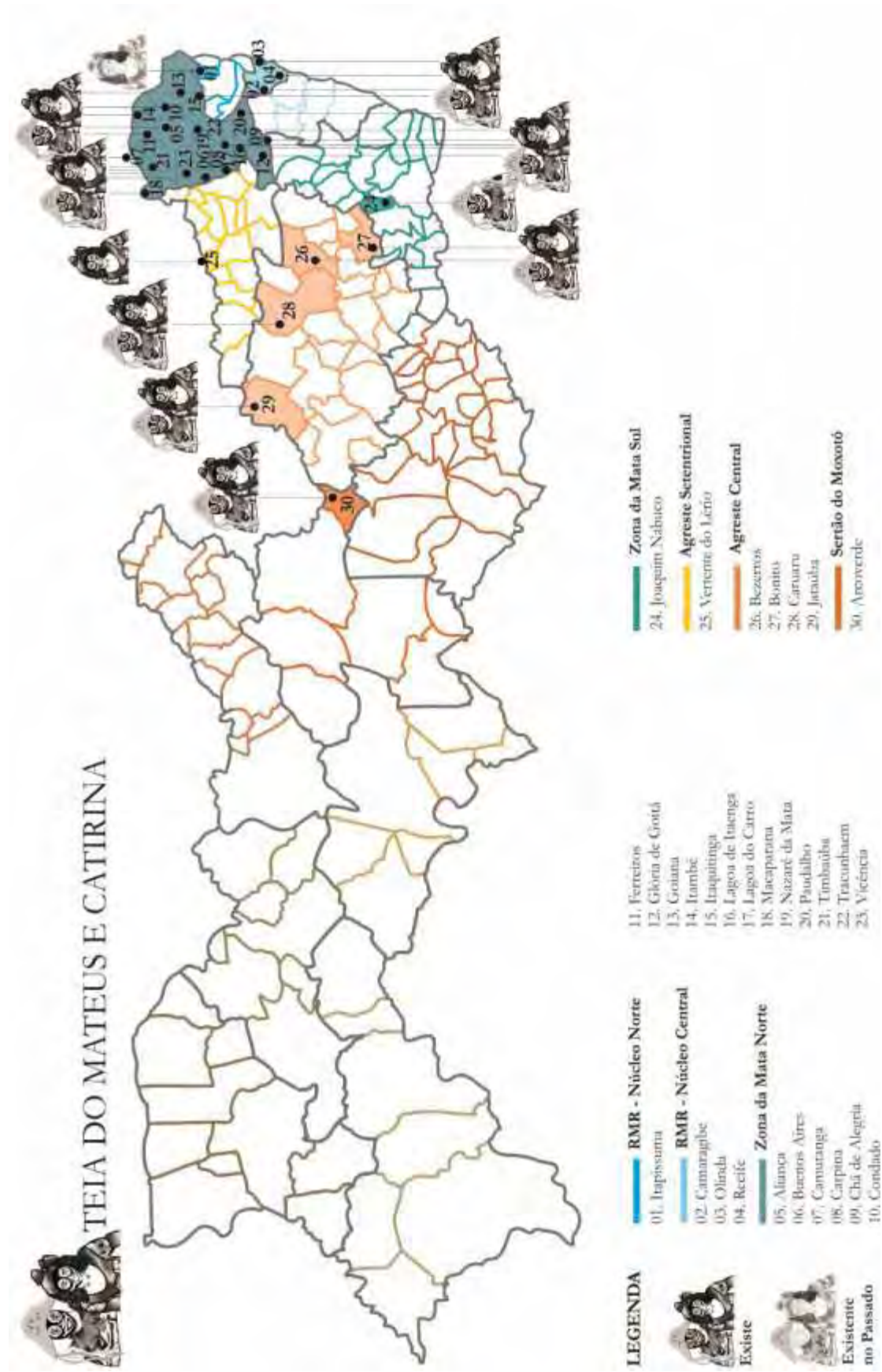


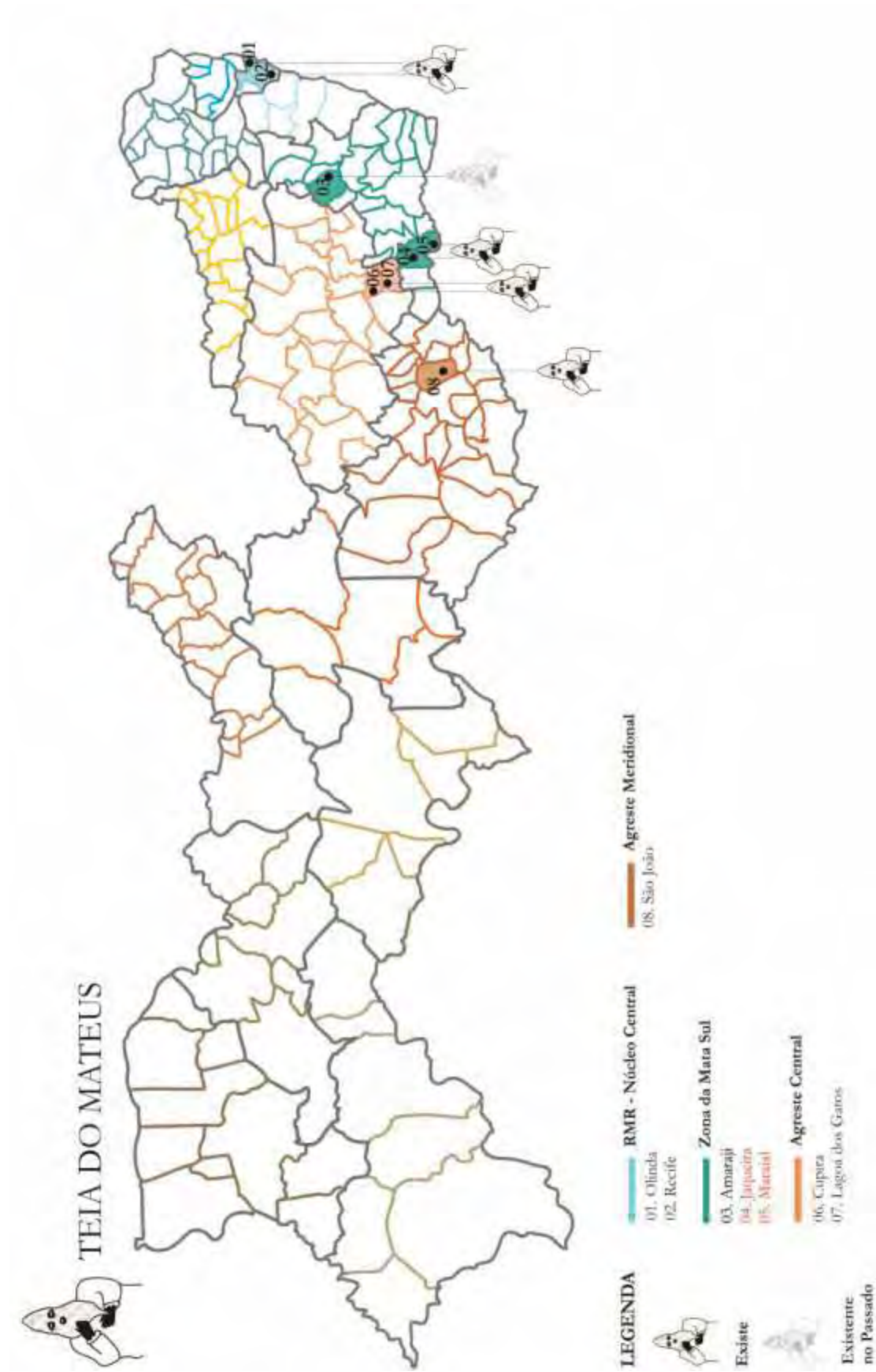


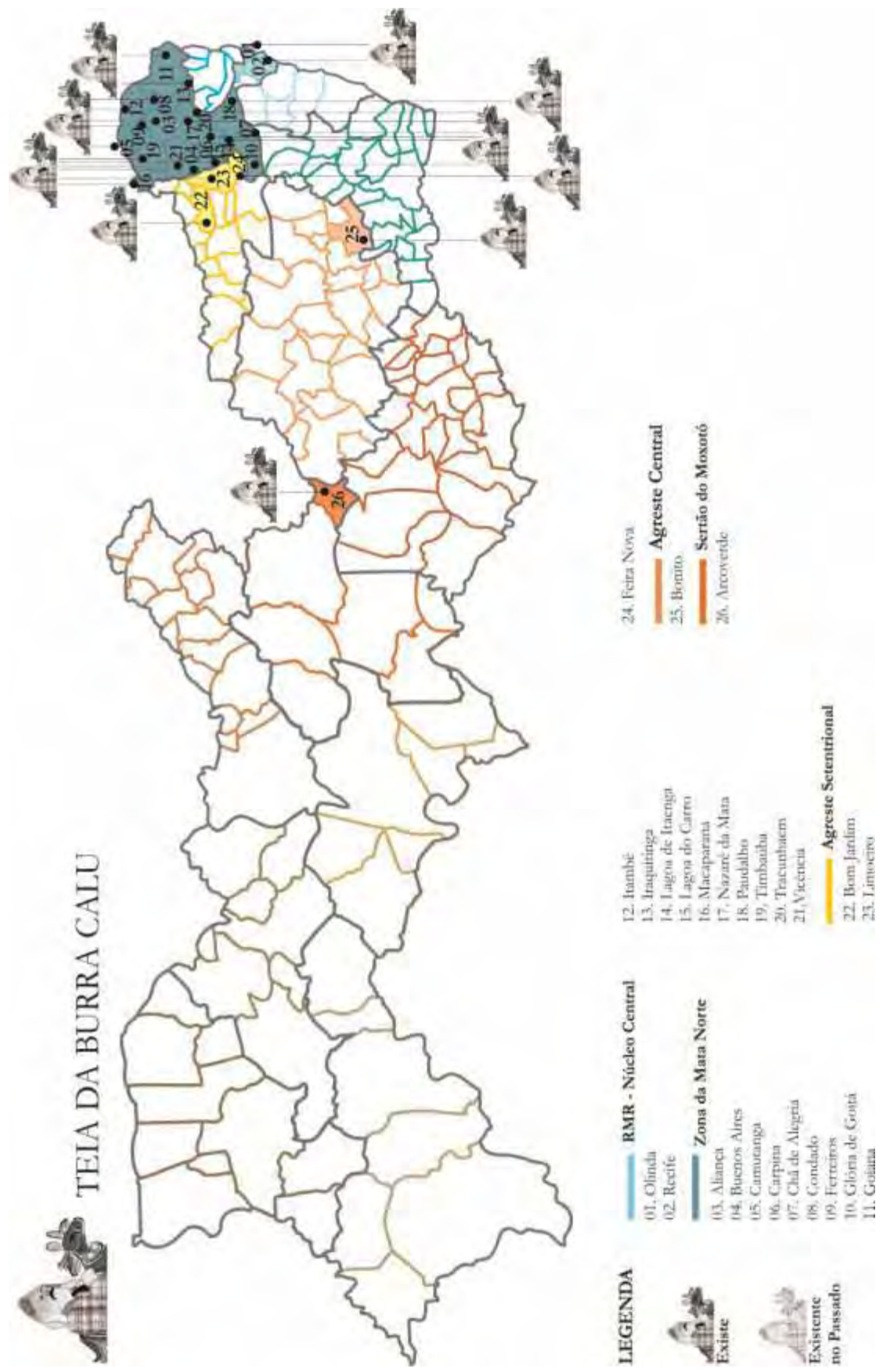


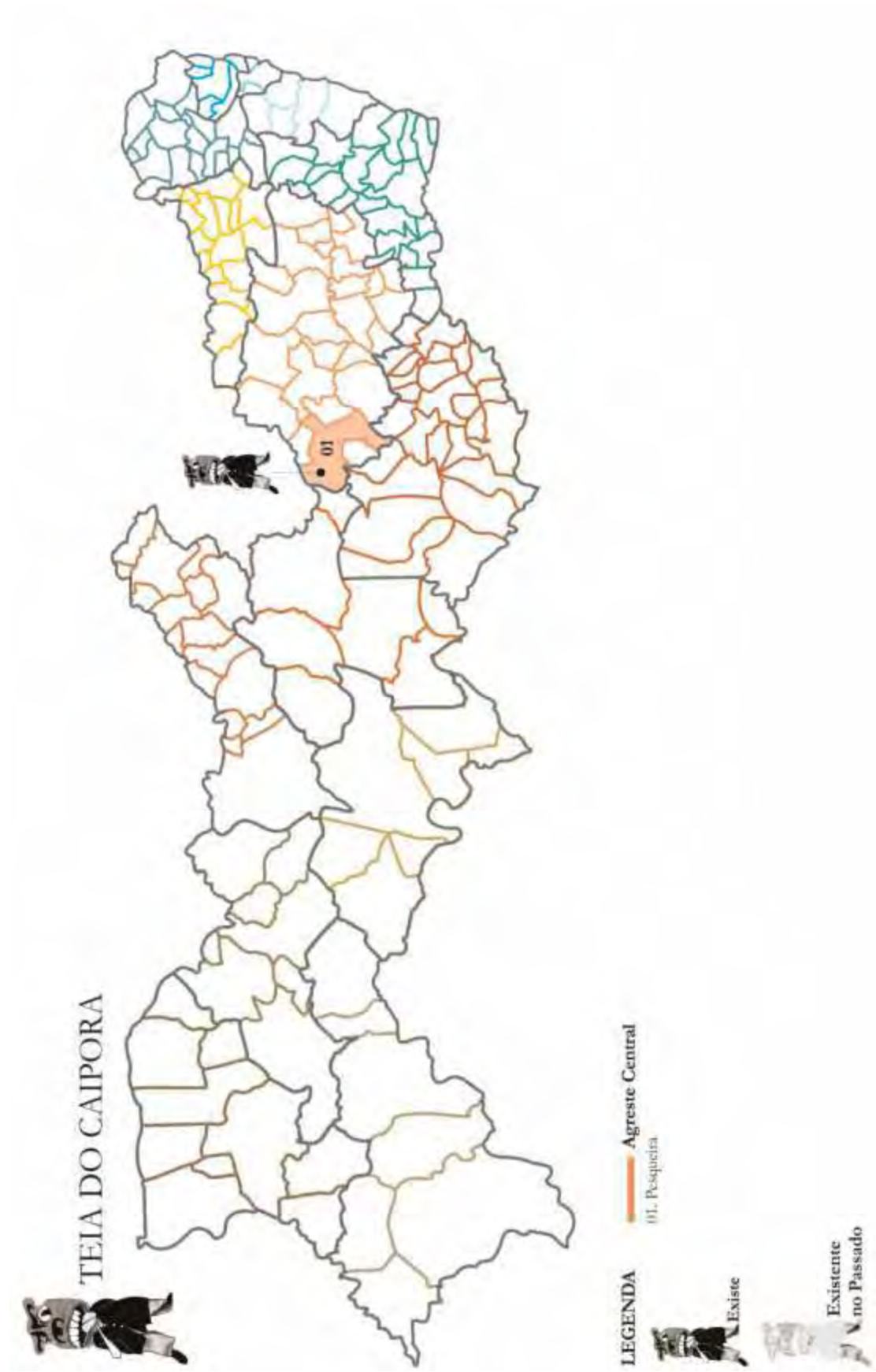


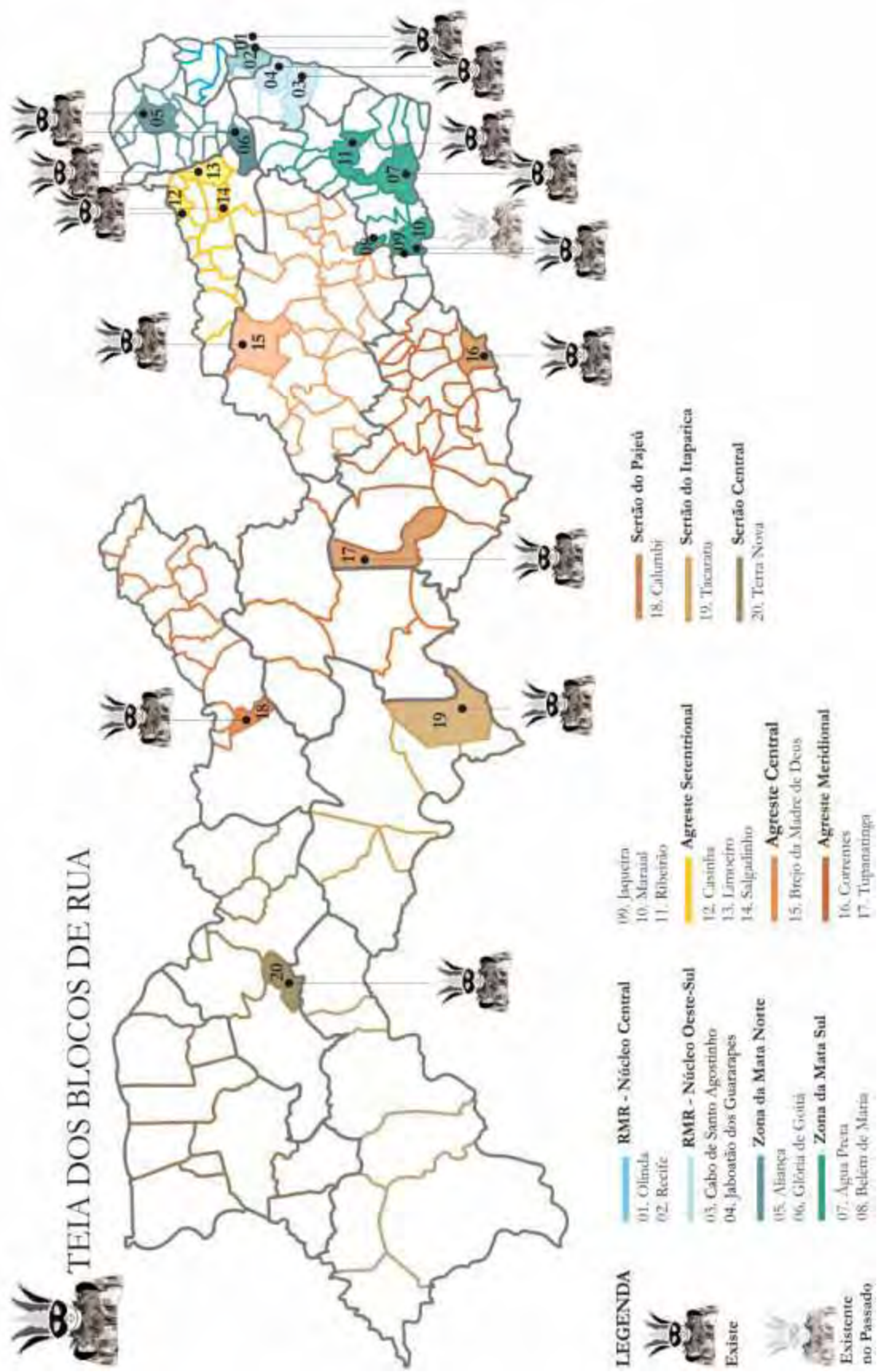


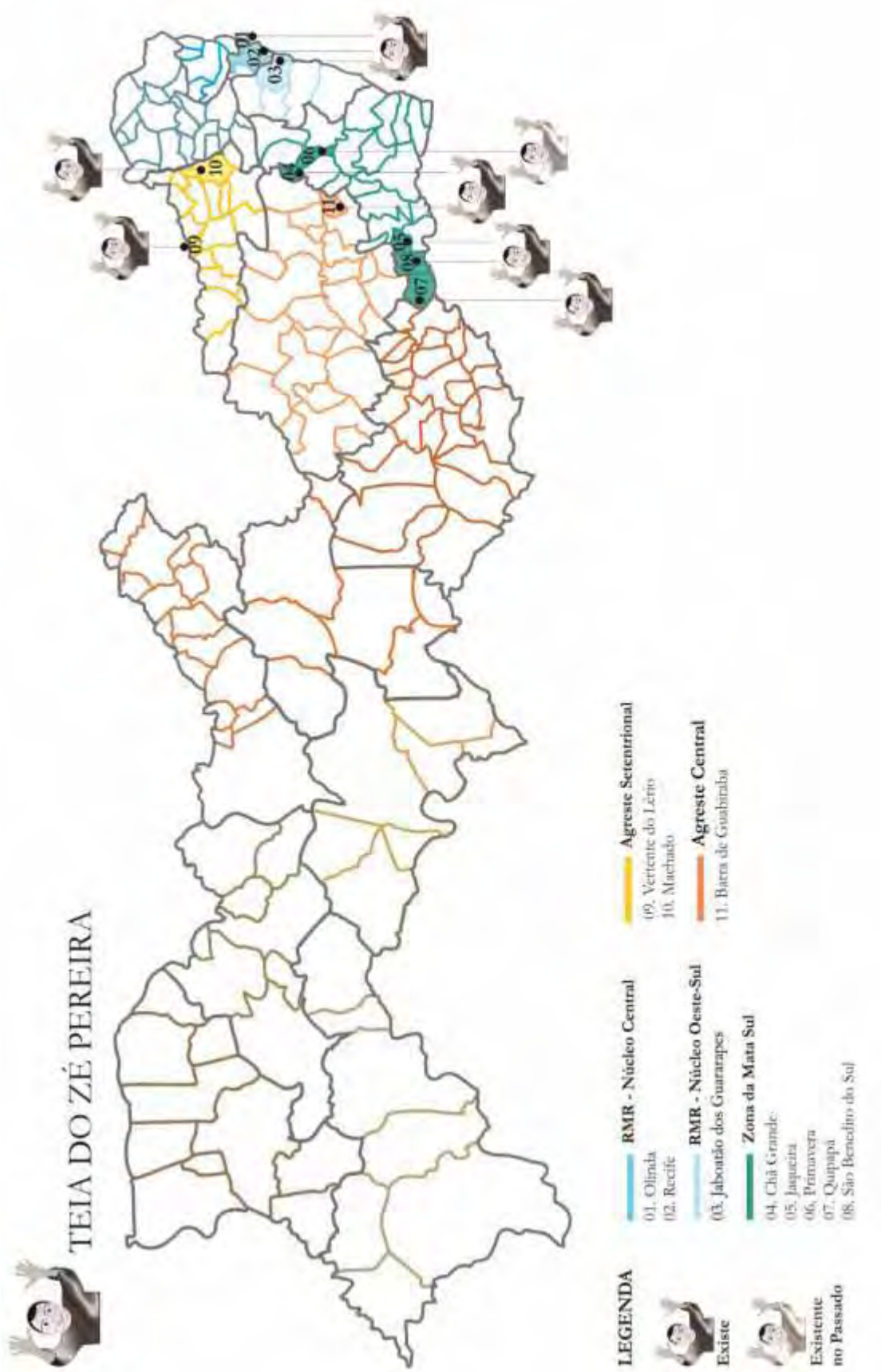


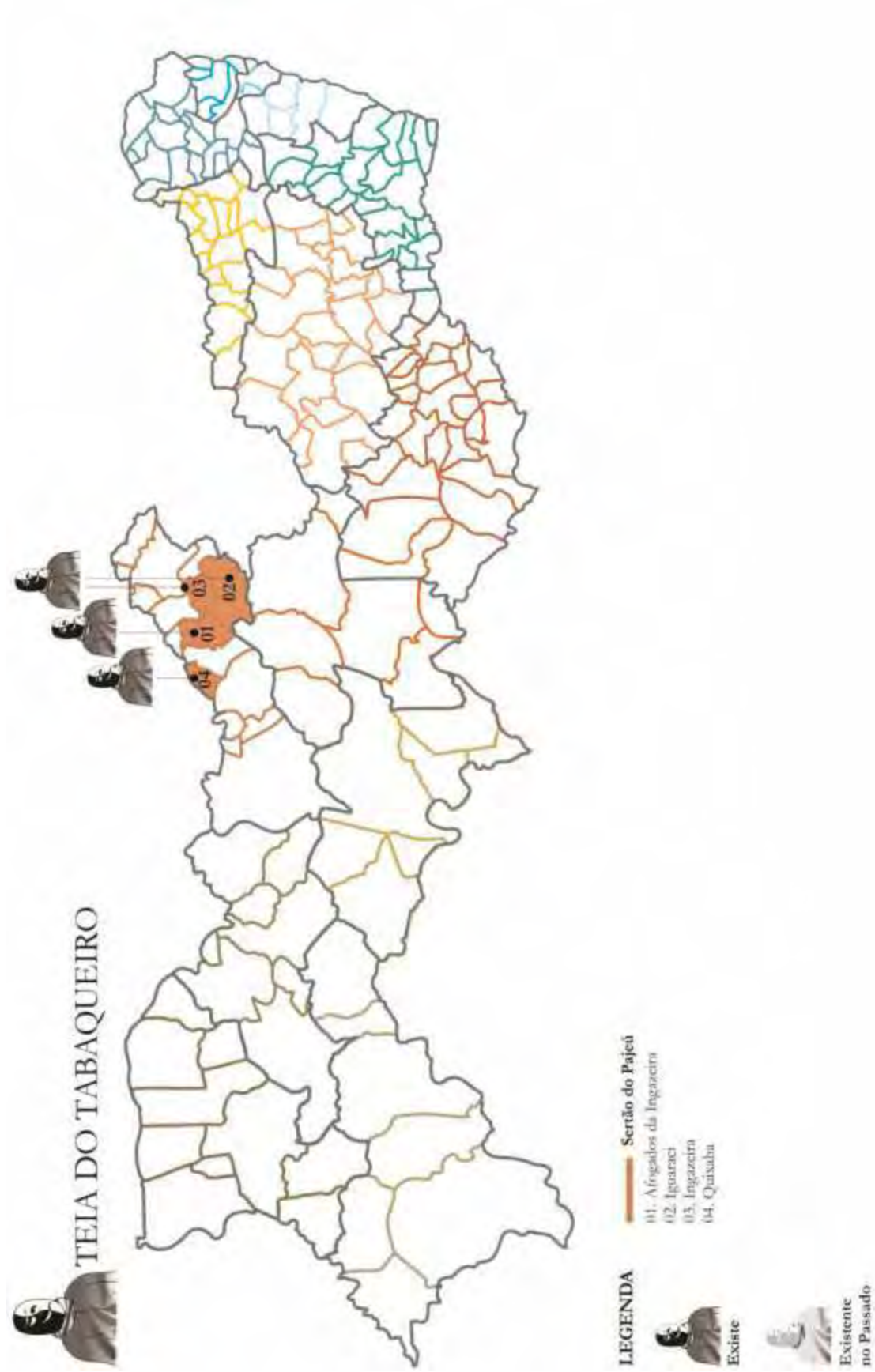


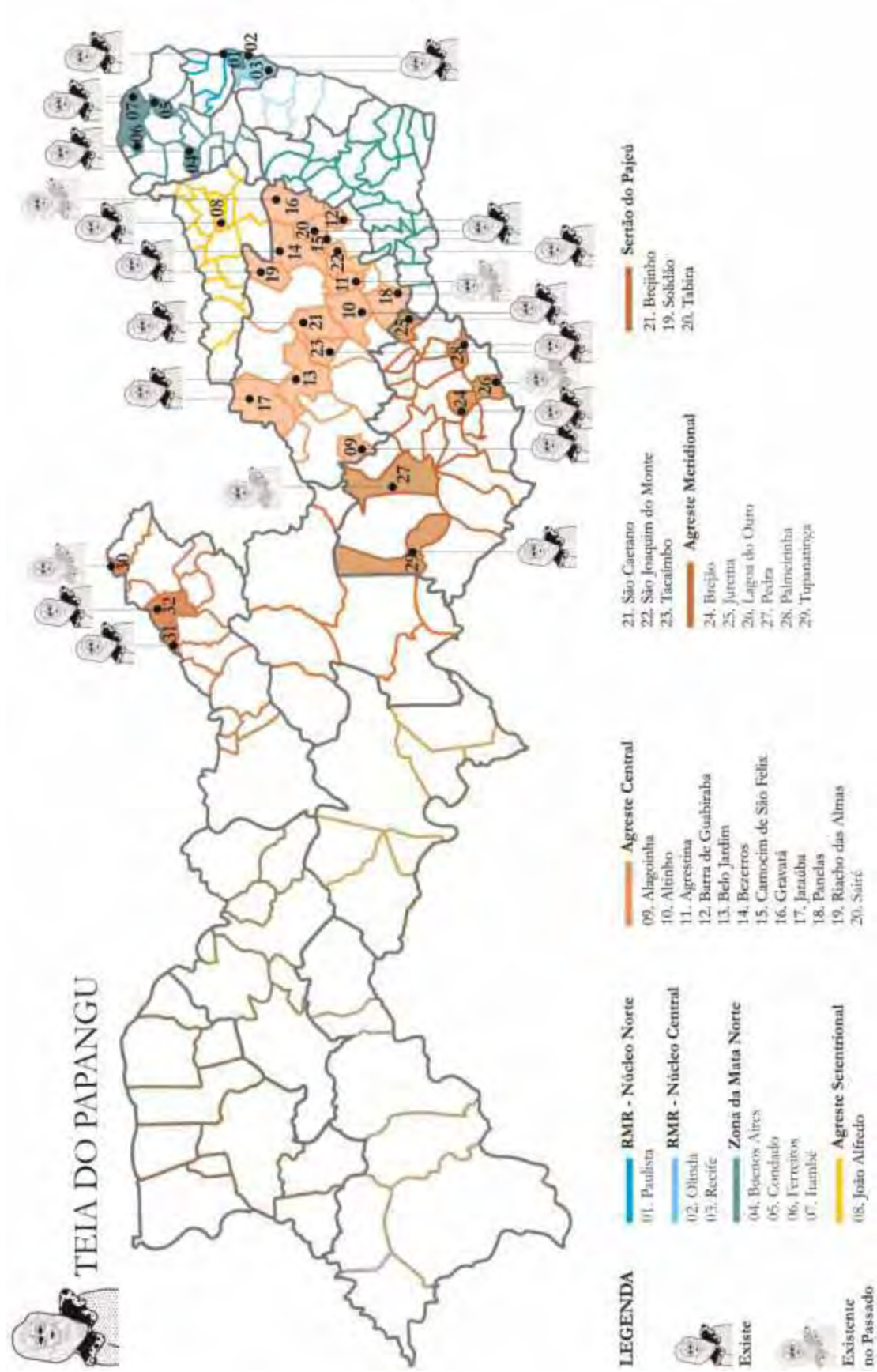












Os mapas registraram pontos que marcavam a história e passei a refletir se, como as máscaras, a Cartografia não poderia ser vista como *mediadora*. Para os *mediadores* as causas não pressupõem os efeitos. As causas apenas geram circunstâncias, ocasiões, precedentes, possibilitando alguns resultados que podem não acontecer, pois coisas diversas surgem no caminho: situações novas e imprevisíveis (LATOIR, 2012). Os mapas fizeram revelações que certamente seriam sementes para reflexões mais aprofundadas no decorrer da pesquisa e em outros estudos posteriores²⁶.

Compreendi, compactuando com as idéias de Latour, que tão diminuto quanto procurar o espaço real dos lugares em um mapa é querer captá-lo apenas pelo olhar de um único indivíduo que caminha pelas ruas de uma cidade, um *flâneur*²⁷.

Uma cidade não pode ser a moldura *na qual* um indivíduo se deslocaria, pela boa razão de que essa moldura é, ela própria, constituída por *traços deixados* por outros indivíduos, que se deslocaram ou que ainda estão *no local*. (LATOIR, 2010).

Assim, nos termos do autor, ao privilegiarmos apenas o ponto de vista do caminhante deixamos e compreender elementos particulares detectados ao se viver a cidade, seus canais e associações.

A Cartografia das Máscaras foi um recorte. Para mim um segundo construído em quatro anos de pesquisa; uma representação necessária para a visualização de uma realidade efêmera. Segui, paralelamente à Cartografia, visualizando os canais que ligavam os humanos, os não-humanos, os lugares, as coisas, os sentimentos, as lembranças, os esquecimentos, os silêncios, as narrativas: tudo que cercava as brincadeiras dos mascarados pernambucanos. Um olhar mais direcionado sobre os *Papangus* de Bezerras e os *Tabaqueiros* de Afogados da Ingazeira teria um valor diferenciado para um melhor entendimento desse universo gigantesco. Tentei, assim, me envolver no *plasma*²⁸ que cercava as brincadeiras e os lugares. Passei a seguir os fios que indicavam os temas recorrentes, presentes nas narrativas e na vida dos folguedos.

[26] Vide, no Capítulo 08, os depoimentos dos gestores sobre o movimento da tradição: objetos e sujeitos tecendo a história das brincadeiras.

[27] Para Charles Baudelaire trata-se de um indivíduo que anda pela cidade, experienciando-a. Segundo Walter Benjamim o *flâneur* está atrelado ao advento do turismo, pós Revolução industrial. O termo remete ao observador da cidade, ao pedestre, que apreende o social e o estético nela contidos.

[28] Plasma é o pano de fundo, as circulações de totalizações e participações; as conexões entre pontos de vistas diversos. Ele nos faz mensurar a extensão do que não conhecemos em relação aos lugares. Permite visualizar a cidade em sua composição, evitando naturalizá-la ou socializá-la, num entendimento do resgate político e respeito ao que lhe é invisível. (LATOIR, 2010).

[Fig. 01] *Ursos*
participando do Concurso
em São Caetano, Agreste
Central.
(*Acervo Severino de Assis*)



[Fig.02] Triunfo, a Terra
dos *Caretas*, orgulha-se a
identidade construída
através do personagem da
Cultura da Tradição.
(*Acervo Graça Costa*)



[Fig.03] Grupo de *Matheus*
no Carnaval de Lagoa dos
Gatos, Agreste Central.
(Acervo: *Elizandra Cristina*)



[Fig 04] A máscara do Zé
Pereira de São Benedito do
Sul.
(Acervo *Graça Costa*)



4. O SEGREDO: JOGO DO MASCARAMENTO



Tenho um segredo a dizer-te
Que não te posso dizer
E com isso já to disse
Estavas farta de o saber.
(FERNANDO PESSOA).

Não são os homens que fazem a natureza, ela existe desde sempre e sempre esteve presente, tudo que fazemos é descobrir seus segredos. (LATOUR, 2009, p.36).



Havia um tempo em que os homens viviam felizes, livres dos males e sofrimento. *Zeus* pediu a deusa *Atenas* que criasse um ser ainda desconhecido e que lhe desse qualidades. Assim foi criada a primeira mulher, denominada de *Pandora*, possuidora de grande beleza, persuasão, destreza manual e graça. *Hermes*, entretanto, incutiu em seu coração a velhacaria e a mentira. *Zeus* presenteou *Pandora* com uma caixa que continha segredos que não poderiam ser descobertos. Ela deveria guardar o regalo, sem nunca abrí-lo. Mas *Pandora*, tomada por grande curiosidade, desobedeceu as ordens do deus, revelando os segredos. Ao abrir a caixa, espalhou pela Terra todos os flagelos ali contidos, que logo se alastraram, atingindo a humanidade. Ao fechar rapidamente a tampa, restou apenas a esperança, guardada dentro do objeto. A esperança passou a ser a triste sorte, compensando os males que dominam a Terra. (GRIMAL, 2009; KURY, 2008).

4.1 O Campo do Segredo

[...] Uma pessoa se faz particularmente notável através daquilo que esconde. (SIMMEL, 1999, p.226).

Um dos maiores tesouros do homem é a possibilidade de usufruir da liberdade de viajar em seus próprios pensamentos, sem sentir-se ameaçado por ter que desvendá-los. Nos labirintos da mente e da alma moram os nossos mais caros segredos. Revelá-los, significa despojar-se de amarras, quebrar grilhões, abrir mão de escrúpulos, vergonhas e medos, dar a conhecer estratégias e astúcias.

A compreensão do universo que envolve o *segredo* exige que seja tecida uma ampla teia em torno de outros importantes conceitos. Nessa busca, o anonimato, a astúcia, o medo, a estratégia, a motivação, a vergonha, a preservação são alguns dos tantos elementos caros para que possamos fazer uma abordagem ampla e segura sobre esse enigmático conceito.

Mais que um simples ato humano, o segredo constrói um jogo que envolve e motiva, ajudando o homem a executar as suas múltiplas ações. Na família, no trabalho, nas atividades de lazer, nas relações estabelecidas com pessoas nos mais diferentes convívios, o segredo está presente, nas mais diversas formas e dimensões.

Georg Simmel percebe a importância deste elemento para os estudos sociológicos, revelando ações construídas em torno do binômio *ocultar-revelar*. Essa é uma ponte tensional, que gera expectativa, curiosidade, ansiedade, dissimulação, diversão, motivação. “O segredo contém uma tensão que se dissolve no momento da revelação. Este momento constitui o apogeu no desenvolvimento do segredo: todos os seus encantos se reúnem uma vez mais e alcançam o clímax [...]” (SIMMEL, 1999, p.223).

O segredo ocupa espaços da vida pública e privada, protegendo a tradição da arte, dos saberes, das habilidades. É justamente através dos ritos e ensinamentos das sociedades tradicionais que os mestres mantêm a cultura envolta no sagrado, no oculto, no que é revelado apenas aos escolhidos (BALANDIER, 1997).

No desenvolvimento de etnografias, o segredo permeia as

atividades do campo. À medida que aumenta a confiança dos informantes em relação ao pesquisador, mais somos admitidos como confidentes. Mesmo sendo atingido certo grau de confiança, existe geralmente uma medida entre o velar e o revelar, e certas questões secretas permanecem por demais inconfessáveis para serem reveladas (BERREMAN, 1975).

Nas brincadeiras da Cultura da Tradição, o segredo é um elemento imprescindível para o desenvolvimento das brincadeiras, envolvendo a todos num jogo mágico e festivo. Especificamente nos folguedos carnavalescos dos mascarados pernambucanos esse elemento representa um importante diferencial e o jogo do anonimato amplia as relações que se estabelecem durante a brincadeira. Sendo um tema recorrente, presente na quase totalidade dos depoimentos dos brincantes, o segredo, e todo o universo que o cercava, eram como alimento e ajudaram-me a tecer reflexões, a pensar sobre as máscaras, a questionar sobre a interação entre os mascarados e os assistentes.

[1] Brincante, recepcionista de Hotel em Bezerros, 31 anos.

Para os brincantes o mais importante é “brincar com os conhecidos sendo desconhecido” (Erivan Feitosa¹). Com seus corpos completamente encobertos e seu implacável silêncio, os mascarados atizam a curiosidade daqueles que desejam descobrir quem está por trás das coloridas máscaras carnavalescas. Esse é um jogo de esconde-esconde, no qual a curiosidade é acirrada e a máscara torna-se um instrumento do lúdico. “Assim como o mito, e aí reside para nós a sua importância, o lúdico é uma maneira da sociedade expressar-se.” (MAFFESOLI, 2005, p. 47). Mascarar-se passa a ser um misto de sedução e adivinhação: diverte e contagia, marcando as lembranças dos moradores e visitantes de cada lugar.

4.1.1 A Máscara: Vivendo o Anonimato

O jogo, pois, é a arte ou a técnica que o homem possui para suspender virtualmente sua escravidão dentro da realidade, para evadir-se, escapar, trazer-se a si mesmo deste mundo em que vive para outro irreal. Este trazer-se da vida real para uma vida irreal imaginária, fantasmagórica é dis-trair-se. O jogo é distração. (ORTEGA Y GASSET, 1996, p. 51).

Os brincantes reconhecem a máscara como o elemento

primordial para que se desenvolva o jogo do anonimato e das ações que permeiam o velar-se e o revelar-se. Esses quase-sujeitos constroem caminhos de entendimento do significado das manifestações, estimulando a criatividade e potencializando a imaginação de quem as usa e as observa. É a partir do mascaramento que se pode viver em um mundo de fantasia, de encantamento, de sonho. Como é característico de todo jogo, as ações construídas na relação entre o *eu*, brincante, e o *outro*, assistente, são atividades acompanhadas geralmente de uma consciência de ser que é diferente daquela da vida cotidiana (HUIZINGA, 1999). Pelo mascaramento criam-se oportunidades de serem quebradas, pelo menos temporariamente, algumas barreiras sociais. Neste sentido, a *máscara*, inserida nos diversos contextos, produz conceitos, possibilitando a participação nas brincadeiras, suscitando sentimentos e emoções (Fig 01).

Todo esse conjunto lúdico está envolto num tecido constituído de simbolismo. É relevante, portanto, apontar a importância do universo simbólico (DURAND, 2002) que impregna os folguedos estudados, delineando sua estética e suas representações do imaginário, ajudando a ultrapassar as barreiras impostas pela racionalidade desmedida (Dig. 01).

Quando criança brincava mascarado pela influência. Hoje brinco por opção. Acho que a máscara é quem torna o Carnaval exuberante. Toda máscara é exagerada, irreal, mas ao mesmo tempo expõe as pessoas a outras vivências e modos de comunicação com as outras pessoas, que os não mascarados não conseguem. (Frederico Braga²).

[2] Professor, 54 anos, Participa do Carnaval de Bezerros há dez anos, residente em Recife. Como ele mesmo reconhece, é um turista que virou *Papangu*

Acredito ser essencial apreender o imaginário que impregna os folguedos, como uma “[...] estrutura antagonista e complementar daquilo que chamamos real, e sem a qual, sem dúvida, não haveria o real para o homem, ou antes, não haveria realidade humana” (MORIN, 2005a, p. 80) e visualizar sua relevância para a vida das brincadeiras.

A máscara apresenta-se assim como um elemento essencial para a compreensão de uma rede de relações que se desenvolvem nos

ateliês, nas residências, nas ruas, na festa carnavalesca. Como quase-sujeitos e enquanto híbridos de natureza e cultura, elas falam, na medida em que testemunham: estão vivas.

Misturamos, sem o menor pudor, nossos desejos com as coisas, o sentido com o social, o coletivo com as narrativas, A partir do momento em que seguimos de perto qualquer quase-objeto, este nos aparece algumas vezes como coisa, outras como narrativa, outras ainda como laço social, sem nunca reduzir-se a um simples ente. (LATOUR, 2009, p. 87).

Seguindo esse itinerário os sujeitos- brincantes e assistentes- e os quase-sujeitos, seguem juntos construindo a festa. Nessa relação há a confirmação de que a nossa humanidade está também relacionada com inumanidade dos objetos que nos cercam. A partir desta concepção, tão cara para os estudiosos da Antropologia das Ciências e das Técnicas, consegui detectar a importância de diminuirmos o abismo existente entre os homens e as coisas³(LATOUR, 2009; LATOUR; WOOLGAR, 1997) (Dig. 02).

[3] Latour traz os não-humanos ao centro do debate sociológico, apontando a importância deles para o entendimento mais amplo dos humanos.

Assim, a máscara é primordial para a viabilização do anonimato e do segredo, atizando a curiosidade dos envolvidos na folia dos mascarados. Fazendo parte das brincadeiras infantis, dos enredos de literatura, dos relacionamentos amorosos, a curiosidade existe no próprio jogo humano. Este, por sua vez, permite que os indivíduos vivam, com intensidade, o encantamento, a magia, o sonho. “[...] Reconhecer o jogo é, forçosamente, reconhecer o espírito, pois o jogo, seja qual for sua essência, não é material. Ultrapassa, mesmo no mundo animal, os limites da realidade física.” (HUIZINGA, 1999, p.06).

4.1.2 Os Segredos de Cada Carnaval

Os personagens disfarçados das cerimônias ou das festas representam uma oportunidade, uma eventualidade de mudança da ordem das coisas ou do mundo, recordam a realidade do virtual ou do possível em uma ordem estabelecida que parece ignorá-lo. (DUVINAUD, 1983, p. 90).

Além das atividades que cercam o próprio *segredo* do

mascaramento, existem os sigilos da preparação da festa. A cada ano, ao término do Carnaval, inicia-se uma busca por novas ideias para as festividades que virão no próximo ano. Os brincantes começam a pensar nas fantasias e máscaras que comporão sua indumentária. No âmbito institucional, as secretarias de Cultura e Turismo dos municípios procuram uma temática para direcionar as atividades do evento momesca do ano vindouro. O tema escolhido orienta todo o movimento festivo: os trabalhos de decoração da cidade, a propaganda institucional, a organização dos espaços públicos, os pedidos de financiamento e patrocínios. A partir daí, ações coletivas envolvem decoradores, artesãos, funcionários administrativos, costureiras, *designers*, dentre outros. Os brincantes, por sua vez, aproveitam as experiências de Carnavais anteriores, para idealizar as fantasias e adereços que serão vistas nas ruas e nos Concursos municipais. Nesse processo de busca, planejamento e realização, os coletivos entre humanos e não humanos são constituídos. Em seus ateliês, oficinas e demais espaços de criação são confeccionadas as fantasias e máscaras (Dig. 03 a 05).

Quando termina o Carnaval a gente começa logo a pensar, né? Agora... fazer mesmo é uns três meses antes... estruturar [...] Minha mãe costura. Eu faço essa parte de detalhe, máscara, a ideia. (Marília Gabriela de Souza).

Geralmente as novas ideias não aparecem de imediato. Há necessidade de um tempo de maturação, de repouso, de dormência, para que a mente fique aberta aos novos *insights*, após a passagem do Carnaval: um período importante entre a concepção e o nascimento. Tal qual uma semente em germinação, o Tempo é um companheiro necessário para que surjam os brotos, formem-se as folhas, apresentem-se as flores, cresçam os frutos. Nesse ciclo de vida o *segredo* é como seiva, transformando as ações em algo mágico e prazeroso: luz necessária à criação. “O mistério, né? Eu não digo a ninguém da minha família. Só a minha mãe e as pessoas da família de dentro de casa. Mas as outras da família ninguém sabe de nada.” (Marília Gabriela de Souza) (Dig. 06).

Entre o surgimento das ideias e a concretização das ações

indispensáveis à realização das festas e dos folguedos, ele, o segredo, é um companheiro de percurso, motivando a concretização dos sonhos. Preservá-lo torna-se mais difícil, quanto menor os municípios onde se desenvolvem as brincadeiras, pois,

Num círculo pequeno e estreito, a formação e a preservação dos segredos se mostra difícil inclusive em bases técnicas; todos estão muito próximos de todos e suas circunstâncias, de modo que a frequência e a proximidade dos contatos implicam em maiores tentações e possibilidades de revelação. (SIMMEL, 1999, p.225).

Para mim, como pesquisadora, o conhecimento da temática que envolvia a brincadeira de cada ano era essencial, tanto para saber sobre o tema central do Carnaval institucional, como para acompanhar a participação dos grupos de mascarados. Para interagir, tive que conquistar a confiança dos informantes, brincantes e moradores envolvidos na preservação e mudanças que cercavam os folguedos. Para isso, foi fundamental retornar aos municípios durante cada ano e, impreterivelmente, antes de cada Carnaval.

Foi em uma dessas visitas que ocorreram fatos que me fizeram refletir ainda mais sobre o destaque do segredo nas brincadeiras dos mascarados. Poucos dias antes do Carnaval de 2011, retornei à cidade de Bezerros. Necessitava, naquele momento, agendar um encontro com alguns grupos de brincantes para acompanhá-los durante a caminhada nas ruas no domingo de Carnaval, dia do Concurso dos *Papangus*. Minha intenção era ver o encontro dos integrantes de grupos de brincantes, presenciar a emoção da organização, a ansiedade das horas que antecederiam o desfile e, se me permitissem, conversar com eles antes do mascaramento. Estrategicamente entrei em contato com dois grupos. Mais do que isso seria impossível, em função de meu objetivo de presenciar a “arrumação” dos mascarados.

Na secretaria de Turismo, Robeval Lima, então diretor de Cultura, me apresentou Fabiano Galindo⁴. Foi um encontro maravilhoso! Fabiano me mostrou, sigilosamente, o croqui da fantasia, idealizado por Robeval para o seu grupo. A confecção ficaria em torno de 400 reais e era exemplo de beleza e luxo.

[4] Carnavalesco, contador, 43 anos, participante há cerca de 20 anos do Concurso dos *Papangus*, no grupo de Robeval.

Trocamos os telefones de contato, após uma entrevista. Emocionado, o carnavalesco me falou sobre a importância de ser *Papangu*, de ver o povo aplaudindo, de se apresentar o mais belo possível na festa daquela cidade que hoje poderia ser identificada como a *Veneza Pernambucana*. O luxo, os detalhes das fantasias, a sofisticação das máscaras, remetia à cidade italiana, berço de tantos Carnavais e reduto dos mascarados. Percebi que novas identidades iam sendo formatadas, a partir das mudanças ocorridas na própria brincadeira: do simples e feio, tão marcantes nos primeiros *Papangus*, ao sofisticado e belo, presente nos Carnavais de hoje. O medo, sentimento tão forte no surgimento do folguedo, agora dava lugar à vaidade, ao orgulho, ao prazer de representar a identidade da cidade, na famosa *Folia do Papangu*.

Ao falar da diversidade de máscaras e fantasias da atual festa de Bezerras, perguntei ao brincante se todas poderiam ser chamadas de *Papangu*? “Sim! Porque a partir do momento que está caracterizado, tendo luxo ou não, sendo simples ou mais elaborado, tudo faz a brincadeira.” Embora o seu grupo preferisse uma estética mais elaborada e requintada, ele assinalou a importância das fantasias mais simples, das máscaras reconhecidas como grosseiras, que lembravam os primórdios do folguedo.

Fabiano demonstrou uma grande satisfação em poder me ajudar e agendamos o encontro para o domingo de Carnaval. Necessitava, porém, de outro grupo, para fazer um contraponto das vivências do campo, importante aspecto para a reflexão. Segui, então, para o ateliê de Murilo Albuquerque. No Porão Azul⁵ ele executava diversas máscaras, juntamente com outros artesãos-artistas.

Murilo foi também muito receptivo em relação ao meu pedido de acompanhar o seu grupo, formado por parentes e amigos. Pediu, porém, que eu não comentasse com ninguém que seu grupo sairia naquele Carnaval, pois seria uma surpresa para todos, visto que ele estaria no desfile do Rio de Janeiro⁶ e chegaria “em cima da hora” para juntar-se ao grupo. “Ninguém acha que vamos sair. Será uma surpresa.” Aquela simples frase serviu para reforçar a importância do

[5] O Porão Azul era o ateliê e residência do artesão-artista Sivaldo Araújo, sempre uma referência para a Arte das máscaras dos *Papangus* e da cultura geral de Bezerras. O espaço foi usado como ateliê por muitos anos pelo discípulo Murilo, Albuquerque, após o falecimento do amigo. No Porão Azul funciona a ASA (Associação Sivaldo Araújo), sob administração de Fernando Mariano, irmão do carnavalesco e artista plástico. Lá estão expostas cerca de 120 peças de Sivaldo.

[6] Murilo participou em 2011 do desfile das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. E juntou-se ao grupo ao retornar do Rio. Vide Capítulo 06.

sigilo para os *Papangus*, sentimento que perdura até hoje com toda sua significação. Assim, com os contatos estabelecidos, tive a honra de acompanhar a preparação dos mascarados no Carnaval de 2011. Essa, certamente, foi uma prova da confiança que me deram. Afirmar que guardaria *a sete chaves* o segredo de cada grupo.

No Carnaval 2011, iniciei minha caminhada em busca de novas informações. Ainda muito cedo, o domingo amanhecia levando os moradores às ruas. Muitos organizavam os últimos detalhes para o dia de festa que traria uma multidão de visitantes à cidade, mudando, como nos outros anos, o cotidiano costumeiro. Aquela era uma oportunidade de receber os amigos e parentes, ampliando as relações marcadas pela hospitalidade e alegria. Era, também, um dia propenso ao comércio, para a venda de alimentos, máscaras, fantasias, bebidas, *souvenirs*, e uma gama imensa de produtos que chamavam a atenção dos turistas.

Segui às oito horas para o Porão Azul, lá encontrando Flávia Albuquerque, irmã de Murilo. Espalhadas pelo ateliê brilhavam as fantasias prateadas, que faziam jus ao nome de batismo: *Papangu Futurista*.

Os *cds* dependurados no tecido prata, os chapéus que lembravam os do *Arlequin*, fantasias reluzentes, tudo formava um conjunto mágico, que atrelava a tradição à modernidade. Nos adereços de mão, as máscaras também estavam presentes. Elas eram semelhantes, mas traziam pequenos detalhes que davam uma identidade a cada uma. Lembravam muito a estética de algumas máscaras de Veneza. Sorridentes, aqueles objetos cheios de vida esperavam ser colocadas pelos brincantes. Flávia, acompanhada por uma amiga, experimentava as fantasias nos companheiros de grupo que chegavam demonstrando ansiedade (Digs. 07 a 09).

Fico sempre muito emocionada ao me lembrar da forma como fui recebida, acolhida e ajudada em minha caminhada nas trilhas do campo da pesquisa. Aquele foi mais um momento no qual os brincantes abriram suas portas e seus corações para que eu pudesse compartilhar de seus segredos: uma prova de confiança e amizade.

Tentei ao máximo não atrapalhar a organização, mas sabia que a minha presença causava certa ansiedade ao grupo, um constrangimento camuflado pela cortesia e delicadeza da hospitalidade.

Enquanto se vestiam, falavam da expectativa de conseguirem, naquele ano, a colocação máxima no Concurso dos *Papangus*: o prêmio de melhor grupo na categoria luxo. Interessante registrar que eles estavam com um *patrocínio*, prática que não havia ainda visto na pesquisa com os *Caretas* e no Carnaval de 2010 em Bezerros e Afogados da Ingazeira. Na fantasia traziam a logomarca do patrocinador, que prometera financiar uma bandinha de música para seguir o grupo nas ruas de Bezerros.

Naquele momento não fiz entrevistas, apenas algumas perguntas para que pudesse sentir a emoção dos brincantes nos preparativos. Registrei os contatos, nomes⁷ e *e-mails* e deixei o ateliê, para que pudessem, de forma mais livre, se preparar para o percurso na cidade. Segui caminho ao encontro do grupo de Fabiano⁸.

Novo acolhimento, mais carinho e apoio. Na casa dos pais de Alexandre Silva, um dos quatro dos componentes do grupo, todos cercavam as luxuosas indumentárias. Fiquei impressionada com os detalhes, os tecidos bordados, a riqueza da elaboração das fantasias e na beleza das máscaras. Estas estavam presentes em toda parte: tanto para encobrir o rosto dos brincantes, assegurando-lhes o anonimato, quanto nos detalhes das fantasias e nos adereços de mão. O croqui elaborado por Robeval tomou forma, brilho, cor, vida! E agora tinha um nome: *Um Mundo de Sonhos na Terra do Papangu* (Fig. 02, Digs. 10 a 12).

Em poucos minutos Fabiano entrou na residência demonstrando grande excitação e me abraçou sorridente. Era um momento de muita emoção, pois em poucos instantes estariam nas ruas, sendo aplaudidos, filmados, fotografados e pondo em ação toda a vaidade que era bem própria dos brincantes.

Fátima Pessoa, outra integrante, me perguntou: “tem muita gente nas ruas?” A ansiedade lembrava a preocupação de uma

[7] Pertenciam ao grupo Murilo Albuquerque, Flávia Albuquerque (30 anos, gerente comercial), Geraldo Queiroz (35, artesão-artista), João Pedro Brainer (34, eletricitista), Sandra Freitas (21, analista de recursos humanos) e Tatiane Brainer (26, recepcionista).

[8] O grupo era formado por Fabiano Galindo (43 anos, contador), Alexandre Silva (27, contador), Eliane Guilhermino (32, oficial administrativa), Edivan José e Maria de Fátima Pessoa (50, professora).

adolescente que vai para seu baile de debutante. Longe de ser uma estreante, Fátima já tinha participado de 19 Concursos, sendo muitas vezes premiada. Mas o nervosismo era como tatuagem na pele daqueles *Papangus*, não importando o tempo que já tinham na brincadeira: cada ano um sentimento novo, único, revitalizado.

Logo começaram a se vestir, me deixando partilhar daquele momento ímpar. Dividiam a alegria de estarem juntos, entre parentes e amigos, mascarando-se para serem *Papangus* - representantes de sua cidade. Ali, eu e o espelho, testemunhávamos o encanto e a ansiedade dos brincantes (Fig. 03; Dig. 13).

Vejam que responsabilidade a minha! Eu acabara de vir do ateliê de Murilo e me encontrava ali, participando de todo o processo sigiloso de preparação do outro grupo, “rival”, que disputaria também uma colocação no Concurso. Na verdade tratava-se de amigos próximos, que durante a pândega carnavalesca primavam por preservar o anonimato e o segredo da brincadeira. Os sigilos de cada grupo estavam muito bem guardados nos registros de meu caderno de campo, nas fotografias de minha máquina e em meu coração, que saltitava de alegria pela oportunidade que tinham me dado de viver os mais íntimos momentos dos dois grupos de mascarados. Usufruindo desta sensação, deixei a casa de Alexandre e prossegui minha andança pelas ruas de Bezerras, seguindo para a concentração na Praça São Sebastião, onde o Bloco dos *Papangus* iniciaria o desfile, acompanhado pela multidão de moradores e turistas. Logo os grupos de Murilo e Fabiano estariam brilhando nas ruas da Terra dos *Papangus* (Dig. 14).

Como em Bezerras, os Carnavais que passei em Afogados da Ingazeira foram reveladores da importância do sigilo, do anonimato, da astúcia na brincadeira compartilhada coletivamente. Também para os *Tabaqueiros*, mascarar-se significava mais que esconder o rosto: primordialmente velar, mesmo que temporariamente, uma identidade. Mascarar-se indicava também, acionar novos elementos da revelação de outra face, de uma nova identidade que se construía no jogo que cercava o folguedo. Nesse movimento lúdico entre *ser* e *não ser*, existia uma relação primordial entre o *eu*, mascarado e o *outro*, assistente,

fosse ele morador, visitante ou pesquisador. Numa perspectiva de troca, de emoção, de interação, o segredo revelava-se sempre como a base da brincadeira e eu também estava atrelada a este universo encantado.

Mestre Beijamim já havia me falado sobre a importância de viver o segredo e o anonimato propiciado pela máscara. Lembrava, quando criança, da necessidade de camuflar-se para brincar no Carnaval e a satisfação vivenciada, quando o anonimato possibilitava a brincadeira compartilhada com os amigos.

Sabe o que melhor de sair de *Tabaqueiro*? Quando a pessoa não lhe conhece. Quando você chega assim, conversa, a pessoa não sabe quem você é e ainda lhe dá um agrado. “*Toma um real prá tomar uma*”. (mestre Beijamim).

Sabia que o segredo existente no contexto das brincadeiras estava cercado de astúcia: um jogo entre falar e silenciar, entre mostrar e esconder. Refletir sobre essas questões fazia com que eu me sentisse motivada a trilhar, mais e mais, os labirintos que cercavam as manifestações da Cultura da Tradição: as disputas entre os grupos, as revelações do mascaramento. Todos esses elementos estiveram presentes no meu dia-a-dia no campo. E, pensando nisso, percebi o quanto esse universo podia levantar questionamentos a serem inquiridos por mim, que certamente ajudariam na minha prática enquanto pesquisadora. Muitas foram as ocasiões que serviram para ampliar essa reflexão.

No Carnaval de 2011, em Afogados da Ingazeira, fui visitar novamente o mestre Beijamim, na segunda-feira, manhã do dia do Concurso municipal dos *Tabaqueiros*. Naquele ano ele e também a filha, Rosane Emily⁹, participariam do evento. Em sua casa, sobre a mesa da cozinha transformada em ateliê, estavam algumas máscaras em processo de finalização. Eu perguntei se poderia fotografá-las e Beijamim concordou imediatamente (Dig. 15). Após uma longa conversa sobre o Carnaval, os preparativos para a saída à cidade logo mais, a alegria pela participação da filha na brincadeira, deixei a casa, ansiosa por vê-los na visita às ruas e à noite, no Concurso.

[9] Rosane Emily é brincante desde pequenina. Hoje com 15 anos, participa sempre dos Concursos, tendo sido premiada por diversas vezes.

À tarde, ao encontrar o grupo de *Tabaqueiros*, próximo à casa de Beijamim, logo o reconheci, pela máscara artesanal que usava e pela liderança à frente do grupo (Fig.04). Após acompanhá-los até a Praça da Matriz, segui-os até um clube, onde foram descansar e lanchar. Aquela era uma cortesia do vereador Zé Negão, que sempre apoiava o grupo de *Tabaqueiros* liderado por Beijamim.

Ao entrar naquele espaço repleto de brincantes, aproveitei para fotografá-los, quando estavam mais relaxados, sem máscara. Naquele momento, a atitude de um dos adolescentes me fez pensar no quanto eu poderia me tornar inconveniente com aquela atitude. Ao perceber que estava sendo fotografado, o brincante colocou imediatamente a máscara sobre a face, revelando o seu constrangimento por ter sua identidade desvelada e registrada, quebrando o segredo do anonimato. Passei, a partir dali, a ter mais cuidado com os registros fotográficos, uma forma de respeitar o sigilo tão almejado (Dig. 16 e 17).

À noite, na Praça de Alimentação, próximo ao palanque onde haveria o Concurso, vi um *Tabaqueiro* que se destacava de paletó branco e enorme sorriso da sua nova face: uma máscara artesanal com perfeito acabamento. Lembrei que aquela era uma das máscaras que eu havia fotografado na casa do mestre Beijamim. O charmoso *Tabaqueiro* era ele, encostado no poste, a exibir orgulhosamente toda sua elegância e criatividade. Chegando próximo, lhe disse ao ouvido: “Eu sei quem você é!”. Ele me abraçou, reconhecendo que tinha sido descoberto. Provavelmente sorria por trás da máscara de largo sorriso (Dig. 18).

É interessante salientar que, quando estive em sua casa naquela manhã, ele manteve o segredo necessário à preservação do anonimato. Em nenhum momento fez menção que, sobre a mesa de trabalho estava a máscara que usaria no Concurso à noite. Naquele momento o segredo foi muito mais importante que a vaidade e o silêncio muito mais valioso que o desejo de exibir-se ou o desejo de receber um elogio sobre a arte de sua nova criação: a máscara que transbordava alegria.

Na Praça da Alimentação, entre a multidão de assistentes e

brincantes exibindo as máscaras industrializadas e as roupas acetinadas, eu vi Rosane Emily, a filha de Beijamim. Posicionou-se distante do pai, em outro lado da Praça, para não despertar desconfiança dos assistentes: observei logo que aquele era uma colocação estratégica. A reconheci pela máscara artesanal, totalmente diferente das emborrachadas ou plásticas, da maioria dos concorrentes. Ela sabia que eu a havia descoberto, mas ficou parada, sem fazer nenhum movimento de acolhimento, para que eu mantivesse sempre uma dúvida sobre sua identidade. Novamente cheguei próxima ao rosto mascarado e disse: “Estás uma beleza”. Ela acenou com a mão, comprovando as minhas suspeitas (Dig. 19).

A magia do segredo mais uma vez ditou a conduta de comportamento dos brincantes. Com suas sutis atitudes o *Tabaqueiro* no clube, o mestre e sua filha me deram uma lição sobre o valor do segredo e a importância do anonimato para a brincadeira dos mascarados afogadenses.

Lembro-me que em outro momento, no Carnaval de 2012, quando tentei me aproximar de um *Tabaqueiro* que descansava na Praça da Matriz, sem máscara, ele, ao perceber minha presença, desceu apressadamente a carapaça sobre o rosto, encobrindo-o. Perguntei se podia conversar um pouco; respondeu afirmativamente, mantendo o rosto coberto e disfarçando a voz com um timbre muito agudo. Os brincantes percebiam que eu não era da cidade e continuavam usando a estratégia da voz em falcete quando se dirigiam a mim. Mesmo que não disfarçassem a voz eu não os reconheceria, pois, na verdade, não os conhecia. Entretanto insistiam com o jogo da dissimulação e, como diz o ditado popular, era “melhor prevenir que remediar” (Dig. 20).

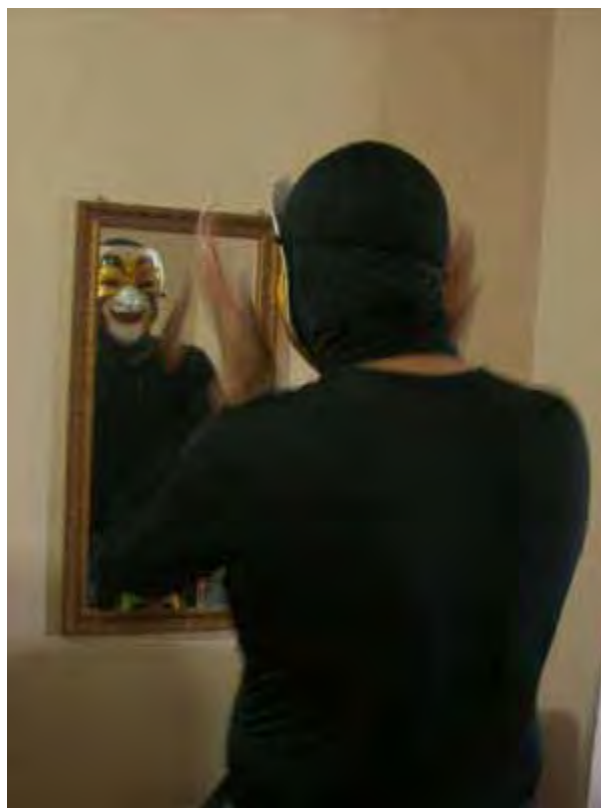
Eu estava sempre aprendendo com os mascarados e construindo, com eles, o conhecimento sobre os folguedos. Aquela era a ciência formatada na brincadeira e pela brincadeira, vivida e experienciada no folgado. A magia do segredo direcionou as relações estabelecidas: o mascaramento possibilitou o jogo do anonimato e, no caso, passou a influenciar também nas ações do pesquisador.

[Fig.01] A máscara suscita sentimentos, produz interação. *Tabaqueiros*, Carnaval 2011. (Acervo Graça Costa).



[Fig. 02] O grupo de Fabiano: Beleza nas ruas. (Acervo Julio Pontes)





[Fig. 03] O Espelho registrava os momentos de ansiedade.
(Acervo Graça Costa).



[Fig.04] Mestre Beijamim (máscara vermelha) com seu grupo, nas ruas de Afogados da Ingazeira
(Acervo Graça Costa).



A mitologia está sempre envolta em mistérios, astúcias, segredos. No panteão das divindades gregas *Nix* representa a deusa dos segredos e mistérios da noite. Revelada como protetora das feiticeiras e das bruxas, era conhecedora do segredo da imortalidade dos deuses, podendo, por esse motivo, transformá-los em pobres mortais. Temida e respeitada pelos seus poderes, tinha o dom de assistir aos acontecimentos do universo sem ser notada, pois estava envolta em um capuz que a tornava invisível.

Nix e *Hipnos*, deus do sono tiveram um caso de amor e dele nasceu *Morfeu*, deus dos sonhos e pesadelos. Como o seu pai, ele possuía asas enormes, que lhe permitiam viajar pelos mais longínquos lugares da terra. Sendo uma divindade responsável pelos segredos da transformação, *Morfeu* conseguia assumir qualquer forma humana e aparecer no sonho das pessoas. Entregar-se aos seus braços significava viver, pelo menos temporariamente, o prazer de sonhar. (AQUINO, 2007).

4.2. Máscara: Possibilidade de Ser “*um Outro*”

As produções do imaginário não estão destinadas à transmissão da palavra: inscrevem-se nos sistemas de práticas mais ou menos dramatizadas, chegam à materialidade por meio da criação artística – principalmente a arte das máscaras. (BALANDIER, 1997, p.144).

[1] Muitos autores trabalham em suas obras o conflito entre o *ser* e o *ser outro*. Dostoiévski, por exemplo, usa o *duplo* como recurso literário: personagens com sentimentos contraditórios, marcados pela dicotomia possibilidade/impossibilidade do ser. Eles vivem diálogos interiores, em um conflito entre a vontade individual e a coerção social. Nessa linha, criou a novela psicológica *O Duplo*, (1846) (VIEIRA, 2010). Visando estabelecer as relações entre *o mesmo* e *o outro*, Augé (1997) reflete sobre as questões de identidade e autenticidade. Enquanto a identidade trabalha categorias de *exclusão*, *inclusão* ou *acumulação*, a linguagem da alteridade situa-se sob o *signo da ambiguidade*: relações problemáticas entre o *eu* e o *outro*, ou *outros*. Deleuze, por sua vez, observa as dificuldades propiciadas pelo dualismo e dicotomia do pensamento, abordado por pensadores da Filosofia e de outros campos. Através de um procedimento de colagem observa a questão do *duplo* concebido como uma *repetição da diferença*. Destaca também a temática da *dobra*: *coexistência* entre o *de-fora* e o *de-dentro*, sem oposição (MACHADO, 2009).

A dinâmica da inversão existente nas manifestações rituais ou festivas possibilita a alteração temporária dos papéis sociais. “Tudo é dito pelo disfarce [...]” (BALANDIER, 1997, p.129) e nesta perspectiva, o mascaramento propicia o jogo do anonimato, de suma importância para a viabilização da inversão dos papéis. Então a desordem, ou nova ordem, é construída.

Traduzida como o motivo mais complexo e carregado de sentido nas manifestações populares, “a máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo [...]” (BAKHTIN, 2002, p.37). E revelando com clareza a profunda essência do grotesco, ela “[...] encarna o princípio do jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos”. Assim, nas representações populares “[...] a máscara recobre a natureza inesgotável da vida e seus múltiplos rostos” (BAKHTIN, 2002, p.35).

Como Georges Balandier, Mikhail Bakhtin e tantos outros autores percebem que esses quase-sujeitos, e o segredo por elas viabilizados, são importantes elementos para os estudos antropológicos. Rompem-se as censuras e as conveniências, revertendo-se as hierarquias em favor da máscara. Esta, mais do que um acessório, é um instrumento que possibilita *ser um outro*, onde o *duplo*¹ é vivenciado.

Nas brincadeiras da tradição é marcante a inversão de papéis, tanto no âmbito da estratificação social, quanto em relação aos elementos que caracterizam o *gênero*. A troca dos papéis masculinos e femininos viabiliza, pelo menos no tempo restrito da festa, uma

mudança permitida: a máscara ajuda na caracterização dos personagens masculinos e femininos, os quais se posicionam ao avesso das regras que regem o comportamento real (Fig 01).

Em diversas partes do mundo a máscara propicia a materialização de figuras presentes em classes sociais diferenciadas daqueles que as usam. *Topeng* é um tradicional teatro de máscaras, dançado e musicado, no qual personagens arquetípicos da sociedade balinesa são retratados: os reis são personificados através do mascaramento. Para os balineses faz-se necessário, contudo, evocar o espírito do personagem retratado pela máscara e assim fazer a ligação com o universo do sagrado (BALI, 1990).

No jogo do *ser um outro* “a mais importante inversão é a dos papéis femininos e masculinos, que tem como característica ridicularizar ou suprimir a sociedade masculina durante o tempo de sua realização” (BALANDIER, 1997, p. 133). No Carnaval as mulheres utilizam-se de símbolos e signos próprios do universo simbólico masculino e fazem a inversão das condutas reconhecidamente femininas. O mesmo acontece com os homens. Nesse jogo, o realismo grotesco² explicitado por Bakhtin (2002), assinala a importância corpórea, a abundância e o exagero, ligados ao baixo material e corporal (Fig. 02; Dig. 01e 02).

As máscaras e fantasias ajudam na elaboração da linguagem carnavalesca, cercada de formas e símbolos, envolta no riso festivo. Este faz parte do patrimônio popular, sendo geral e universal, pois está presente em todo tempo-lugar e é compartilhado por todos, brincantes e assistentes, nas diversas culturas. Sendo ambivalente, o riso é também alegre e repleto de alvoroço: de forma simultânea ele nega e afirma, amortalha e ressuscita, sendo duplamente burlador e sarcástico (BAKHTIN, 2002).

Ser *um outro* é uma questão que traz à tona a problemática da controvérsia, essa noção essencial para entender traços constitutivos da sociedade de que fazem parte os personagens múltiplos. “A controvérsia é uma espécie de drama social, que revela, mas também reconfigura definições de realidade, explicitando o conflito que existe

[2] Neste sistema de imagens presente na Cultura cômica popular, o princípio material e corpóreo se faz presente de forma significativa: magnífico, exagerado, abundante e infinito. Utilizando-se de imagens das partes inferiores do corpo, trabalha com a ambivalência e contradição. Essas imagens afastam-se dos padrões clássicos de beleza. A velhice, o coito, o parto, as dimensões exageradas do corpo, são alguns dos elementos apresentados nos sistemas de imagens grotescas. (BAKHTIN, 2002).

em torno dessas definições” (GIUMBELLI, 1992, p.97). Para Latour, atentar para as controvérsias é visualizar as incertezas, o imprevisível, quanto à natureza dos grupos e das ações por eles desenvolvidas. As controvérsias são como um adubo para o melhor entendimento do mundo e das coisas e permitem que os pesquisadores rastreiem as conexões sociais. “[...] As controvérsias em torno da ação devem ser exploradas a fundo, por mais difíceis que sejam, pois assim não se simplifica de antemão a tarefa de reunir o coletivo” (2012, p. 80).

Acredito que a pândega carnavalesca permite que elementos controversos sejam vivenciados na liberdade festiva. Ressalto que a máscara possibilita se viver o duplo. Ao mesmo tempo em que o homem reconhece-se objetivamente no rosto que conhece e esconde, através do segredo, vive a subjetividade do novo rosto que se mostra, *um outro si mesmo*, real na alteridade. Assim vivencia seu duplo, através do *ser* escondido e do *novo-ser* revelado.

Fico impressionado com a reação das pessoas à fantasia e à máscara. Eu as vejo e ao mesmo tempo vejo a máscara, mas elas não me vêem e se relacionam com o personagem. Acontecem as coisas mais inusitadas. Com certeza ela [a máscara] tem vida própria. (Frederico Braga).

4.2.1 O que Revela e o que Esconde: Quebrando Grilhões.

Brincamos e rimos quando o esperado (que geralmente traz sombras e inquietude) se realiza sem causar danos. É o prazer dos escravos nas festas saturnais (NIETZSCHE, 2006, p. 175).

Pensando sobre a escravidão que tanto marcou nosso país, me vem à mente um quadro com personagens vivendo as injustiças sociais, cativos de liberdade, sujeitos às torturas, desprezo e desrespeito. “[...] Com a experiência do rebaixamento e da humilhação social, os seres humanos são ameaçados em sua identidade da mesma maneira que são em sua vida física com o sofrimento de doenças” (HONNETH, 2003, p. 219).

Os escravos eram indivíduos subjugados, controlados pela vontade de seus proprietários, os autoritários e implacáveis senhores de engenho. Erguida sob tensões, conflitos e disputas, a escravidão

produzia cativos, tanto fisicamente, quanto moralmente. Os negros eram subjugados pelos seus senhores e os próprios filhos dos donos dos engenhos eram submissos às ordens de seus pais, que não queriam a aproximação com os escravos. “Famílias dos fazendeiros, dos brancos que não permitiam. Existia e ainda hoje existe a questão do preconceito. E era muito forte, até porque além de serem negros ainda eram escravos, né?” (Celso Brandão).

Numa busca constante de meios para sobreviver às amarguras impostas por essa situação, os momentos festivos assinalavam algumas saídas, novos itinerários, rupturas de um cotidiano amorfo. O mascaramento apresentava-se, então, como astúcia: um instrumento para superar as desigualdades de poder, prestígio e recursos materiais.

Algumas vezes os sentimentos de desrespeito, de vergonha social, de vexação, transformam-se numa poderosa arma e fonte de motivação para ações de resistência política e surgimento de movimentos coletivos. É uma busca para, pelo menos temporariamente, se ter de volta o respeito e a dignidade perdida pelo julgo opressor.

A ‘honra’, a ‘dignidade’ ou, falando em termos modernos, o ‘status’ de uma pessoa, refere-se [...] à medida de estima social que é concedida à sua maneira de auto-realização no horizonte da tradição cultural [...]. (HONNETH, 2003, p. 217).

Acredito que podemos pensar que o mascaramento, o uso do relho, a organização dos grupos nas brincadeiras sejam exemplos dessas experiências de luta. Mascarado o escravo encontrava uma condição favorável para poder participar de rituais lúdicos, sem correr o risco de ser reconhecidos e penalizados por isso. As brincadeiras tornaram-se assim, formas pacíficas de resistência. Segundo Marilena Chauí as manifestações populares também se revelam como expressão de um tipo significativo de resistência

Resistência que tanto pode ser difusa – como na irreverência do humor anônimo que percorre as ruas, nos ditos populares, nos grafites espalhados pelos muros das cidades – quanto localizada em ações coletivas ou grupais. Não nos referimos às ações deliberadas de resistência [...], mas a práticas dotadas de uma lógica que as transforma em atos de resistência. (CHAUÍ, 1986, p. 63).

Como já assinalai, dentre os mitos de origem das brincadeiras, tanto no folguedo dos *Papangus*, quanto dos *Tabaqueiros* há indícios da relação com a problemática da hierarquia entre escravos e senhores de engenho das áreas estudadas. Realmente nos dois municípios houve uma marcante presença dos escravos negros, cuja mão de obra foi usada na agricultura e outros serviços. Em Afogados da Ingazeira as comunidades de Leitão da Carapuça, com cerca de 30 famílias e a de Jiquiri³, com 15 famílias contam ainda hoje com descendentes de escravos que vieram das regiões de Carnaíba das Flores, Ribeira e também do Moxotó, áreas marcadas pela escravatura (Ilustração 01).

[3] Na comunidade de Leitão da Carapuça algumas mulheres desenvolviam o artesanato com palha de coco para fazer vassouras e com cipó, para confeccionar balaios. Em Jiquiri prevalecia o artesanato de barro. O uso de ervas no desenvolvimento da medicina tradicional sempre foi marcante (PREFEITURA MUNICIPAL DE AFOGADOS DA INGAZEIRA, 2006)



Ilustração 01: Comunidades Quilombolas de Leitão da Carapuça e Jiquiri.

No século XIX, os negros fugidos de regiões próximas à Bezerros formaram uma comunidade quilombola, encravada em um pé de serra. A comunidade de Guaribas de Baixo ainda existe, localizado no distrito de Boas Novas, com aproximadamente 100 famílias.



Ilustração 02: Comunidades Quilombolas de Guaribas de Baixo.

Em Bezerros a história oral assinala o uso das máscaras pelos negros, desejosos por usufruírem dos regalos oferecidos pelos moradores dos engenhos aos mascarados, durante o Carnaval. Em Afogados da Ingazeira houve o uso das máscaras pelos filhos dos

abastados latifundiários, como forma de participarem da pândega dos negros nas festividades carnavalescas. O termo *Tabaqueiro* poderia vir da referência com os instrumentos usados pelos escravos, nas festividades carnavalescas: “do atabaque que os negros batiam enquanto desfilavam. Os brancos não tinham a permissão dos pais para brincar junto com os negros aí eles se fantasiavam, colocavam máscaras, e essa coisa toda” (Celso Brandão).

Celso esclarece que em torno do povoamento que era Afogados da Ingazeira existiam várias fazendas e os escravos vinham para a cidade, a sede, para fazer os folguedos e brincar o Carnaval. Aí os abastados filhos dos brancos queriam participar da pândega carnavalesca e se mascaravam.

Para poder se juntar aos negros. Então isso é o que conta a lenda, né? A história, a gente não tem nada assim, digamos, oficial. Que na realidade é uma coisa lógica também né? Que a gente vê que surge a atitude exatamente para que houvesse a união de brancos que não tinham preconceitos junto com negros que faziam esse folguedo e que brincavam dessa forma (Celso Brandão).

Nas duas versões sobre os primórdios das manifestações há a mesma revelação: a máscara, nos diversos contextos, gera conceito, pois esses quase-sujeitos falam sobre a possibilidade de *ser outro*, e, pelo mascaramento, de serem quebrados, temporariamente, os grilhões que marcavam as relações hierarquizadas da escravidão em nosso país.

A Porta do Tempo
(Juraildes da Cruz)

Tem uns que acham que o branco
Não pode ser negro porque dói
E negros que não vê os brancos
Com raios brilhantes dos olhos

Se um fosse outro não doía
Ser negro não é ser contrário
As cores não brilham sozinhas
De noite a estrela é um claro

As brincadeiras ajudaram na aquisição das condições sociais sob as quais os sujeitos podiam chegar a uma atitude positiva para com eles mesmos: autoconfiança, auto-respeito e auto-estima

(HONNETH, 2003).

Os negros e negras se mascaravam para poder manifestar suas alegrias e insatisfações, eles reinterpretavam muito bem a vida cotidiana de seus senhores através das festas carnavalescas onde saiam dançando e imitando seus senhores e senhoras, onde eram geralmente policiados e repreendidos pelos seus senhores que a chamavam de crioulos safados e folgados. Daí o nome folguedo. Muitas dessas histórias são baseadas na oralidade. Essa história ouvi de um mais velho chamado Tio Mira da cidade de Pelotas, Rio Grande do Sul, berço dos carnavais e blocos burlescos de máscaras. (Sônia Ribeiro⁴).

[4] Socióloga, diretora de cultura de Santa Maria da Boa Vista, Sertão do São Francisco.

É importante refletir que, quando o agir humano habitual está em crise, existe uma busca por outros itinerários, onde as crises de sentido possam ser superadas. “Tempos difíceis e ameaçadores podem levar ao surgimento de crises de sentido em alguns setores da vida. Mas mesmo aqui outros setores continuam sob a influência de costumes antigos significativos.” (BERGER; LUCKMANN, 2004, p. 65).

A participação no Carnaval ajudava na formação temporária de uma nova identidade, propiciada pelo anonimato e segredo. Assim rompiam-se barreiras sociais e quebravam-se amarras.

Durante a pesquisa com os *Caretas* de Triunfo, constatei que os moradores acolhiam os brincantes mascarados, pois, durante a pândega carnavalesca eram figuras representativas da cultura tradicional local. Ali, no tempo simbólico vivido nos dias de folia, eles possuíam um *status*: representantes da cultura da tradição da cidade (Dig.03).

Neste contexto quebravam-se algumas barreiras de divisão de classe, gênero, cor, credo, idade. As máscaras e a fantasia que lhes encobriam os corpos possibilitavam o anonimato necessário para as relações que se estabeleciam no momento da brincadeira. Minimizavam-se ou até destruíam-se algumas amarras sociais neste momento de troca, quando o brincante assumia uma outra posição dentro da estrutura social: a de ser *Careta*. (COSTA, 2009a, p.114).

A máscara foi usada pelos negros em muitas regiões do país, como possibilidade de agir, brincar e ironizar de uma situação vivenciada no dia a dia: o tolhimento da liberdade e do respeito.

Também o uso dessa mesma estratégia por parte dos filhos dos senhores de engenho assinala o medo do enfrentamento de “cara limpa” e a *nova possibilidade de ser*, trazida pelo uso da máscara. As festas dos negros eram proibidas ou segregadas, para evitar a “contaminação” dos brancos, mas, para os filhos dos senhores dos engenhos de Afogados da Ingazeira representavam uma forma de atingir, mesmo temporariamente a liberdade de se divertir, de tocar um instrumento, de compartilhar com as tradições dos negros. De uma forma ou de outra, um novo *status* era atingido, pelo mascaramento nos dias de Carnaval. A máscara mais uma vez prova sua importância, ao lado dos indivíduos e grupos. Como um ator, viabiliza que ações: atua como mediadora. Como a máscara, o chicote também me fez pensar na importância dos objetos na vida dos sujeitos. O relho, chicote usado desde os primórdios da brincadeira até hoje, pode remeter ao uso do instrumento de punição dos negros.

Acredito que o relho da brincadeira do *Careta* pode ser pensado com toda a carga de simbolismo que representa: instrumento que atíça, afasta, tange, juga, corta, fere e sangra. Marca a pele e a lembranças, suscitando o medo. (COSTA, 2009a, p.88)

Da mesma maneira que assinala em relação ao folguedo dos *Caretas*, a brincadeira dos *Tabaqueiros* revela esse instrumento tão marcado pela carga simbólica do jugo e da violência. “E aí também tinham os relhos e esse relho é um dos fatores, né? Que lembra também a questão da escravatura, né? Essa questão do chicote” (Celso Brandão). Não consegui registros sobre o uso dos chicotes pelos antigos *Papangus* de Bezerras. Entretanto os mascarados ainda hoje carregam uma varinha, que amedronta e causa incômodo aos assistentes. (Dig.04). Os chicotes viabilizavam o duelo entre os brincantes e também mostravam a força e resistência através do jogo (Fig.03). A máscara, os chicotes, a indumentária, construíam, conjuntamente, secretos personagens, que vivenciavam, de forma plena, o segredo, quebrando os grilhões que cotidianamente os aprisionam e criando novas e temporárias identidades (Fig.04).

4.2. Máscara: Possibilidade de Ser “*um Outro*”

[Fig.01] Marília Gabriela de Souza transformou-se em Luiz Gonzaga na Folia dos Papangus: primeira colocação no Concurso 2012.
(Acervo Marília Gabriela)



[Fig 02] *Ser outro, temporariamente.*
(Acervo Marília Gabriela)



[Fig.03] O chicote traz uma carga de simbolismo: instrumento de maltrato adequando-se à brincadeira..
(Acervo Graça Costa)



[Fig. 04] Chicote: arma para o duelo.
(Acervo Graça Costa)

