

Palhaços e máscaras nas Folias de Reis: alegoria social, subversão e transgressão.

Neide Marinho

“e tudo que nos faz homens
é assim jogos e substituições de máscara”
(Zumthor, 2004, p. 47)

Resumo: Este artigo trata do papel lúdico dos Palhaços das Folias de Reis, que brincam e cantam para a representação do evento mítico da peregrinação e da chegada dos Reis Magos ao presépio de Belém. É a “movência” lúdica da cultura popular que integra alegria e a sacralidade aos cantos e danças para Deus, muitas vezes apresentando momentos em que o jogo prevalece se distanciando do sagrado. A semiótica da cultura estuda a representatividade destes personagens e suas máscaras mostrando que, ainda hoje, mascarados de todas as folias dos centros urbanos transitam entre os códigos de comunicação diversos, dando vitalidade às manifestações populares por suas alegorias, subversões e sua capacidade de transgressão.

Palavras-chave: Palhaços; Máscaras; Cultura popular; Lúdico.

Abstract: This paper deals with the playful role of clowns at the Folia de Reis event, who play and sing for the representation of the mythical event of pilgrimage and arrival of the Three Kings to the Bethlehem crib. It is this playful “motion” of popular culture that integrates happiness and sacredness in singings and dances for God, presenting, many times, moments that the game prevails, moving away from the sacred. Semiotics of culture studies the representativeness of these characters and their masks, showing that even nowadays, masked people from all the urban revelry move among several communication codes, giving life to popular manifestations by allegories, subversions and its capacity to transgress.

Keywords: Clowns; Masks; Popular culture; playful.

Uma cabeça enorme. Ou, melhor, uma máscara enorme. De várias cores que sobressaíam em pedaços aqui e ali, sob a abundância de enfeites: penas penduradas nos lados; chifres no alto e sisal desfiado – talvez o cabelo; tecido recortado nas bochechas; dois olhos, de fundo de garrafas plásticas, pintados de preto; um pedaço de alumínio formava o nariz triangular do qual saíam fitinhas do Senhor do Bonfim pelas narinas; de um buraco vermelho, onde seria a boca, um pedaço de corda pendurado e algumas letras espalhadas pelo resto do “rosto” assustador.

Sobre a veste bufante, colorida e esfarrapada, a máscara atemorizava também por suas feições de careta. O gingado do corpo dava movimentos de vai e vem ao “monstro” que ainda carregava um cajado ou bastão. Ao se jogar pra cima de quem passava, se retraindo, a figura aumentava de tamanho e aumentava também a proporção do susto. Alguns saíam correndo,

outros se desviavam dando gritos. Era um brincante da “Folia de Reis A Caminho de Belém”¹ que por ali passava. Ia encontrar seu grupo para o cortejo daquela noite, mas, antes, faria uma exibição em uma praça no centro da cidade de Juiz de Fora/MG.

Anônimo o homem, conhecido o personagem. Para muitos espectadores, ele é o Palhaço da Folia. Para quem sabe, ele representa um dos Reis Magos, que se ocultavam, disfarçados desse jeito, para enganar os soldados de Herodes na busca pelo Menino Jesus recém-nascido. De sua fantasia, em cada detalhe, muitos significados. Figura “profana”, suas intervenções na Folia são de grande importância, pois cabe a ele “puxar” ou animar a mesma. Além disso, tem obrigações e proibições específicas, como jamais dançar diante da Bandeira e realizar suas acrobacias fora das casas.

Todo palhaço é personagem ambíguo por excelência, que, segundo Magnani (2003), adquire forma e valor em situações concretas, como o coringa do baralho; é esse seu descomprometimento, sua aparente ingenuidade, no entanto, que lhe dão o poder que tem, como bufão do rei: pode zombar de tudo e de todos, impunemente.

Se pensarmos na história do esperto alfaiate que vendeu o imaginário traje para o rei, sob a alegação de que só os inteligentes poderiam apreciar sua beleza, o palhaço seria o único personagem que, como a criança, poderia dizer que o rei estava nu. É ele quem põe em ridículo a todos, desmascarando tanto o *clown*, o poder, santos, cultos, religiões. Mas pode também ele próprio ser objeto de zombaria, ser ludibriado, ser induzido a dizer aquelas palavras que os demais não ousam proferir. (Magnani, 2003: 92)

Mas a improvisação ainda é a característica marcante na performance dos palhaços. Irreverentes, eles são peças estruturantes em todos os tempos do folguedo. E são valorizados e se valorizam perante o grupo, principalmente pelo papel lúdico que exercem. Assim, apesar de rito coletivo, a Folia atua também como *locus* de realização pessoal, teoria que pode ser referendada pela própria fantasia dos brincantes que são chamadas de “fardas”. Uma farda implica um sentido de poder e compromisso. Os brincantes não vestem fantasias – que distinguem e revelam –, mas fardas: vestes cujas diferenças são os graus. A hierarquização dentro de uma Folia segue a ordem de Mestre, Contramestre, Bandeiroiro, Palhaços e Foliões. Dentro de cada Companhia há o deslocamento entre os brincantes. A cada ano eles trocam de função. Uma hierarquia sem muitas regras, pois são quebradas internamente.

¹ Folia de Reis da cidade de Juiz de Fora/MG.

Quanto à farda, DaMatta explica que “apresenta e resolve o problema da coerência entre o conteúdo (a pessoa fardada e sua posição no mundo cotidiano) e o continente (a farda como sinal exterior de sua posição no momento ritual)” (1997: 61). Sem esquecer que outro fator de poder é a ancestralidade. Os brincantes geralmente seguem seus pais, que foram brincantes antes deles. A experiência e a sabedoria dos mais velhos tomam dimensão maior no saber/poder de quem traz o legado, ultrapassando tempos e memórias como afirma Trindade (2006: 100), “a dimensão ancestral carrega o mistério da vida, da transcendência.”

O bailado da Folia de Reis tem um papel lúdico claramente exposto pelos Palhaços. Nos encontros, são os responsáveis pelas brincadeiras que devem promover alegria. Brincam e cantam para a representação do evento mítico da peregrinação e chegada dos Reis Magos ao presépio de Belém. É um processo ritual, explicam Gomes e Pereira, “quando há a suspensão de tempo e do espaço da realidade, para a instalação momentânea de novas dimensões temporais e espaciais; o mesmo que ocorre no jogo, onde o mundo habitual também desaparece” (1995: 105).

No senso comum, o sagrado e o divertimento são opostos, muito pela seriedade atribuída ao plano espiritual, mas a cultura popular integra alegria e sacralidade nos cantos e danças para Deus. Essa união da sacralidade e o divertimento é observada por Huizinga:

O homem primitivo procura, através do mito, dar conta dos fenômenos atribuindo a estes um fundamento divino. Em todas as caprichosas invenções da mitologia, há um espírito fantasista que joga no extremo limite entre a brincadeira e a seriedade. Se finalmente observamos o fenômeno do culto, verificaremos que as sociedades primitivas celebram seus ritos sagrados, seus sacrifícios, consagrações e mistérios, destinados a assegurarem a tranquilidade do mundo, dentro de um espírito de puro jogo, tomando-se aqui o verdadeiro sentido da palavra. (2007: 7)

Huizinga estuda o jogo como função social e fator cultural da vida. Segundo o autor, é no mito e no culto que têm origem as grandes forças instintivas da vida civilizada. É também através do lúdico que as representações sociais se tornam patentes até mesmo perpetuando-se. “Em suas fases mais primitivas a cultura possui um caráter lúdico, que se processa segundo as formas e no ambiente do jogo. Na dupla unidade do jogo e da cultura, é ao jogo que cabe a primazia.” (Huizinga, 2007: 53) Uma das funções sociais do jogo é a representação. A Folia de Reis como representação sagrada,

mais que a simples realização de uma aparência, é até mais do que uma realização simbólica: é uma realização mística. Algo de invisível e inefável adquire nela uma

forma bela, real e sagrada. Os participantes do ritual estão certos de que o ato concretiza e efetua uma certa beatificação, faz surgir uma ordem de coisas mais elevada do que aquela em que habitualmente vivem. (Huizinga, 2007: 17)

Ávila (1971:90), em seus estudos sobre o lúdico e as projeções deste no mundo barroco, explica que a mentalidade do homem e seu comportamento na sociedade, o ritual religioso, suas preferências de divertimentos públicos e de arte e literatura estarão impregnados de uma “movência” lúdica, “exteriorizada tanto na aparente ausência de gravidade da visão do mundo, quanto na generalizada gratuidade das formas estéticas” (Ávila, 1971: 90).

Esse panorama de descontraimento espiritual do homem luso-brasileiro desdobrar-se-á ainda pelo Setecentos a fora, como comprovam, no nosso caso, os inúmeros relatos de festas coletivas e códices das chamadas academias, documentos eloquentes do teor de ludicidade das promoções cívico-religiosas ou dos certames literários realizados na Bahia, no Rio de Janeiro ou em Minas. (Ávila, 1971: 90)

A execução da Folia de Reis é realizada no interior de um espaço circunscrito sob forma de festa, ou seja, dentro de um espírito de alegria e liberdade, o que não impede, segundo Huizinga (2007, p. 34), que a representação conserve as características formais do jogo. Seu universo delimitado tem valor temporário, mas seus efeitos não terminam depois de acabado o jogo. “Seu esplendor continua sendo projetado sobre o mundo de todos os dias, influência benéfica que garante a segurança, a ordem e a prosperidade de todo o grupo até a próxima época dos rituais sagrados.” (Huizinga, 2007: 34).

Os Palhaços dominam o público e há momentos em que o jogo prevalece, se distanciando do sagrado. Eles brincam com os donos da casa que visitam, improvisam versos para os presentes, desafiam os companheiros, cantam histórias engraçadas. Para Gomes e Pereira, nessa ocasião já não se consegue buscar “uma relação de correspondência entre o gesto, a fala e a manifestação de uma realidade social subjacente. É a capacidade gerativa do sistema simbólico, que se amplia a partir de seus próprios conteúdos. [...] O imaginário é produzido pela realidade social, mas ultrapassa suas bases morfológicas e se automatiza” (1995: 108).

A figura do Palhaço expressa a variedade e a riqueza da produção artística local. A escolha das cores, dos materiais, de objetos, constitui-se em textos visuais, sonoros e plásticos que têm significados e sentidos diversos para cada grupo ou comunidade. Apesar da

semelhança do ritual, a diferença entre grupos, fardas e paramentos é que dá importância à festa. É justamente nessas diferenças que se reconhecem os grupos e sua história.

Máscara e representatividade

As danças, os rituais, folguedos, carnavais e festas religiosas são algumas das ocasiões para a utilização de máscaras. O costume de participar de algumas festas com o rosto escondido por uma máscara vem da Antiguidade e faz parte da cultura de muitos povos. Para cobrir o rosto, ou até mesmo o corpo, para disfarçar, ocultar ou revelar a “outra cara”, a máscara é carregada de representatividade. Para alguns, existe uma diferença entre a máscara cotidiana e a máscara teatral. A primeira visa ocultar e proteger; a segunda, teatral, expõe a essência da persona representada, infundindo-lhe alteridade.

Mas há também a ritualística, cujo uso remonta à pré-história, quando representava figuras da natureza. Com a utilização de pigmentos – têmpera – as tribos indígenas desenhavam uma máscara no próprio corpo por ocasião das cerimônias religiosas. Para suas atividades de caça esse homem primitivo se mascarava para poder se aproximar da caça ou para ganhar poder sobre sua presa. O uso da máscara era vital ainda para se ligar aos deuses e às forças da natureza.

O homem moderno tem uma aguda sensibilidade para tudo quanto é longínquo e estranho,

Nada o ajuda melhor a compreender as sociedades primitivas do que seu gosto pelas máscaras e disfarces. A etnologia demonstrou a imensa importância social deste fato, e por seu lado todo indivíduo culto sente perante a máscara uma emoção estética imediata, composta de beleza, de temor e de mistério. Mesmo para o adulto civilizado de hoje, a máscara conserva algo de seu poder misterioso, inclusive quando a ela não está ligada emoção religiosa alguma. A visão de uma figura mascarada, como pura experiência estética, nos transporta para além da vida cotidiana, para um mundo onde reina algo diferente da claridade do dia: o mundo do selvagem, da criança e do poeta, o mundo do jogo. (Huizinga, 2007: 30)

Nesse contexto não se pode deixar de citar as máscaras de origem pagã e o teatro grego². As máscaras teatrais ganham força na Itália no início do século XVI sob a tipificação da *Commedia dell'arte*³, que nessa ocasião delimitava o teatro literário culto, era a comédia erudita e seus atores eram artesãos de sua arte, que era a do teatro. São considerados os primeiros atores profissionais e herdeiros dos mimos ambulantes, dos prestidigitadores e dos improvisadores. (Moisés, 1978), como os brincantes das Folias de Reis que cantam, dançam e preparam eles mesmos toda a indumentária para a festa. São os artesãos da sua festa que fazem questão de trabalhar para que ela seja completa.

As companhias da *commedia dell'arte* eram itinerantes e conservavam a tradição familiar e artesanal, apresentando-se em vilas, cidades e lugarejos de toda a Europa. Os espetáculos sofriam influência direta do Carnaval, com seus cortejos mascarados, a sátira social dos figurinos de seus bufões, com inserção de números acrobáticos e pantomimas. Eram hábeis em improvisar, se adequando às condições que encontravam pelo caminho, já que nem sempre existia lugar apropriado para as apresentações. Seus personagens usam as máscaras de tipos e comportamentos pré-determinados: a colombina, o pierrô, o capitão, o doutor, etc.

Essas são personalidades consolidadas e, ainda hoje, principalmente nos blocos carnavalescos, esses tipos padronizados de comportamento podem ser notados, variando de acordo com novas e cômicas situações. A comicidade expressa pela linguagem e a mímica galhofeira determinam a improvisação, fazendo a convergência com os mascarados dos carnavais de hoje, em sua maioria com comportamentos definidos pelas imagens da mídia.

Já na Idade Média o discurso poético era repleto de máscaras e, segundo Zumthor, “a maioria dessas máscaras exprime a própria natureza desse discurso [...]”. Outros ocupam

² O uso da máscara como elemento cênico surgiu no teatro grego, por volta do século V a. C. O símbolo do teatro é uma alusão aos dois principais gêneros da época: a tragédia e a comédia. A primeira tratava de temas referentes à natureza humana, bem como o controle dos deuses sobre o destino dos homens, enquanto a última funcionava como instrumento de crítica à política e sociedade atenienses. Durante um espetáculo, os atores trocavam de máscara inúmeras vezes, já que cada uma delas representava uma emoção ou um estado do personagem. (Moisés, 1978)

³ Comédia da habilidade. Arte mimética segundo a inspiração do momento; improvisação ágil, rude e burlesca. Também chamada *commedia a soggetto*, comédia de tema, de improvisação, *commedia all'improvviso*, *commedia dei zanni*, comédia dos criados, *commedia dei maschere*, *commedia all italiana*. (MOISÉS, 1978, p. 93) Sobre sua origem, esta é desconhecida. Porém, há quem a considere oriunda das antigas *festas atelanas*, realizadas na cidade de Atella (Península Itálica meridional), em homenagem a Baco. (Moisés, 1978, p. 93).

descritivamente seu plano anedótico, 'mimesis'⁴ dos carnavais populares” (2004, p. 20). Para o autor, traços de costumes são observados nessas performances e cita o uso de máscaras “ao longo dos séculos, não só nas festas carnavalescas, mas em ritos funerários ou nos *charivaris*⁵”. (Zumthor, 2004: 21)

Materialmente, a máscara era um rosto artificial, monstruoso, animalesco, cobrindo a face, associado ou não a um disfarce. Às vezes, sem dúvida, era pintada: os clérigos dos séculos XII e XIII, como Jacques de Vitry ou Étienne de Bourbon, evocam-na em termos referentes à maquiagem, *facies depicta, homo pictus*. (Zumthor, 2004: 21)

A partir do século IV a Igreja condenou a máscara e o disfarce, denunciando-os como “ação demoníaca, mentira infernal, rejeição da obra divina – ideia que permanecerá subjacente, até pleno século XIX, nas reservas eclesiais para com o teatro e seu mundo” (Zumthor, 2004: 21). Valores herdados pelo cristianismo antigo que ainda hoje permeiam a imaginação e a linguagem sob significados do erótico, do maravilhoso ou do monstruoso.

As máscaras das Folias trazem imagens de demônios, dragões e até personagens infantis e deuses, numa profusão de cores e luminosos que atraindo o olhar de todo espectador. Pinturas não definidas mesclam elementos dos mais variados e estampam personagens ambíguos, estranhos, híbridos, comuns ou misteriosos. Estão presentes nestas máscaras o lendário, o sagrado e o profano, em estampas do grotesco que se apropriam de um barroquismo traduzido em exuberantes fantasias para além do mascaramento: estruturas do barroco tão comuns na arte latino-americana.

Essa deglutição de elementos estranhos, ambíguos, é referência na cultura latino-americana. Como assinala Goudet (2009: 129), o barroco é território do mestiço,

é o procedimento que nos permite dar novo sentido às velhas estruturas, sem nos preocuparmos em anunciar uma novidade normativa, um novo centro organizador das ideias. [...] Devorar os restos urbanos e criar urbanidades anônimas. Costurar, remendar fragmentos de realidades, fazendo-os funcionar sob outra ordem de vizinhança que não a estavam submetidos enquanto forma planejada.

Esse barroco que, segundo Lima, é “uma síntese hispano-indígena e hispano-negroide, que ilustram os artistas populares (tanto os anônimos das catedrais peruanas e mexicanas ou

⁴ Grego *mimesis*, imitação. (MOISÉS, 1978, p. 335)

⁵ Uma serenata simulada aos recém-casados, feita com panelas, chaleiras, etc., acompanhada por muito barulho e folia, muitas vezes jogada como uma piada sobre os casais. (Disponível em <<http://www.thefreedictionary.com/charivaris>>. Acessado em 22 fev. 2012)

das pinturas cusquenhas) como os legendários Kondori e Aleijadinho” (1957: 33). Para o autor, o verdadeiro barroco se realiza plenamente no Novo Mundo, desde a vida cotidiana até às mais elaboradas formas artísticas. É o artista popular traduzindo sua mestiçagem e, segundo Pereira, o barroco é “a melhor forma sintática para a construção de uma cultura mestiça” (2009: 136). Gruzinski (apud Pereira, 2009: 134) toma os índios mexicanos como exemplo claro de pensamento mestiço porque pintavam motivos clássicos traduzidos, e não mais somente os modelos astecas, maias ou europeus. Suas produções eram misturadas,

nas quais dragões tinham plumagens de pássaros tropicais, as mesmas de alguns deuses pré-colombianos, misturadas com heróis em armas clássicas com rostos indígenas. Bestiários mestiços, em que os monstros do velho mundo, as lendárias criaturas clássicas conhecidas de longo tempo assumiam formas diferentes, plumagens outras. E como que um grotesco se instalava nos murais, nas pinturas das igrejas, nos quadros. Um barroco em construção. (Pereira, 2009: 134-135)

Essas civilizações pré-colombianas se apropriaram das novas histórias e dos novos valores trazidos pelos colonizadores, analisa Gruzinski (apud Pereira, 2009), modificaram a maneira de pensar, de agir, e os próprios rituais, sem abandonarem de todo suas velhas práticas. Conforme o autor, “de formas diferentes, mantêm em casa objetos que dificilmente seriam reconhecidos como religiosos, mas que lembravam os antepassados, deuses protetores de famílias ou povoados propiciadores de chuvas e riquezas. Objetos mágicos para a saúde, a prosperidade, a proteção”. (Pereira, 2009: 135)

Este fenômeno, o barroco, de tantos e diferentes significados para a história cultural do Ocidente, segundo Ávila (1971), não pode passar despercebido a nenhum historiador ou intérprete da evolução das formas artísticas no Brasil. Ávila explica tratar-se do início de uma ruptura, “que sob sua vigência então se opera, da unidade do espírito português, com a dimensão de tropicalidade que o homem já natural da colônia insere na sua maneira de apreensão do real e representação do mundo” (Ávila, 1971: 92). Era inevitável mesmo que a adaptação, a aclimação e a integração do colonizador e seus descendentes desencadeassem as reações que influíram no comportamento vivencial do indivíduo ou na “práxis de toda a embrionária sociedade, mas também de determinar na alma do homem luso-americano imposições de intuição, de imaginação, de concepção a que ele procuraria fatalmente dar a correspondente expressão”. (Ávila, 1971: 92)

Podem-se visualizar aqui as interseções com os artistas populares no Brasil, por exemplo, com os brincantes das Folias de Reis na criação de suas fardas, Bandeiras e máscaras. O gosto pelo novo, por inovar em todas as criações, desprovidas de pré-conceitos, fazem desses artistas a símile dos índios mexicanos, “caboclos, misturados, em sangue e cultura, com os colonizadores, que aceitaram muitas vezes de bom grado e com admiração as produções pictográficas e escritas de seus pupilos, com todas as modificações e novos elementos que essas criações traziam consigo”. (Pereira, 2009: 135)

“Estranho”, “exótico” e de “mau gosto” seriam os termos apropriados para a aparência grotesca com que as máscaras são criadas, já que “a estranheza que caracteriza o grotesco coloca-o perto do cômico ou do caricatural, mas também do *kitsch*⁶” (SODRÉ, 1980: 39). Para Sodré, a cultura oral brasileira sempre foi marcada por uma escatologia⁷ naturalista que vê o homem como parte de uma natureza manifesta em ritmos cíclicos, recorrentes. O autor esclarece que como “o homem estaria integrado organicamente na natureza, qualquer desacerto, injustiça, ou aberração, deveria ser vista como uma alienação do estado natural, remediável pelo culto ou pela magia.” (Sodré, 1980: 39).

Máscaras de efeitos cômico, vulgar, clássico ou assustador: o sagrado e o profano se mesclam nestas criações onde o simbólico e o festivo absorvem elementos do cotidiano, gerando imagens artísticas de uma arte popular sem delimitações ou estereótipos. Há que se evidenciar ainda a força da imagem que segundo Cavenaghi “é objeto presente como veículo de propagação e sedimentação dos rituais, pois elas também são parte da sociabilidade festiva e, assim, um documental importante a ser visto na produção textual.” (Cavenaghi, 2004: 484)

“A careta criou a máscara”, afirma Cascudo (2002: 260). Para o autor, a máscara foi a careta tornada permanente, durável, estática. Por sua vez, os romanos fixaram a aproximação da máscara com a fisionomia, chamando-a de *persona*, em grego *prósopon*. Popularmente a careta é um recurso cômico, provocador de hilaridade. Cascudo (2002: 261) observa que ela é a técnica dos Birico, Mateus e Catirina dos Bumba-meu-Boi, assim como o Velho ou o Bedegueba em certos Pastoris.

⁶ Diz-se de qualquer manifestação (decorativa ou outra) que adota elementos inusitados ou populares de mau gosto pela cultura estabelecida. (Ferreira, 2008)

⁷ Segundo o Miniaurélio, escatologia é o estudo dos excrementos. Para Sodré, é a “Reflexão ou doutrina das coisas finais”. (1980, p. 37)

A chegada da Folia de Reis com seus paramentos e máscaras propicia um espetáculo de costumes, festas, tradições e formas de entretenimento, numa mistura de formatos e improvisos que levam os espectadores a participarem do evento, seguindo-o e reelaborando-o enquanto cultura popular. Os Palhaços mascarados promovem correrias, provocam sustos, rolam pelos caminhos fazendo as mais diversas estripulias, contagiando os visitantes. Por trás da efêmera duração incógnita, divertem-se importunando amigos e parentes pois o disfarce assegura sua ousadia, conferindo-lhes ares de supremacia sobre os espectadores.

Disfarce

Historicamente, o disfarce muitas vezes foi a alternativa para a participação dos excluídos na esfera social. Segundo Manguel (2008), durante o fim da Idade Média e já na Renascença, os excluídos dos postos dos poderosos procuravam, nos interstícios permitidos pelas estruturas sociais feudais, locais onde afirmar sua humanidade comum. Por exemplo, “em festividades, carnavais, mistérios e mascarados, os pobres, os doentes, os mentalmente perturbados, aqueles desprovidos de direitos por causa do seu sexo ou da sua fé encontravam papéis para representar e rituais para praticar que lhes permitiam uma presença e uma voz” (Manguel, 2008: 298). O autor compara esse desempenho com a *commedia dell'arte*, quando todos os modos de representação pública propiciavam uma plataforma aos excluídos da sociedade, “permitindo-lhes representar um papel fictício: essas ficções, repetidas diversas vezes, tornaram-se realidade”. (Manguel, 2008: 298)

O disfarce é a junção corpo-e-fantasia partilhando de mecanismos de presentificação e alteridade. Para Tucherman, são modos de inscrição e de produção do idêntico e do diferente, “ainda que saibamos que este par é uma projeção modelar a partir de uma fronteira ideal estabelecida com base na cultura” (1997: 152). Mascarar ou disfarçar é a sustentação do corpo, como matéria, na produção dos processos de identificação, partindo de suas marcas visuais como explica Tucherman, expondo a imagem do sujeito consigo mesmo, com a sociedade e com o grupo do qual participa e deseja ser acolhido e reconhecido.

Personagens da literatura ou da história tiveram que esconder seus defeitos ou trocá-los por fantasias para a convivência comum na sociedade. De acordo com análise de

Tucherman (1997), em muitos personagens foram sobrepostas várias fantasias, como mantos que o cobriram de outra pele. Ela explica que:

Na Grécia Antiga ele vestia a virtude da beleza; na Idade Média cristã o manto da castidade que “cobria suas vergonhas”; nas cortes europeias dos séculos XVII e XVIII os artifícios das perucas, dos brocados, das joias, etc., sinais da aristocracia e da riqueza que nele deveriam ser expostos. O século XIX traz a nova marca da veste burguesa, mas foi também o momento da invenção do “dandysmo”, um modo particular de vestir e mover o corpo para aquele que assim foi descrito: “*um dandy deve viver e dormir como se estivesse diante de um espelho*”, aposta da “estetização artificial” que deve envelopar o corpo de alguns humanos. O século XX nos traz a indústria da moda e seu “império do efêmero”; a volatilidade desta implicando concepção de uma visão do corpo onde a metamorfose é prevista, requerida, produzida e imposta. (Tucherman, 1997: 152)

Quanto da história se conhece do estrangulamento social e cultural de indivíduos que, considerados monstruosos – mascarados por nascimento –, foram rejeitados socialmente, muitas vezes sendo obrigados a se travestirem para poderem caminhar pelas ruas? Mas o fantasiar-se é método utilizado pela humanidade desde sempre. Não só cobrindo o rosto, mas todo o corpo, ou o mercantilizando como mecanismo de sobrevivência nos circos, inicialmente, e deslocando-se para o cinema, para a televisão e para o jornal.

Nas sociedades contemporâneas da América Latina, no Brasil com os índios, e mesmo na Europa, o uso de máscaras geralmente faz parte das festas religiosas ou pagãs, principalmente em bailes⁸ e desfiles de carnavais. Também são vistas nas procissões e representações teatrais. No teatro grego, no teatro Nô⁹ (Japão) e na ópera chinesa, elas cumprem função central, representando personagens ou sentimentos. A forma da máscara expõe ao público as várias abordagens textuais da representação. Eis uma das razões pelo símbolo do teatro serem duas máscaras: a comédia e a tragédia.

Para Zumthor (2004), só a máscara é verdadeira, o rosto é falso. Ele parte das palavras de Victor Hugo em *Mil francos de recompensa*, para quem “disfarces, travestimentos, fantasias. Chamamos isso mascarar-se. Mas é bem o contrário. Essas pessoas aplicam sobre a face o verdadeiro rosto que não engana” (Hugo apud Zumthor, 2004: 11).

⁸ Os bailes de máscara surgiram na Renascença Italiana, no século XIV, influenciados pela popular *Commedia Dell'Arte*. (Moisés, 1978)

⁹ No Japão do século XIV nasceu o teatro Nô, que também utilizava a máscara como parte da indumentária para, por exemplo, não revelar para a plateia as características individuais dos atores.

Em meio a toda a organização social muito se dissimula e não é só na Folia ou nos rituais que a máscara é alegoria. Zumthor coloca que toda 'realidade' é concebida e percebida como uma máscara da própria realidade. Sendo assim, “a alegoria substitui essa máscara trivial por um véu mais sutil e que se supõe mais transparente. Nem por isso é menos véu, disfarce, máscara” (Zumthor, 2004: 16). Mascaramento este que tem por finalidade dissimular ou camuflar a realidade. Na verdade a máscara oculta o que sempre mostramos e revela o que habitualmente ocultamos.

Mas é no plano dos ornamentos que a máscara tem sua “linguagem” comunicativa. Como num sistema de comunicação que enfatiza as “forças regenerativas do universo” (Reichel-Dolmatoff, 1976: 10), e que tende a “reafirmar e a propagar seu *ethos* cultural por meio de um veículo ritual” (Reichel-Dolmatoff, 1976: 10). Nesse sistema existe uma variedade de componentes associáveis tanto aos ritos quanto aos símbolos da vida cotidiana que, atualmente, podem ser traduzidos pelos ornamentos que conferem um aspecto de unidade ou de destinação comum a determinados grupos de pessoas. Por exemplo, as demarcações no corpo como signo de pertinência nas “tribos” de jovens tatuados, os de cabelos coloridos, os que usam *piercings*, ou que usam determinada indumentária, como o boné. São marcas de poder usadas por jovens de todas as idades e camadas sociais, incorporadas como algo natural e traço distintivo.

Os mascarados das Folias de Reis ou os mascarados das gangues de tatuados e grafitados dos centros urbanos transitam entre os códigos de comunicação que incluem não só a linguagem “mas também as manifestações gestuais, o vestuário, as condutas pessoais e sociais, [...] a música, a pintura, a dança, o ritual e as construções” (Junior, 2007: 37). São muitas as produções simbólicas que mantêm o mundo vivo, “afinal toda a atividade humana é simultaneamente material e simbólica, produção e comunicação”, comenta Junior.

Essa apropriação simbólica através das máscaras, ou dos mascaramentos atuais, mostra que as experiências cotidianas, e não apenas as religiosas, são permeadas por ritos, como explicam Laplantine e Trindade (1996:13):

As homenagens a fatos históricos e míticos, os aniversários, velórios, cortejos fúnebres, casamentos e batizados religiosos são rituais de reatualização dos acontecimentos passados e de passagem de uma etapa da existência humana para outra. Esses rituais diferem das simples cerimônias à medida que marcam em suas performances, as atitudes, sentimentos e mudanças significativas na vida social dos

homens. Essas marcas de comportamentos e os sentimentos de continuidade ou de mudança no cotidiano, que são significativas para os participantes, são vividos e concebidos através dos símbolos contidos nesses rituais.

É assim que o imaginário, como motivador e gerador de imagens, utiliza o simbólico para comunicar-se e existir, e o simbólico converge na capacidade imaginária. A rede simbólica permeia a vida social, mobilizando as ações humanas, legitimando-as e gerando as imagens de um sistema comunicacional repleto de significações.

NEIDE MARINHO - Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP, mestre em Arte e Tecnologia da Imagem pela UnB/DF, especialista em Cultura e Arte Barroca pela UFOP/MG e graduada em Educação Artística/Artes Plástica pela UFJF/MG. Professora dos cursos de Artes e Design e Pedagogia da UFJF/MG.
e-mail: namarinho@uol.com.br

Referências Bibliográficas

- ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Superstição no Brasil*. São Paulo: Global, 2002.
- CAVENAGHI, Airton José. *Uma historiografia luso-brasileira do lúdico*. São Paulo: Projeto Historia, 2004.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis - Para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Miniaurélio*. Curitiba: Positivo, 2008.
- FREITAS, Ricardo Ferreira. A comunicação e a nova ordem: um pequeno ensaio sobre a tribalização do mundo. In: *Logos*, UERJ, Rio de Janeiro, Ano 4, n. 6, 1º sem. 1997.
- GOMES, Núbia Pereira de Magalhães; PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Do Presépio à Balança: representações sociais da vida religiosa*. Belo Horizonte: Mazza, 1995.
- GOUDET, Mylene. Imagens da cidade. In: PINHEIRO, Amálio (Org.). *O meio é a mestiçagem*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009. p. 123 – 130.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- JUNIOR, José de Souza. *Territórios des-codificados – um estudo sobre as estratégias territoriais de grupos de artesãos em Minas Gerais*. 2007. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal Fluminense, Niterói. 2007.
- LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. *O que é imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

LIMA, José Lezama. *A expressão americana*. São Paulo: Brasiliense, 1957.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no pedaço – cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo: Hucitec, 2003.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1978.

PEREIRA, Luís Fernando dos Reis. Religiosidade mestiça: materialidade e formas politeístas. In: PINHEIRO, Amálio (Org.). *O meio é a mestiçagem*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009. p. 131 – 144.

REICHEL-DOLMATOFF, G. O contexto cultural de um alucinógeno aborígine; *Banisteriopsis caapi*. In: COELHO, Vera Penteadó (Org.). *Os alucinógenos e o mundo simbólico*. São Paulo: EPU/EDUSP, 1976.

SODRÉ, Muniz. *A comunicação do grotesco - Um ensaio sobre a cultura de massa no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1980.

TUCHERMAN, Ieda. O percurso do outro. *Comunicação e Cultura*. Universidade Nova de Lisboa, n. 1, 1997.

VILLAÇA, Nísia. *Impresso ou eletrônico?* Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz - A “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.