

PAULINO, Rogério Lopes da Silva. **As máscaras andarilhas: o ato de deslocar-se e o mascaramento na criação de intervenções teatrais.** Belo Horizonte: TU/UFMG. Professor EBTT (DIV-1). Ator e diretor do Teatro&Cidade – Núcleo de Pesquisa Cênica do TU/UFMG.

## RESUMO

Esta comunicação pretende discutir dois elementos cênicos fundamentais no processo de criação do Teatro&Cidade – Núcleo de Pesquisa Cênica do Teatro Universitário da UFMG: o mascaramento e o ato de deslocar-se pelo espaço urbano. O deslocamento será explorado aqui a partir de duas possibilidades em que ele acontece no trabalho do referido grupo, ou seja, o deslocamento em viagens de campo e o deslocamento para criação de cenas em residências teatrais por meio do convívio criativo. Nas duas abordagens a máscara encontra-se como elemento comum, pautando a relação com o espaço e seus ocupantes. As viagens de campo, por exemplo, são realizadas para o estudo de manifestações tradicionais da cultura popular brasileira que tem a máscara e o deslocamento espacial como elementos fundantes, como a Folia de Reis. Por outro lado, o grupo costuma propor processos de ocupação e de residências teatrais em diferentes espaços urbanos estabelecendo estratégias de convivência mediadas pelo mascaramento que, por sua vez, favorece a criação de estruturas de intervenção cênica que acontecem de maneira itinerante por diversos espaços. O conhecimento prático produzido pelo grupo nestas experiências será abordado a partir de alguns dos trabalhos criados pelo Teatro&Cidade em Belo Horizonte e Tiradentes.

**PALAVRAS-CHAVE:** máscaras, mascaramento, intervenção teatral, convívio criativo

## ABSTRACT

This communication intends to discuss two fundamental scenic elements in the process of creation of the Theater&City - Center of Scenic Research of the UFMG: the masking and the act of moving through the urban space. The displacement will be explored here from two possibilities in which it happens in the work of the said group, that is, the displacement in field trips and the displacement to create scenes in theatrical residences through the creative conviviality. In both approaches the mask is found as a common element, guiding the relationship with space and its occupants. Field trips, for example, are carried out for the study of traditional manifestations of Brazilian popular culture that have mask and spatial displacement as founding elements, such as Folia de Reis. On the other hand, the group usually proposes processes of occupation and theatrical residences in different urban spaces establishing strategies of coexistence mediated by masking. This favors the creation of scenic intervention structures that happen in an itinerant way through various spaces. The practical knowledge produced by the group in these experiments will be approached from the study of some of the works created by Theater& City in Belo Horizonte and Tiradentes.

**KEYWORDS:** masks, masking, theatrical intervention, creative conviviality

Nas Folias de Reis, os palhaços, os reis e os bastiões são figuras que se caracterizam por diferentes tipos de máscaras e pela maneira como elas dançam. Estes personagens, contudo, não apresentam contornos muito definidos. Por mais que seja possível encontrar algumas características recorrentes entre eles, sequer a palavra personagem é utilizada pelos foliões. Esta ausência de uma definição específica do caráter de cada máscara é um dos aspectos fundamentais para compreender o jogo das máscaras das Folias de Reis. Uma das importantes manifestações da cultura popular brasileira, que venho me dedicando a estudar faz mais de uma década, no intuito de buscar princípios e procedimentos adotados pelos foliões que possam contribuir com novas perspectivas para o uso das máscaras na cena teatral. Foi neste sentido que, ao abordar esta manifestação popular, passei a priorizar o uso da expressão mascarado, que se apresenta mais como uma *entidade cambiante* que pode agir e se relacionar com as pessoas ao redor tanto como a figura que representam como a partir de características e relações interpessoais de cada folião (Cf. PAULINO, 2011). Um dos motivos que parecem favorecer este uso mais despojado da máscara tem a ver com o fato dos mascarados apontados acima percorrerem longas distâncias a pé por um longo período de tempo, cumprindo o que os foliões denominam de jornadas.

As jornadas dos mascarados das Folias de Reis podem acontecer em qualquer hora do dia, incluindo as madrugadas. Na maioria das vezes, num percurso incerto pelas ruas de uma determinada localidade que pode ter duração de mais de vinte quatro horas ininterruptas. Como pude presenciar por mais de uma vez nas cidades de Matozinhos e Pedro Leopoldo em Minas Gerais, acompanhando as Folias de mestre Benjamin e de dona Maria Estela, ao realizar pesquisa de campo com estes grupos entre os anos de 2005 a 2011. Este longo período de utilização da máscara faz com que os foliões, conscientes de que estão numa brincadeira, por mais séria que possa ser - afinal estão representando dentro de um contexto sagrado para eles - encontrem estratégias para lidar com demandas concretas impostas pela realidade em que estão inseridos. Uma vez que, para além dos momentos em que estão diante dos donos da casa, ocasião em que dançam, cantam, dizem versos e fazem orações, precisam lidar com a chuva, os carros, os animais e toda espécie de intempéries que solicitam um tipo de atenção muito prática para com os acontecimentos concretos ao seu redor.

O encantamento e a ludicidade gerada pelas presenças inusitadas destes mascarados em meio ao cotidiano das pessoas em horários e espaços não programados e o tipo de qualidade de atuação apresentada por estes foliões foi algo que me chamou muito a atenção. Foram elementos que serviram de base para a proposição de uma série de intervenções cênicas iniciadas no projeto *Residência Teatral no Bairro Lagoinha*, que gerou o espetáculo *Naquele Bairro Encantado*, realizado com o grupo *Teatro Público* em 2011. Sendo que a partir de 2013 dei continuidade a estas proposições com o Teatro&Cidade - Núcleo de Pesquisa Cênica. Grupo que coordeno dentro do Teatro Universitário da UFMG e cujas obras mais recentes são a *Trilogia Andarilha*, *Os Floristas* e *Dona Juta*.

Em comum, estas obras tem o fato de se apresentarem como intervenções que se constituem essencialmente por diferentes tipos de mascarados que percorrem as ruas e demais espaços públicos da cidade sem um roteiro pré-definido. Podendo variar os tipos de máscaras e as temáticas

abordadas, mas o princípio de criação está em encontrar diferentes estratégias para que os mascarados possam cumprir seu percurso. Desse modo, é importante destacar que o ato de *deslocar-se* tornou-se uma das principais estratégias tanto de pesquisa como de criação e compartilhamento destes trabalhos. Com a especificidade de ser um deslocamento mascarado, uma vez que a máscara se encontra como elemento comum, pautando a relação com o espaço e seus ocupantes. O advento do deslocamento dentro do trabalho do grupo será abordado a seguir, a partir de duas possibilidades: o deslocamento em viagens de campo e o deslocamento para a realização de *residências teatrais* e de criações cênicas.

### **As máscaras de outros territórios – As viagens de campo**

Apesar do campo de estudos da máscara teatral no ocidente ser bastante consolidado e com práticas muito definidas, o diálogo com outros contextos culturais apresenta-se como alternativa potente para abrir os horizontes de pesquisa nesta área, como já acontece, há anos, com as pesquisas desenvolvidas no contexto do *Topeng* Balinês e do *Nô* Japonês. Nesta direção tenho desenvolvido uma série de investigações dentro do projeto *Os princípios cênicos das máscaras tradicionais da cultura popular brasileira aplicadas ao teatro*, e assim como outros pesquisadores como Ana Caldas Lewinsohn(2009), Oswald Barroso (1999) Érico Oliveira (2006) tenho procurado ir ao encontro de manifestações populares em que a máscara esteja presente, como o Bumba-meu-boi, as Cavalhadas, as Folias de Reis e os Reis de Bois. Nestas manifestações, as máscaras não aparecem circunscritas num espaço fechado como o palco teatral, mas sim, se apresentam em terreiros ou se deslocando livremente no espaço público das comunidades, as quais tenho denominado de *máscaras andarilhas*. Sendo a realização do trabalho de campo fundamental para entrar em contato com estes mascarados.

O trabalho de campo é uma ferramenta muito utilizada na antropologia, que o tem como um dos principais instrumentos de pesquisa. Sendo justamente a formação como antropólogo que me levou a valorizar esta prática no processo de pesquisa e criação do *Teatro&Cidade*. Para fazer com que os atores do grupo apreendam os princípios presentes nas manifestações da cultura popular brasileira, com os quais estamos interessados a dialogar, realizamos viagens a campo até as comunidades detentoras destas manifestações. Uma vez que acredito que estes princípios não podem ser absorvidos apenas por meio da observação das performances de cada mascarado em si, via imagens gravadas em vídeo, mas sim é necessário compreender também a maneira como percebem o mundo e como pensam os foliões e demais fazedores mascarados.

A maneira como o trabalho de campo é realizado no teatro, contudo, pode apresentar características distintas da maneira como é feito na antropologia. Por isso, autores como Marcus (2004) apontam como os atores e diretores teatrais teriam a contribuir com as ciências humanas na própria maneira de repensar a atuação dos profissionais no trabalho de campo. Segundo este autor, para os atores, o que importa é o desenvolvimento de uma certa sensibilidade originada de uma “cumplicidade entre o observador e o observado e pela pesquisa em campos multilocalizados” (MARCUS, 2004, p.133). Esta

atitude de proximidade substituiria o distanciamento e a limitação espacial próprias da pesquisa de campo clássica, que visaria uma pretensa objetividade científica. É nesse sentido que, procuramos não só assistir às performances mascaradas, mas também conversar, estar junto, conviver. Mesmo que por período de tempo não muito extenso. A tentativa é de perceber não só o que está no foco ou imediatamente ligado à máscara, mas também o que está no seu entorno, buscando perceber elementos que caracterizam aquele contexto, a espacialidade, a temporalidade, a visualidade, as relações de sociabilidade e etc.

Graziela Rodrigues (1997) fala, a partir do universo da dança, da importância de conviver, de um *co-habitar* com a fonte. Fazendo referência à necessidade de estar presente em campo para compreender a corporalidade dos membros das comunidades pesquisados por ela. “Para adentrarmos neste Corpo Festivo é necessário considerarmos as épocas de preparativos que antecedem as festividades e também o cotidiano das pessoas envolvidas nas celebrações” (RODRIGUES, 1997:31). Esse *co-habitar* me parece fundamental, principalmente porque não estou interessado em apreender apenas os passos ou os gestuais que caracterizam cada uma dos mascarados presentes nestas manifestações, estou mais interessado em captar os princípios e os pensamentos que regem a prática criativa dentro de cada comunidade que me levariam a potencializar o trabalho criativo no teatro.

Nas manifestações tradicionais como as Folia de Reis, os princípios que regem a prática dos foliões podem ser compreendidos como sendo os *fundamentos*. Expressão que aparece em diversas manifestações populares e que segundo Rodrigues (1997, p. 64) seriam “os preceitos, ou seja, tudo aquilo que produz o conhecimento da origem e dos motivos da existência e permanência de cada manifestação”. Desse modo, poderíamos pensar os *fundamentos* como uma categoria utilizada pelos foliões para fazer referência ao que conhecemos como conhecimento tradicional.

Como resultado de longas experiências coletivas, os fundamentos são garantidos não necessariamente no auge do processo ritual, mas também nos momentos que o antecedem, ou seja, durante a sua preparação e nos momentos que o sucedem. Antes do início de cada jornada de uma Folia, por exemplo, os seus integrantes se reúnem, normalmente, na casa do mestre, para preparar comida, arrumar as fardas e afinar os instrumentos; ocasião em que parentes e amigos se envolvem num mesmo fluxo de atividades, em que os *fundamentos* são repassados através de ações simples do trabalho cotidiano. Não só nestes momentos, mas durante todo o ano, lembranças de outras jornadas são sempre retomadas. Lembranças que se encontram registradas também no corpo, pois como argumenta Connerton (1993, p.102), esses grupos “confiam a automatismos corporais os valores e as categorias que mais anseiam conservar. Eles sabem como o passado pode ser mantido em mente através de uma memória habitual sedimentada no corpo”. Apesar de muitos mestres possuírem cadernos onde fazem notas de versos, músicas e procedimentos rituais, o conhecimento tradicional e, por conseguinte, os seus *fundamentos* são repassados através da oralidade e da corporalidade. Até porque, muitos desses mestres são analfabetos ou semiletrados. O que reforça a importância do deslocamento da equipe de criação para ir até os locais onde estas manifestações acontecem para alcançar resultados de pesquisa mais consistentes.

Ainda sobre os fundamentos, podemos entendê-los também como o que dá sentido a qualquer manifestação tradicional. Segundo Barroso (1999, p. 184) “quando em algum momento e lugar, um desses folguedos tem desarticulada a chave de suas significações, isto é, quando o seu sentido escapa à memória dos brincantes e, particularmente, do mestre, ele entra em processo de extinção”. De acordo com Rodrigues (1997), a perda progressiva destes *fundamentos* se dá pela ausência destas preparações e a consequente fragmentação da festividade. Daí a importância de perceber estas manifestações não apenas como apresentações de uma obra artística isolada, assim como assistimos e analisamos um espetáculo de teatro, é preciso estar atento ao contexto em que elas estão inseridas pois há muitos aspectos que só poderão ser compreendidos a partir da rotina cotidiana da comunidade e por meio da relação com outros ritos locais e as vezes as relações com grupos e comunidades vizinhas. Lévi-Strauss, por exemplo, ao estudar as máscaras dos povos Salish e Kwakiutl afirma que:

Seria ilusório imaginar -como tantos etnólogos e historiadores da arte fazem até hoje- que uma máscara e, de forma mais geral, uma escultura ou um quadro possam ser interpretados cada um por si só, pelo que representam ou pelo uso estético ou ritual a que se destinam. Vimos que, pelo contrário, uma máscara não existe em si; a máscara pressupõe, sempre presentes a seu lado, outras máscaras, reais ou possíveis, que poderiam ter sido escolhidas para a substituírem (LÉVI-STRAUSS, 1979, p.124).

Quando comecei a pesquisar máscaras populares brasileiras, logo me dei conta que as correlações que tentava estabelecer com os princípios da máscara teatral, principalmente pela via francesa de Jacques Lecoq, não me pareciam revelar a potência da experiência que presenciava nos grupos de Folias de Reis. Por isso, passei a me dedicar a fazer trabalho de campo em diferentes manifestações tradicionais brasileiras com presença de máscaras, por estas guardarem maiores relações de proximidades, principalmente em função do contexto em que se encontram inseridas. Foi quando consegui encontrar ferramentas para compreender a potência dos princípios do mascaramento nestas manifestações. Dentre estes princípios, passo a listar a seguir aqueles que foram fundamentais para a proposição dos trabalhos criativos que tenho realizado junto ao *Teatro&Cidade*.

O primeiro que destacaria é o fato das máscaras enquanto elementos ficcionais aparecerem repentinamente tanto nas ruas, como nas casas das pessoas. Ora rompendo, ora se confundindo com cotidiano. Uma vez que não há um momento específico para que a apresentação possa ocorrer. Os foliões cumprem sua jornada a qualquer hora do dia ou da noite, como nas Folias de Reis, em que um grupo de mascarados pode acordar os moradores no meio da madrugada. Já nas cavalhadas de Pirenópolis, apesar de haver toda uma programação para as festividades do Divino com locais e horários pré-determinados, os mascarados podem ser encontrados, andando a cavalo, nos lugares mais inesperados da cidade. São estas constantes aparições dos mascarados de maneira imprevista que gera uma certa sensação de encantamento. Sendo o deslocamento aleatório um elemento fundamental em sua jornada.

Muitas vezes, nem chegamos a ver o mascarado, mas sabemos da sua presença por perto, seja pelos seus gritos, ou pelo chacoalhar dos guizos e

dos cincerros presentes nas indumentárias de muitas destas máscaras, seja ouvindo o som dos grupos de músicos que os acompanham como no caso das Folias de Reis. A sonoridade torna-se, assim, mais uma maneira de ampliar a presença destes grupos na localidade, gerando uma espécie de *presença expandida*, que também pode ser gerada pelo visual exuberante adotado pelos mascarados. É comum vê-los trajando figurinos enormes, como recursos que aumentam o corpo dos foliões, como babados, saias godês, estampas coloridas, aplique brilhantes e lantejoulas. Esta indumentária permite que, mesmo à distância, ou em meio ao acúmulo de informações presentes nos espaços públicos, a presença destes mascarados seja percebida. Ou seja, estes mascarados por meio de recursos visuais e sonoros deixam pistas do seu trajeto enquanto peregrinam por ruas e casas da comunidade sem rumo certo.

Outra característica importante da performance destas máscaras nestas tradições populares diz respeito ao fato da presença dos mascarados despertarem ou se valarem de uma noção de vizinhança e de dependerem de uma compreensão do funcionamento das relações de convivência de cada localidade, para que sua performance tenha maior ou menor êxito. Desse modo temos tanto as pessoas que se orgulham de receber os mascarados em suas casas, as vezes combinando até jantares para oferecer, como retribuição da visita, até aqueles que por diversos motivos não vão querer interagir com a brincadeira. Repare que, acima, utilizei a palavra visita, pois é ela que é utilizada em muitos contextos da Folia de Reis por exemplo, quando os mascarados visitam as casas. Ou seja, uma expressão absolutamente cotidiana passa a ser utilizada para caracterizar também uma ação que, por estar ligada a dimensão festiva, tem por intenção justamente quebrar esse cotidiano, já que pode acontecer de maneira inesperada.

Outro aspecto a ser destacado é a maneira como o que chamamos de público é pensado nestas manifestações. Tanto é possível ter contato com estes mascarados de longe como dentro da cena, já que, por vezes, todas as pessoas ali presentes são incluídas na brincadeira, naquela estrutura ritual. Em alguns casos, quando toda a localidade foi tomada pelo clima da festa, como acontece um pouco com as Cavalhadas, não há muito como ficar de fora. Nem muito menos uma obrigação ou expectativa de que se deve permanecer assistindo algo. Nas Folias de Reis, por exemplo, encontrei três tipos de possibilidade de participação:

- Os foliões: são aqueles que integram o núcleo do grupo, a chamada sociedade;
- Os vassalos: são todas as demais pessoas que acompanham o grupo em suas jornadas;
- Os donos da casa: são aqueles que recebem as Folias em sua residência.

Na concepção dos foliões, parece não existir uma plateia, ou um público que apenas assiste, todos são incluídos como participantes da Folia. Ao abordar performances rituais, Schechner (1985) chega a formular uma distinção entre *públicos integrais*, que seriam aqueles intimamente ligados ao performer ou que pertencem a uma mesma rede de relacionamentos sociais, e *públicos acidentais*. Entretanto, no contexto das Folias de Reis, eu proporia a substituição por *participantes integrais* e *participantes acidentais*. Primeiro que, por definição dos foliões, todos os presentes são enquadrados em alguma categoria de

participação e, segundo, que os donos da casa, mesmo não sendo do núcleo da Folia, estão longe de desempenhar um papel de público.

Por último, por mais que haja, como nas Folias de Reis, um tema mítico e religioso ao qual os foliões se reportam frequentemente, privilegia-se muito mais as relações interpessoais e de vizinha presentes naquela localidade e naquele dia, com forte referências a acontecimentos da atualidade, realizando verdadeiras crônicas do cotidiano. Ou seja, não há a preocupação de apresentar um texto definido, uma cena pronta, o que importa é o estar junto o celebrar, o festejar. Com especial atenção a tudo que ocorre ao redor. Sendo esta dimensão uma das que mais o *Teatro&Cidade* tem se mantido atento em suas criações.

### **As máscaras na vizinhança – As residências teatrais e o convívio criativo**

Foi em função do contato com as manifestações tradicionais da cultura popular brasileira que comecei a propor processos em que era necessário sair da sala de ensaio, do lugar conhecido e relativamente seguro de criação entre quatro paredes e se deslocar para o espaço aberto da rua. Ocupar um local anteriormente desconhecido e passar a desenvolver todo o processo de criação ali, desde os primeiros ensaios até a sua finalização. Deixando-se afetar pelas características arquitetônicas e urbanísticas do espaço até as relações de sociabilidade ali presentes. Como esse processo leva tempo, logo surgiu a necessidade de delimitarmos uma determinada região para desenvolvermos o trabalho, e a necessidade de ficar por mais tempo em cada localidade, de maneira que nos permitisse partilhar a rotina daquele lugar, quase como se fôssemos moradores. Daí surgiu a proposta do que denominei de *residência teatral*.

A ideia de *residência teatral* se caracteriza pela recorrente atuação de um conjunto de criadores numa mesma localidade por um período de tempo alongado. Cada processo costuma durar em torno de um ano ou mais em cada local, que possuem em comum o fato de não serem espaços privilegiados de apresentação ou realização de atividades culturais. Muitas vezes privilegiamos regiões da cidade que estejam degradadas ou trechos do hipercentro, em que normalmente não se costuma haver realização de ações teatrais. Partindo sempre de figuras mascaradas, propomos a inserção delas no cotidiano local escolhido para a realização do trabalho, constituindo o que tenho chamado de *convivência criativa*, uma vez que os moradores e demais frequentadores daqueles locais passarão a conviver diariamente com estas figuras no seu cotidiano. Normalmente, durante os processos de criação, são mantidos uma média de quatro encontros diários por semana, com esta frequência podendo ser intensificada caso necessário. Nossa intenção é potencializar os sentidos da rua e do espaço público como locais de encontro assim como propõe Lefebvre (1999, p. 29):

A rua? É o lugar (topia) do encontro, sem o qual existem outros encontros possíveis nos lugares determinados (cafés, teatros, salas diversas). Esses lugares privilegiados animam a rua e são favorecidos por sua animação, ou então não existem. Na rua, teatro espontâneo, torno-me espetáculo e espectador, às vezes ator. Nela efetua-se o movimento, a mistura, sem os quais não há vida urbana, mas separação, segregação estipulada e imobilizada.

O projeto *Residência teatral no bairro Lagoinha*, que ocorreu no ano de 2011 em Belo Horizonte, com um grupo *Teatro Público* – do qual não faço mais parte - foi a primeira experiência com uma *residência teatral*. Naquela ocasião literalmente alugamos uma casa no bairro e passamos a *fazer de conta* que ali residiam um conjunto de cinco velhinhos, que eram representados por nós, por meio de meias máscaras expressivas de couro. Eles trajavam roupas da década de 50 remetendo aos tempos áureos daquela região que fora uma das mais importantes para a história da capital mineira. Com um casario histórico que ainda hoje encontra-se completamente abandonada pelo poder público. Um detalhe importante a ser ressaltado é que nós, enquanto atores, já chegávamos no bairro mascarados. Desse modo, durante todo o processo, os moradores não tiveram contato com os atores sem máscaras.

Como queríamos passar a impressão de que de fato morávamos ali, distribuíamos os ensaios por diferentes períodos do dia, de maneira que estes velhinhos mascarados poderiam ser vistos pelas ruas desde o início da manhã até altas horas da noite. O ensaio constituía basicamente em caminhar do ponto em que chegávamos no bairro até a casa. No trajeto, os atores iam ao mesmo tempo conhecendo o bairro e criando os personagens a partir dos apontamentos e das impressões trazidas pelos moradores no momento da interação, uma vez que não houve uma construção prévia destas figuras antes de irmos para as ruas. Notem que a compreensão dos mascarados como uma *entidade cambiante*, como apontei anteriormente para as Folias de Reis, foi fundamental para permitir que estas figuras fossem construídas diante dos moradores. Esse processo gerou o espetáculo *Naquele Bairro Encantado*, que até a data da escrita deste artigo é mantido no repertório do grupo *Teatro Público*<sup>1</sup>.



Naquele bairro encantado. Foto: Naum Produtora

---

<sup>1</sup> O ineditismo desta ação e a forte carga poética gerada pelos mascarados em contato com o bairro geraram alguns artigos (Cf. MENDES, 2015; BELEM, 2015) uma dissertação (cf. SILVA, 2013) e pelo menos duas dissertações em andamento sobre esse espetáculo. Para mais informações sobre o trabalho ver o site: [teatropublico.com.br](http://teatropublico.com.br).



Neste projeto, o descolamento para um contexto histórico fez com que os atores e o *público incidental* externo àquela localidade, que ia assistir ao espetáculo, tivessem um outro ponto de vista sobre aquele bairro, muito estigmatizado por questões de violência. Assim como a convivência proporcionada pelos mascarados, que se deslocavam pelo bairro, incentivou que os moradores recuperassem uma série de memórias que eram relatadas para o público durante as apresentações. Ou seja, projetos como esse promovem o deslocamento tanto dos atores como do público que precisam ir até locais que normalmente não iriam. Isso provoca uma mudança de perspectiva na maneira de perceber e interagir com a cidade.

Foi o que aconteceu também na criação das intervenções que compõem a Trilogia Andarilha do *Teatro&Cidade*. Criadas no hipercentro de Belo Horizonte, as intervenções exploraram os costumes dos transeuntes nas grandes cidades, suas formas de andar e se relacionar com os grandes centros. O que justifica o nome da primeira destas criações: *Intermitentes ou vai e vem*, feita entre os anos de 2015 e 2016 nas imediações da praça Raul Soares. Bem como, o *Trincamatraca: uma mascarada de rua*, criado em diálogo com o clima das feiras e festivais de rua, a noção de mascarada propõe uma relação de um deslocamento, mas dessa vez festivo e imprevisível pela cidade, sendo a feira Hippie – que ocorre aos domingos numa avenida central da capital mineira - o local em que esse trabalho ganhou corpo.

Já o último trabalho, criado entre 2016 e 2017, partiu da relação do deslocamento daqueles que não tem um território, um lugar próprio para estar no mundo. Os personagens, apesar de não se definirem numa única direção, fazem alusão à condição de pessoas em situação de rua, imigrantes e exilados. Mas como não queríamos fechar o sentido do trabalho, utilizamos essa relação traduzida no nome, *Seis personagens à procura de um lugar*, que nos permitiu remeter a estes universos sem que fosse de uma maneira literal. Ao anoitecer, entram em cena, em meio ao fluxo de pessoas e automóveis, seis estranhas figuras à procura de um lugar. À deriva, com seus poucos e precários pertences, se ocupam de tarefas inventadas para tentar manter-se ancorados numa realidade da qual parecem deslocados<sup>2</sup>.

No projeto *Residência teatral na cidade de Tiradentes* retomo a relação com o patrimônio histórico que já havia aparecido no trabalho com o bairro Lagoinha, pois Tiradentes - onde o trabalho foi desenvolvido durante quatro meses de 2018 - guarda um dos mais importantes conjuntos do patrimônio histórico brasileiro. Apesar de inicialmente o patrimônio ser o tema de interesse, resolvi deslocar o foco para o artesanato local e levar as atividades de criação para os bairros da periferia da cidade. A intenção foi buscar estabelecer uma ponte com a população local, uma vez que o centro histórico está tomado por atividades turísticas e os tiradentinos, propriamente ditos, acabam por conviver mais nos bairros do entorno.

---

<sup>2</sup> Em outras ocasiões falei sobre a criação destes trabalhos (Cf. PAULINO, 2011a, 2011b, 2018) O espetáculo *Intermitentes ou vai e vem* também foi um dos trabalhos analisados na dissertação de Felipe Cunha que aborda o percurso como estratégia criativa (Cf. CUNHA, 2018). Outras informações podem ser encontradas no site: teatroecidade.com.



Intermitentes ou vai e vem. Foto: Naum Produtora



Trincamatraca – Uma mascarada de rua – Foto: Naum produtora



Seis personagens à procura de um lugar – Foto: Naum Produtora

A escolha do artesanato, uma vez que é produzido pela população local, me pareceu uma forma de procurar envolver a comunidade com signos que poderiam fazer sentido para aquelas pessoas. O artesanato para muitas cidades do interior do Brasil tem historicamente papel de destaque seja como fonte de renda ou como fortalecimento da cultura e identidades locais. Se em alguns contextos pode sofrer certa pasteurização e ter seu sentido esvaziado em função de demandas mercadológicas, em outras situações, a produção artesanal pode se apresentar como locus de manutenção de técnicas e conhecimentos muitas vezes ancestrais. Como é o caso da cestaria e da tecelagem encontrada em Tiradentes e nas cidades ao seu redor, notadamente em Resende Costa.

A tecelagem manual fora em tempos não muito remotos uma importante atividade econômica de Tiradentes e região, mantendo-se presente na economia local. Bem como os cestos, que guardam uma forte herança indígena. Já a fibra de juta é vastamente utilizada no artesanato da cidade. Foi por isso que dentre os inúmeros itens do artesanato desta região, a cestaria, a tecelagem e a fibra de juta foram escolhidas como material de trabalho criativo para a produção das duas intervenções resultantes deste projeto: *Os florista* e *Dona Juta*. Embalados por acordes de sanfona, *Os Floristas* passeiam delicadamente pelas ruas e praças da cidade criando os mais diferentes arranjos de cores e de formas. Já *Dona Juta* brinca desembestada pelas ruas, dando notícia de tudo que se passa ao seu redor de maneira tão absurda quanto a realidade que nos cerca. Ambas se estruturam por longos deslocamentos pelas ruas dos bairros<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Esse processo de criação foi abordado em (CARVALHO&PAULINO, 2018).



Os Floristas – Foto: Ariane Lazário

\*\*\*

Em todos estes trabalhos abordados acima, além do uso de máscaras em jogos cênicos nos quais os atores transitam pelo espaço público, há em comum o fato de não considerarmos que estamos nos apresentando na cidade ou para a cidade. Enquanto criadores, propomos fazer parte daquela localidade em que atuamos, propondo novos pontos de vista sobre estes espaços, por meio de recursos teatrais. Durante cada percurso, instauram-se pequenas situações, seja em função de elementos espaciais ou da relação com as pessoas ao redor. São momentos efêmeros que não são engessados, fixos. Eles são como a cidade, vão se transformando a cada vez que os mascarados saem às ruas, a cada dia. A ação dos mascarados procura apontar para as diversas possibilidades de convívio e de expressão criativa nas cidades que, muitas vezes, as administrações públicas teimam em eliminar, como se reunir, se manifestar, permanecer sentado no banco da praça, lendo um livro, apreciando uma flor ou simplesmente não fazendo nada.

Os ensaios normalmente são estruturados por meio de uma série de tarefas que são repassadas para serem cumpridas pelos atores num determinado período de tempo que podem ser realizadas em conjunto ou individualmente. Ao final deste período de experimentação o grupo se reúne novamente e comentamos como foi a execução. Nos trabalhos em que estou também como ator, consigo dar orientações de direção enquanto estou experimentando. Quando estou apenas na função de direção, tendo a fazer comentários apenas no final. Procuro fazer com que as minhas intervenções, enquanto direção, fiquem o mais diluídas ou disfarçadas possíveis para que não permita que as pessoas ao redor tratem nossa ação como um ensaio de teatro.

Quando você leva o ator pra rua, muitas vezes ele tem uma relação muito invasiva com as pessoas, querendo chamar atenção. Esse é o primeiro vício de atuação que ficamos atento para eliminar. Cada ator deve construir uma existência cênica na cidade, a partir do jogo mediado pelo mascaramento. Para isso, cada ator mascarado deve ter um repertório de ações que os permita sustentar sua presença no espaço sem que precise utilizar as pessoas ao redor como muleta. É preciso construir uma existência própria a partir dos elementos ficcionais que cada ator vai trazendo e a partir das possibilidades de cada máscara no espaço. Desse modo, as pessoas ao redor, sendo público integrais ou acidentais, para retomar uma nomenclatura de Schechner (1985), poderão optar se querem ou não entrar em contato. Contudo, a abordagem inicial normalmente não costuma ser nossa. Não se trata de uma norma absoluta, mas um princípio de criação que sempre que podemos procuramos ficar atentos a ele.

Outra característica importante, deste trabalho desenvolvido com o *Teatro&Cidade* é que, como as ações dialogam com o cotidiano, elas prescindem de fechamento de ruas ou de localização por banner ou outros instrumentos de sinalização sobre onde ocorrerão. Mudando inclusive a relação com as etapas tradicionais da construção de uma obra cênica: pesquisa, ensaio, estreia e apresentação. Estas etapas acabam diluídas e aproximadas umas das outras, já que a comunidade local acompanha a criação do trabalho desde o início. O fato do trabalho estar ainda sendo elaborado, não impede que também seja percebido como uma apresentação por aqueles que, por ventura, venham a ter contato com o mesmo. Inclusive conseguindo acompanhar a sua evolução.

Por fim, foi o estudo das manifestações tradicionais da cultura popular brasileira, como apontei no início deste artigo, que me levou a propor processos de *residências teatrais* em diferentes espaços urbanos. Recorrendo a estratégias de *convivência criativa* mediadas pelo mascaramento que, por sua vez, favorece a criação de estruturas de intervenção cênica que acontecem de maneira itinerante por diversos espaços. Contudo, pesquisadores das artes cênicas que tem tido contato com as referidas obras citadas aqui, tendem a perguntar se tive influência dos *situacionistas* ou de elementos da performance para realizar tais criações. Por mais que esta aproximação seja possível, como o fazem Cunha (2018) e Mendes (2015). Resolvi propor este artigo com o intuito de mostrar como, na verdade, a maneira como estas obras foram pensadas, foram influenciadas pela observação das práticas dos mascarados da cultura popular e de sua maneira de ver e pensar o seu fazer.

### Referências Bibliográficas

BARROSO, Oswald. A Cena Tradicional e a Renovação do Teatro. In: GREINER, Christine e BIÃO, Armindo (Orgs.) **Etnocenologia: Textos selecionados**. São Paulo: Annablume, 1999.

BELÉM, Elisa. Doses de ficção: a intervenção urbana Naquele Bairro Encantado. **Portal Primeiro Sinal**, 2015. Disponível em: [www.primeirosinal.com.br/artigos/doses-de-c%C3%A7%C3%A3o-interven%C3%A7%C3%A3o-urbana-naquele-bairro-encantado](http://www.primeirosinal.com.br/artigos/doses-de-c%C3%A7%C3%A3o-interven%C3%A7%C3%A3o-urbana-naquele-bairro-encantado)>. Acesso em: 10 março 2019.

CARVALHO, Tereza Bruzzi; PAULINO, Rogério Lopes da S. E se aqui gente morasse: teatro, turismo e patrimônio cultural em Tiradentes. In: Congresso da Associação Brasileira de Pós-graduação em Teatro ABRACE, 2018, Natal. **Anais...** Natal: UFRN, 2018.

CUNHA, Felipe E. Lopes. **Percurso**: Uma prática teatral a partir da cidade e na cidade. Dissertação de Mestrado. Ouro Preto, UFOP, 2018.

CONNERTON, Paul. **Como as Sociedades Recordam**. Oeiras: Celta Editora, 1993.

SILVA, Eberth Guimarães da. Canção popular e criação cênica na intervenção urbana Naquele bairro encantado. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte, EBA/UFMG, 2013.

LEFÈBVRE, Henri. **A revolução urbana**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **A via das máscaras**. Lisboa: Editorial Presença, 1979.

LEWINSOHN, Ana Caldas. **O Ator Brincante**: no Contexto do Teatro de Rua e do Cavalo Marinho. Dissertação (Mestrado em Artes) - IA/UNICAMP, Campinas, 2009.

MARCUS, George E. O intercâmbio entre arte e antropologia: como a pesquisa de campo em artes cênicas pode informar a reinvenção da pesquisa de campo em antropologia. **Revista de Antropologia** 47(1), p. 133 -158, 2004.

MENDES, Julia Guimarães. O teatro como dispositivo relacional na habitação cênica Naquele Bairro Encantado. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**. 5 (10), p. 44-57, novembro, 2015.

OLIVEIRA, Érico José Souza de. **A roda do mundo gira: um olhar sobre o cavalo-marinho Estrela de Ouro (Condado/PE)**. Recife: SESC-Piedade, 2006.

PAULINO, Rogério Lopes da Silva. **O ator e o folião no jogo das máscaras da Folia de Reis**. Tese de Doutorado. Campinas, Unicamp, 2011a. Disponível em [www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000794461](http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000794461)

PAULINO, Rogério Lopes da S. Práticas de criação cênica e estratégias de convivência na cidade. In: 8º Congresso Nacional de Extensão Universitária, 2018, Natal. **Anais...** Natal: UFRN, 2018b.

PAULINO, Rogério Lopes da S.; MUNIZ, M. L. E. Por que vocês cobrem o rosto? Apontamentos iniciais sobre um processo de pesquisa e criação cênica num bairro antigo. In: VI Reunião científica da ABRACE, 2011, Porto Alegre. **Memória Abrace Digital**, 2011b. v. 1. p. 1-5.

PAULINO, Rogério Lopes da S. Intermitentes ou vai e vem: A máscara como motivadora de um processo criativo na rua. Belo horizonte: **Portal Primeiro Sinal do grupo Galpão**, 2015.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. **Bailarino-pesquisador-intérprete: processo de formação**. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

SCHECHNER, Richard. **Between Theater and Anthropology**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.