UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE ARTES VISUAIS

Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual - Mestrado

MAZAGÃO VELHO: IMAGEM-MUNDO DE UMA FESTA, UM BAILE E SUAS MÁSCARAS

Ronne Franklim Carvalho Dias

Goiânia

Dezembro - 2009

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
Mestrado em Cultura Visual

MAZAGÃO VELHO: IMAGEM-MUNDO DE UMA FESTA, UM BAILE E SUAS MÁSCARAS

Ronne Franklim Carvalho Dias

Goiânia
Dezembro – 2009

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

GPT/BC/UFG

D541m

Dias, Ronne Franklim Carvalho.
Mazagão Velho: imagem-mundo de uma festa, um baile e suas máscaras [manuscrito] / Ronne Franklim Carvalho Dias. – 2009.
116 f.: il., figs.

Orientador: Prof. Dr. Raimundo Martins.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais, 2009.
Bibliografia: f. 108-110.
Inclui lista de figuras.

1. Bailes de máscaras – Identidade - Mazagão Velho (Amapá) 2. Máscaras – Imagem 3. Cultura visual – hibridismo 4. Festa de São Tiago de Mazagão Velho (Amapá) 5. Mazagão Velho (Amapá) – Memórias I. Título.

CDU: 793.386(811.6)

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
Mestrado em Cultura Visual

MAZAGÃO VELHO: IMAGEM-MUNDO DE UMA FESTA, UM BAILE E SUAS MÁSCARAS

Ronne Franklim Carvalho Dias

Dissertação apresentada à banca examinadora da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás – UFG, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE EM CULTURA VISUAL, sob orientação do Prof. Dr. Raimundo Martins.

Goiânia
Dezembro – 2009

Termo de Ciência e de Autorização para Disponibilizar as Teses e Dissertações Eletrônicas (TEDE) na Biblioteca Digital da UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás–UFG a disponibilizar gratuitamente através da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações – BDTD/UFG, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **[x] Dissertação [ ] Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor(a):	Ronne Franklim Carvalho Dias				
CPF		E-mail	ronnefranklim@uol.com.br		
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página? [x]Sim [ ] Não					
Vínculo empregatício do autor	Professor Ensino Médio do Gov. do Estado do Amapá				
Agência de fomento:		Sigla:	----------		
País:	Brasil	UF:	GO	CNPJ:	----------
Título:	Mazagão Velho: imagem-mundo de uma festa, um baile e suas máscaras.				
Palavras-chave:	Máscaras, identidade, cultura visual, aprendizagem, hibridismo.				
Título em outra língua:					
Palavras-chave em outra língua:	masks, identity, visual culture, learning, hybridism.				
Área de concentração:	Educação e Visualidade				
Data defesa: (dd/mm/aa):	15/12/2009.				
Programa de Pós-Graduação:	Mestrado em Cultura Visual				
Orientador(a):	Prof. Dr. Raimundo Martins				
CPF:		E-mail:	raimundomartins2005@yahoo.es		
Co-orientador(a):					
CPF:		E-mail:			

3. Informações de acesso ao documento:

Liberação para disponibilização?[1] [x] total [ ] parcial

Em caso de disponibilização parcial, assinale as permissões:

[ ] Capítulos. Especifique: _____

[ ] Outras restrições: _____

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O Sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

_____ Data: / /2009

Assinatura do(a) autor(a)

[1] Em caso de restrição, esta poderá ser mantida por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita
justificativa junto à coordenação do curso. Todo resumo e metadados ficarão sempre disponibilizados.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE ARTES VISUAIS

Mestrado em Cultura Visual

MAZAGÃO VELHO: IMAGEM-MUNDO DE UMA FESTA, UM BAILE E SUAS MÁSCARAS

Ronne Franklim Carvalho Dias

Dissertação defendida e aprovada em_____ de _____ de 2009

BANCA EXAMINADORA:

_____
Prof. Dr. Raimundo Martins
Orientador e Presidente da Banca – FAV/UFG

_____
Profª. Drª. Irene Tourinho
Membro Interno - FAV/UFG

_____
Profª. Drª. Nei Clara de Lima
Membro Externo – Museu Antropológico/UFG

_____
Profª. Drª. Leda Guimarães
Suplente do Membro Interno - FAV/UFG

_____
Profª. Drª. Rejane Coutinho
Suplente do Membro Externo – UNESP

Aos aguerridos e festivos moradores de Mazagão Velho.

Agradecimentos

À luz do Divino Espírito Santo, que em muitos momentos me fez permanecer na caminhada...
À Maria da Conceição, minha mãe e eterna professora da vida.
Ao Rubens Dias, meu pai desenhista (*in memorian).*
À amada esposa Jocivannia, minha cúmplice no amor e no sucesso.
Ao Rheion, meu coração que bate em outro peito.
Ao Pablo pelo carinho.
Aos irmãs e irmãos: pela força, participação e amor.

Ao querido prof. Raimundo Martins pela acolhida, afeto e por sua sede de aprendizagem contagiante.
A profª. Irene Tourinho, por seu entusiasmo único de reinvenção e dinâmica de compartilhar alegrias.
As professoras Nei Clara e Leda Guimarães pelas ricas contribuições desde a qualificação.
Ao prof. Zé César pela partilha estética e amizade.
À Alzira pelo apoio técnico
Aos companheiros Raúl, Douglas, Getúlio, Laila e Noeli pela partilha de estudo e amizade.
As pessoas entrevistadas que colaboraram com este projeto e em especial aos mediadores Maria Aparecida e Józimo.
A Silvia Marques, amiga de partilha acadêmica.
A amiga Cristina Barbosa, diretora da Portinari, pelo apoio e incentivo.
Ao Alexandre e a Lídia pela acolhida, com os quais compartilhei moradia e aprendizagem.

Resumo

Esta pesquisa tem como objeto de estudo as máscaras da Festa de São Tiago de Mazagão Velho, no estado do Amapá. Realizada desde 1777 pelos moradores da cidade amapaense às margens do rio Mutuacá, a festa celebra a transferência da ex-colônia portuguesa da região de Dukkala, ao norte da África. Repleta de visualidades diversificadas, rituais e símbolos do catolicismo, a comunidade vive com intensidade suas manifestações culturais e religiosas. As máscaras ganham destaque durante um baile exclusivo para brincantes mascarados e, neste estudo, são analisadas como artefatos visuais a partir da perspectiva da cultura visual. A pesquisa visa construir interpretações sobre relações entre máscara e identidade, observando e discutindo processos de aprendizagem ligados à feitura e utilização das máscaras no contexto simbólico da festa. O trabalho investiga, também, os significados de prováveis pontos de infiltração, resistência e hibridização que as máscaras apresentam em decorrência da formação multicultural da comunidade e das influências do mundo globalizado. O texto é construído a partir de múltiplas interpretações dos colaboradores da pesquisa que, através de entrevistas abertas, revisitam e reconstroem histórias da memória oral e cultural da cidade.

Palavras-chave: máscaras, identidade, cultura visual, aprendizagem, hibridismo.

Abstract

This study has its focus on the masks of the feast of St. James of Mazagão Velho in the state of Amapá - Brazil. Held since 1777 by the residents of the city in the margins of the Mutuacá River, the feast celebrates the transfer of the former Portuguese colony from the Dukkala region, in the North of Africa. Full of rich and diversified visualities, rituals and symbols of Catholicism, the community lives with intensity its cultural and religious manifestations. The masks are distinguished during a ball exclusive for masked individuals and, in this study they are analyzed from the perspective of visual culture as visual artifacts. The research aims to build interpretations on the relations between mask and identity, observing and discussing the learning processes connected to the production and use of the masks in the symbolic context of the feast. The work also investigates the meanings of possible points of infiltration, resistance and hybridization that the masks present originated from a multicultural community formation and the influences of a global world. The text is built taking into consideration the multiple interpretations of the research participants that, through open interviews, recollect and reconstruct histories of the cultural and oral memory of the city.

Keywords: masks, identity, visual culture, learning, hybridism.

LISTA DAS ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Festa de São Tiago em Mazagão Velho.....12

Figura 2: Primeira fundação de Mazagão ao norte da África.....17

Figura 3: Trajeto das famílias em cascos, de Belém para Nova Mazagão.....19

Figura 4: Salão de festa do Baile de Máscaras, Mazagão Velho.....24

Figura 5: Igreja Nossa Senhora da Assunção.....28

Figura 6: Sede dançante, também chamado de barracão, vista frontal.....30

Figura 7: Casa da família Ayres ainda preserva linhas coloniais.....31

Figura 8: Rua Senador Flexa com novo calçamento.....31

Figura 9: Produções híbridas no Baile de Máscaras.....32

Figura 10: Algumas versões da imagem de São Tiago.....36

Figura 11: Máscaras artesanais de Mazagão Velho.....43

Figura 12: Venda de máscaras industrializadas em Mazagão Velho 44

Figura 13: Mapa urbano de Mazagão Velho.....54

Figura 14: Alguns mascarados no encerramento do Baile.....58

Figura 15: Cortejo dos “máscaras” pela Rua Senador Flexa.....63

Figura 16: Máscara produzida por Garciaz, revestida de papéis coloridos.....90

Figura 17: A audiência do Baile e vista frontal da sede.....96

Sumário

Introdução 11

CAPÍTULO I

Ambientação Histórica

1.1. Mazagão: uma cidade em deslocamento.....16

1.2. O Baile de Máscaras: significados identitários.....23

1.3. Hibridismo e cotidiano.....32

1.4. Imagem-mundo.....36

CAPÍTULO II

Indagações e Percursos Investigativos

2.1. A Pesquisa qualitativa.....39

2.2. Procedimentos metodológicos.....41

2.3. Imagem das máscaras.....42

2.4. Dos sujeitos entrevistados.....45

2.5. Observação participante.....50

CAPÍTULO III

Dialogando com Ideias, Autores e Artefatos.....56

3.1. Máscaras e artefatos.....56

3.2. Identidades em trânsito.....60

3.3. Aprendizagem: processos de mediação entre cultura e educação visual..66

CAPÍTULO IV

Detalhando dados, cruzando olhares e reflexões.....70

4.1. Entre muralhas e marés: um novo modo de pensar velhos sentimentos...72

4.2. Identidades festivas.....76

4.3. Convergências e conflitos.....82

4.3.1 O Baile de Máscaras como construção, fortalecimento e memória de amizades.....82
4.3.2 Entre o visível e o invisível – o suspenso e o subterrâneo 87
4.3.3 Transformações como autocrítica 93
4.4. Tradição e transgressão 97

CAPÍTULO V
Considerações finais.....101

Referências Bibliográficas 108

Apêndice
APÊNDICE A – Termo de Consentimento e Autorização.....111
APÊNDICE B – Roteiro para as Entrevistas.....112

Introdução

Realizar uma pesquisa sobre Mazagão Velho era idéia que me perseguia a alguns anos desde que assisti à defesa de um Trabalho de Conclusão de Curso – TCC, cujo tema era a festa de São Tiago. Eram os meus dias iniciais como calouro do curso de Licenciatura em Educação Artística na Universidade Federal do Amapá - UNIFAP. Lembro que o trabalho enfatizava as questões artísticas da manifestação popular mazaganense. A partir daquele momento comecei, então, a observar o grande leque de possibilidades que o tema oferecia.

As ricas e simbólicas histórias de Mazagão, ainda rememoradas pelos seus moradores, despertavam minha curiosidade e criavam expectativas de me aproximar e saber mais sobre aquela cultura. Durante meus estudos, no ensino básico e mesmo no curso de graduação, não me lembro de oportunidade, mínima sequer, nas aulas de história ou de arte, que abordasse mesmo que de passagem, algo sobre as manifestações culturais de Mazagão.

> As disciplinas que enfatizam arte-cultura são relegadas ao espaço periférico. Geralmente não têm espaço para dialogar com os núcleos intermediários ou central do currículo. A arte de grupos étnicos foi oportunamente folclorizada. (GUIMARÃES, 2005, p. 122).

Quando estudante de graduação vivia mergulhado nos temas “oficialmente” reconhecidos pela história da arte – especialmente autores e temas do continente europeu, norte americano e do sudeste brasileiro. Por esta razão, creio que não me sentia estimulado ou, talvez, autorizado a estudar e pesquisar assuntos da minha própria sociedade. Mazagão, com seu palco de manifestações folclóricas e rica cultura, foi um tema ausente na escola.

> A arte de negros, índios, mulheres, mestiços, gays e pobres parece não ter lugar na família universidade. Apesar das transformações da arte contemporânea com seu campo expandido, o seu ensino em si tem dificuldade em se expandir, ou melhor, em falar e ouvir múltiplas vozes. Polifonia, só como conceito. Artística, estética e pedagogicamente,os esquecidos são muitos. (GUIMARÃES, 2005, p. 123).

Entretanto, nos últimos cinco anos, cresceu dentro de mim a necessidade e, principalmente, a responsabilidade de realizar uma pesquisa sobre a paisagem imagética/artística do estado do Amapá. Assim, a escolha das manifestações simbólicas de Mazagão Velho como tema de investigação desta pesquisa decorre deste sentimento de necessidade, responsabilidade e expectativa de realizar um estudo sobre as influências e relevância desta prática cultural.

Minha primeira experiência *in loco,* ocorreu aos meus treze anos. Fui a Mazagão Velho acompanhando minha mãe numa cerimônia religiosa durante a festa de São Tiago do ano de 1990. Fiquei maravilhado com o visual da festa, com a profusão de cores das fitas penduradas nas ruas, os altares floridos expostos na frente das casas, a decoração da Igreja, as indumentárias dos "figuras" - personagens que encenam a batalha e, principalmente, com a diversidade de máscaras para o baile.

Figura 1: Festa de São Tiago em Mazagão Velho, Amapá, 2009.

Aos dezessete anos retornei a Mazagão Velho, sempre no período da Festa de São Tiago, mas, dessa vez, com a expectativa de aprender a dançar. Era o cenário adequado para a minha expectativa de dançarino aprendiz. Tanto na sede principal como em outras sedes menores, as festas dançantes se arrastam até o clarear da manhã. Foram três noites de intensas tentativas e muita satisfação. Aprender a dançar representava uma possibilidade de aproximação da festa e seus brincantes, além de que a dança é condição de socialização. Aprendi a me "virar", consegui alguns passos básicos. Foram três

noites marcantes e, daqueles dias, guardo comigo uma forte referência dos mazaganenses como um povo alegre e orgulhoso de suas práticas culturais.

Anos depois, já como professor substituto na UNIFAP, tive a oportunidade de participar de uma banca de TCC avaliando um trabalho de conclusão que tinha como objeto a máscara e suas relações com a história da arte. O tema era tratado a partir de uma perspectiva regional e abordava as máscaras da festa de São Tiago de Mazagão Velho.

Nesse período me sentia atraído por leituras sobre sociologia da arte e cultura e, como professor universitário, realizava pequenas viagens de observação pelo interior do estado do Amapá. Como parte desse itinerário observei, com maior atenção, o Baile de Máscaras de Mazagão e fiquei fascinado pela riqueza simbólica do Baile. Ao mesmo tempo em que me sentia instigado a fazer uma pesquisa que relacionasse aspectos do baile com o campo da arte, intuía que, de alguma maneira, seria possível fazer conexões com as questões culturais. Via-me diante de um fenômeno que abarca uma diversidade de cores, modelos, origens e significados, que reúne pessoas de várias localidades e classes sociais. Aos poucos fui me apercebendo da possibilidade de pesquisar e aprender sobre a festa e, mais especificamente, sobre as máscaras, abordando o tema a partir dos estudos da cultura visual. Já me sentia envolvido pela expectativa de estudar aquela prática social, suas narrativas simbólicas, suas questões identitárias e estéticas.

Vejo-me, primeiramente, numa relação afetiva com a cultura mazaganense, atraído e provocado por suas manifestações culturais, seus modos de vivenciar, conhecer, transformar e preservar tais manifestações. Todas as vezes em que estive em Mazagão Velho ou li algo a respeito de seus festejos, experimentei uma profunda sensação de afinidade, uma quase necessidade de pesquisar e aprender sobre suas manifestações e práticas culturais. Apesar de ter nascido e realizado todos os meus estudos em Macapá, não tive a oportunidade e nem as condições para empreender este projeto.

O mais próximo que pude chegar foi quando da minha participação do levantamento preliminar para o Inventário Nacional de Referências Culturais do IPHAN/Minc sobre Mazagão Velho, em 2007. Essa participação me permitiu observar que, com o tempo, os modos de aprendizagem e os significados das máscaras sofrem mutações, se deslocam e se transformam acompanhando os processos identitários das pessoas, da festa e do lugar. A expectativa de examinar e analisar essas transformações e deslocamentos, de buscar compreender como elas influenciam as relações locais, os processos identitários das pessoas e da festa, me levarou a empreender esta investigação.

No primeiro capítulo, faço uma ambientação histórica sobre a dinâmica dos acontecimentos que marcaram significativamente os mazaganenses. A mudança da cidade de Mazagão é o principal fator que provocou novas experiências a seus moradores em relação aos espaços, ao tempo de espera e à miscigenação com outras culturas. Na formação multicultural de Mazagão destaco o hibridismo e as festas, fontes de riqueza cotidiana de suas identidades simbólicas.

No segundo capítulo proponho e discuto a abordagem metodológica. Tomo como referência a pesquisa qualitativa. No contexto deste estudo, a metodologia articula uma mediação entre elementos empíricos, teóricos e conceituais que perpassa as diferentes etapas do trabalho. Como abordagem do tipo etnográfico, a metodologia tem sua ênfase na investigação interpretativa. Para a coleta dos dados utilizo, como procedimento metodológico, entrevistas abertas com cinco colaboradores e a minha observação participante no Baile de Máscaras. A combinação desses procedimentos me permite cruzar e entrecruzar informações coletadas com os colaboradores e minhas próprias observações e anotações, como brincante no Baile de Máscaras, em diálogo com os autores que elegi como referencial teórico.

As linhas e marcos conceituais que fundamentam a pesquisa são apresentados no terceiro capítulo. Reconheço que os estudos da cultura visual oferecem a possibilidade de abordar e discutir não apenas as práticas culturais,

mas, também, os artefatos visuais do cotidiano que configuram a festa. Os conceitos de identidade e aprendizagem, bem como questões referentes às máscaras e suas funções como parte desse sistema simbólico, são examinados colocando em perspectiva a relação local-global e suas implicações em termos da pós-modernidade. Reafirmo, assim, meu interesse em buscar compreender esses modos de aprendizagem num ambiente não escolar, ou seja, como são construídas as práticas de aprendizagem em torno das máscaras artesanais de Mazagão.

A discussão e análise dos dados são realizadas no quarto capítulo onde construo, com base numa bricolagem interpretativa, a trama que envolve as falas dos colaboradores, minhas anotações e percepções como observador participante em diálogo com os autores do *corpus* teórico. Este capítulo é, também, um espaço para reflexão sobre os percursos da investigação, sobre as idas e vindas que pontuam meu aprendizado como pesquisador ao trilhar caminhos tortuosos marcados por expectativas, surpresas, frustrações e satisfações.

No quinto e último capítulo faço uma revisão do trabalho retomando os pontos principais que conduzem às considerações finais. Como resultado desse processo de imersão nos dados e informações desta investigação, proponho-me a trazer à tona questões de relevância, construindo uma síntese das análises e interpretações que apresento ao longo do trabalho.

Quero deixar claro que esta pesquisa aborda apenas um fragmento, apenas parte de uma versão da história de Mazagão. Ressalto que a história de Mazagão se reconstrói e se ressignifica através de uma multiplicidade de versões, resíduos de uma memória oral que continua se deslocando no tempo e no espaço através das suas próprias manifestações e práticas culturais.

CAPÍTULO I

Ambientação Histórica

1.1. Mazagão: uma cidade em deslocamento

Quem visita Mazagão Velho e conhece a alegre mobilização comunitária em torno das festas religiosas – dentre elas a de São Tiago, a mais popular – não consegue imaginar o percurso penoso e conflitante de transferência que ela vivera no passado. Tais conflitos deixaram suas marcas na "praça de onde se entoava os louvores divinos, onde se guardava a verdade do Evangelho e se conservava a fé católica, (...) [a mesma praça] que o marquês de Pombal mandava entregar aos mouros" no séc. XVIII (VIDAL, 2008, p. 46), contrariando os próprios moradores e soldados que ali fizeram juramento de defendê-la até a vitória ou a morte em combate.

Para o império português o Brasil é, naquele momento, a menina dos olhos, espaço estratégico para destinação da cidade mazaganense. Depois das Minas Gerais, região cobiçada pela abundante exploração de ouro e diamantes, a coroa portuguesa reorienta a povoação da colônia para regiões de fronteira como a Amazônia. O traslado cria ansiedade e expectativa no povo que vai trazer na bagagem memórias culturais para uma reconstrução identitária. Estranhamento e expectativa geram imagens e sonhos em função de um novo tempo-espaço em terras onde serão realizados projetos de vivência acalentados pelo desejo e crença na fé católica.

Mazagão é uma cidade "em deslocamento". Fundada no séc. XVI como praça-forte de Portugal nas terras do Marrocos, foi abandonada por decisão da Coroa em 1769, após o cerco das forças mouras e berberes que reivindicavam suas terras mulçumanas. A cidade havia nascido numa região litorânea, com uma clara vocação para o comércio. Além de concentrar riqueza, era também fonte de cobiça de outros povos. Em decorrência da sua posição geográfica e da condição econômica, Mazagão convivia com riscos crescentes de invasão. Aliados a esses riscos se somavam os interesses mouros de recuperar seu

território. A cidade fora fortificada e, de certa forma, transformada numa espécie de fortaleza/cidadela que, se esperava, fosse inexpugnável. Assim, a cidade resistiu por mais de dois séculos, apesar do isolamento terrestre criado pelas investidas e ameaças dos marroquinos.

A partir de 1750 intensificaram-se os ataques mouros à cidade que se viu na iminência de ser conquistada. Em 1769, um contingente de aproximadamente 120 mil homens montou um poderoso cerco à cidade (VIDAL, 2008, p. 42). Cansado das lutas entre seus súditos e os mouros, o rei de Portugal, D. José, tomou uma decisão radical: ordenou o abandono da cidade e o embarque imediato da população para Lisboa.

Figura 2: Primeira fundação de Mazagão ao norte da África.

Haviam se passado 256 anos desde que a coroa portuguesa tinha fundado Mazagão. Muitas mudanças e transformações haviam ocorrido nas relações entre os países, nas políticas internas e, principalmente, no comércio de produtos das colônias. Mas no reinado de D. José, a política portuguesa respirava novos ares e sinalizava outros rumos. Ao tomar conhecimento do cerco que se montava a Mazagão, perplexo, o monarca português decidiu pela

transferência das 340 famílias ali residentes para o Brasil. As famílias passam por Lisboa, escala marítima onde ficaram seis meses aguardando autorização para atravessar o Atlântico até Belém do Pará. Em Belém, é feita uma rigorosa listagem das famílias e dos bens a serem transferidos.

Com o planejamento de uma nova cidade para acolher a diáspora, são criados dois tempos distintos de expectativa: o dos governantes e o do povo. Em 15 de setembro de 1769 os navios partem de Lisboa para a Amazônia – levam as famílias, juntamente com expectativas e esperanças, frustrações e incertezas, toda uma carga identitária. Os imigrantes desembarcam provisoriamente em Belém do Pará, até serem enviados, conforme o término das construções das casas, à cidade projetada para eles no Amapá. (VIDAL, 2008).

O que seria um tempo de trânsito se transforma em interminável tempo de espera. Sofrimento e angústia se aliam ao estranhamento de pessoas, costumes e hábitos que parecem intimidar e perseguir os refugiados. Os navios responsáveis pelo transporte das famílias a caminho de Mazagão realizaram a travessia do Atlântico num período de 55 a 66 dias, contabilizando um total de 19 mortes durante a viagem. Ao desembarcarem em Belém, fez-se necessário um recenseamento para identificar e registrar as famílias. Pois, “não se trata de átomos sociais independentes uns dos outros, mas de uma cidade inteira”. (VIDAL, 2008, p. 47). As quase duas mil pessoas de Mazagão ganham um *status* de comunidade. Belém, com cerca de dez mil habitantes, recebe uma nova dinâmica social e econômica com a estada dos mazaganenses cujas custas eram pagas pelo tesouro real português. O tempo de espera em Belém durou um mínimo de dois anos, chegando, em alguns casos, há até dez anos – para que todas as famílias fossem instaladas na Nova Mazagão, no Amapá. Esse longo período permitiu que muitos dos mazaganenses, especialmente os filhos, se inserissem e se estabelecessem permanentemente – através de casamento, trabalho, necessidade, empatia, etc. – na sociedade belenense.

O terceiro deslocamento de Mazagão – de Belém para a Nova Mazagão – acontece por etapas. Na primeira delas, de 1770 a 1772, 114 famílias, perfazendo um total de 410 pessoas foram transportadas. Até o ano de 1776

313 famílias haviam chegado à cidade destino (VIDAL, 2008). Nessa etapa final o traslado foi realizado em pirogas, embarcações de origem indígena. As dimensões dessas embarcações são, em média, entre 11 a 17 metros de comprimento. Os cascos são cavados em troncos de grandes árvores e impulsionados por remo e varas. (VIDAL, 2008, p. 156). Considerando as condições climáticas, de transporte e a distância, ouso dizer, tomando como referência minha experiência de amazônida ribeirinho, que essa etapa da viagem pode ter sido menos incômoda que as anteriores. Menos incômoda e, certamente menos monótona, pelo contato com a nova paisagem e a exuberância da região.

Figura 3: Trajeto das famílias em cascos, de Belém para Nova Mazagão.

Decerto, esse tempo de deslocamento dos mazaganenses, na última etapa, se dilata. Pelas características das embarcações, descobertas e rasas, eles agora se deslocam deslizando numa imensidão de água, céu e um mundo verde em volta. Os olhares, horizontalmente projetados na planura do rio, sob os sons permanentes da mata, renovam expectativas a cada curva, a cada enseada, vislumbrando a cidade que cada um imagina.

O plano urbanístico da Nova Mazagão – projetado pelo experiente engenheiro italiano Domingos Sambucetti – comportava um contingente de até duas mil pessoas. Desenhada sob formas regulares, com estruturas de quadras dispostas simetricamente, as moradias eram padronizadas em dois tipos: de quatro e seis cômodos, distribuídas conforme o tamanho das famílias. Vale ressaltar que a cidade era construída com mão-de-obra indígena, de várias localidades da Amazônia.

Ao chegarem à cidade prometida, os neo-mazaganenses se deparam com uma nova frustração: uma cidade ainda em construção. Fragmentação e deslocamento já faziam parte de suas vidas, de suas histórias. A cultura herdada de um tempo/espaço longínquo é tecida e recosturada a cada novo desembarque. Mas, a partir da chegada, passa a ser mesclada às matrizes culturais indígenas presentes da Nova Mazagão. Assim, essa "cultura fronteiriça" de outro continente, reinicia um novo processo de adaptação.

Em uma localidade longínqua e desconhecida dos olhos europeus, a coroa portuguesa divulga a nova cidade colonial, vendendo a imagem de domínio geopolítico, poder econômico e astúcia. Documentos e registros históricos (Arquivo Histórico Ultramarino - Portugal) revelam que a "escolha do rio Mutuacá não é aleatória no contexto do norte da Amazônia e mais particularmente do maciço das Guianas" (VIDAL, 2008, p. 102). Com terras para plantação e excelentes pastagens para criação, fica evidente a pretensão de que a nova comunidade venha a ser tão grande quanto a vila de São José de Macapá. Num afluente do rio Amazonas e situada entre Macapá e Villa Vistoza, Mazagão representa uma estratégia "geopolítica de controle do litoral norte da Amazônia por parte da Coroa portuguesa" (VIDAL, 2008, p. 104).

A Nova Mazagão construída às margens do rio Mutuacá, um afluente do rio Amazonas, fica a 50 Km de Macapá, capital do Estado do Amapá. Hoje, a cidade possui aproximadamente 500 habitantes na maioria de idade adulta e idosos. Essa população predominantemente descendente de escravos africanos tem atividades econômicas do extrativismo vegetal, como o cultivo da mandioca e a prática da pesca.

A comunidade de Mazagão Velho (atual nome) é conhecida por realizar várias festas ao decorrer do ano, em sua maioria, celebrações religiosas ligadas ao catolicismo popular. A festa considerada de maior popularidade pelos próprios moradores é a de São Tiago, que acontece de 16 a 28 de julho e cujo ápice é nos dias 24 e 25. A festa revive e reconstrói as batalhas entre mouros e cristãos, vividas pelos seus antepassados na região de Marrocos.

De acordo com Washington Elias dos Santos[1] (Entrevista realizada em julho de 2007) – popularmente conhecido como 'seu' Vavá, o mais antigo narrador oficial da batalha de Mazagão Velho – São Tiago, juntamente com São Jorge, seria um soldado misterioso, anônimo, que aparecia durante as batalhas no continente africano, lutando ao lado dos cristãos e colaborando fortemente para suas vitórias. É parte do ritual tradicional do evento, a representação cênica da batalha entre mouros e cristãos pelas ruas da cidade, ocasião em que os moradores da comunidade revivem simbolicamente o confronto ocorrido na cidade-forte lusitana, hoje El Jadida. Centenas de pessoas são atraídas para a festa.

Segundo a tradição oral, os mouros eram liderados pelo rei Caldeira e queriam conquistar Mazagão. A guerra se estendia com vantagem para os portugueses. A estratégia de Caldeira era pedir o fim da guerra e presentear os cristãos com comidas envenenadas. Os lusitanos, desconfiados da armadilha, jogaram parte da comida para os animais dos mouros. Com a vitória que julgavam terem alcançado, os mouros realizaram um baile de máscaras oferecendo aos cristãos a oportunidade para salvarem suas vidas juntando-se ou aliando-se aos próprios mouros, antes do confronto final. No baile, usaram máscaras para não serem reconhecidos pelos seus superiores. Mascarados, os cristãos compareceram ao baile e distribuíram a comida envenenada para os mouros. O rei Caldeira também morreu como resultado de sua fracassada estratégia[2].

---

[1] O senhor Vavá, um ex-combatente da 2ª Guerra Mundial nascido em 19/01/1920, é considerado pelos mazaganenses uma biblioteca viva das narrativas históricas.

[2] sítio Brasil Arqueologia: http://www.magmarqueologia.pro.br/MazagaoVelho.htm (acesso em: 21/02/2008).

A batalha que se evoca, de cristãos contra mouros, configura um tipo de festa com origem no período colonial, bastante difundido na América Latina. Vale ressaltar que “é sob a invocação de São Tiago (de Compostela) que os soldados ibéricos saiam em combate contra os infiéis; quanto a São Jorge, santo padroeiro da cavalaria, ele é aquele que leva o estandarte dos cruzados, uma cruz vermelha sob um fundo branco” (VIDAL, 2008, p. 257). No caso de Mazagão, a batalha que inspira a celebração como fato épico, tem sido a prova de fogo da cidade. Em 1561, o sultão mulah Abdallah, xerife dos saadinos, decide reunir um numeroso exército para acabar com o entrave cristão, cuja presença é um insulto ao mundo islâmico. Convocando os homens da Mauritânia, ele reúne em Marrakesh um exército de 120 mil homens. Assim, 20 mil soldados de Portugal se reúnem aos 2.600 habitantes de Mazagão para resistirem em defesa da praça-forte. Como a cidade poderia resistir ao grande cerco? Soldados portugueses em proporções reduzidas poderiam suportar tanta hostilidade? Após intensos ataques, “o filho do sultão, mulah Mohamed, decide levantar o cerco, suas tropas contabilizam 25 mil mortos. Do lado português, apenas 98 soldados e 19 civis pereceram” (VIDAL, 2008, p. 20). A resistência como ato de bravura, é considerada uma conquista que repercute na Europa como a vitória da cristandade sobre os infiéis. Ao mesmo tempo, para outros, a resistência de Mazagão foi uma grande sorte, e sua decadência seria apenas questão de tempo.

A data de surgimento da festa de São Tiago, ainda não se tem com precisão. Folhetos oficiais da festa mencionam o ano de 1777. O que há documentado é uma batalha naval de cristãos contra os mouros em honra da rainha D. Maria de Portugal. Porém, nos anos seguintes, não se tem nenhum registro que possa garantir a continuidade do evento. Laurent Vidal (2008) cogita que a sequência ininterrupta da festa deve ter acontecido a partir da fundação de Mazaganópolis, povoado que surgiu em 1915 em função de uma epidemia de cólera em Mazagão Velho. Essa epidemia provocou mortes na cidade e desencadeou um significativo esvaziamento populacional, motivo da mudança do nome de Nova Mazagão para Mazagão Velho.

Mazagão vive na sua formação linhas descontínuas de tempo, espaço e identidade. Seriam essas ocorrências frutos do acaso, do destino? É possível reconstruir sua narrativa histórica? Como rememoração ou como invenção?

1.2. O Baile de Máscaras: significados identitários

A formação de Mazagão é marcada por múltiplas tramas culturais de diferentes continentes como a Europa, a África e a América do Sul, fazendo de Mazagão uma cidade de práticas híbridas em sua formação. Desde a Mazagão africana, em tempos de paz, os seus habitantes mantinham relações com distintos grupos étnicos "mouros": os árabes de Marrakesh, Mogador e de Azamor; as tribos berberes das montanhas e alguns intercâmbios com mouros bárbaros (VIDAL, 2008, p. 34). Esses contatos permitiam que vários mazaganenses se comunicassem em árabe, proporcionando trocas culturais, inclusive participações festivas.

As festas, como baile a fantasia e máscaras, são típicas da cultura européia palaciana e têm sua origem em celebrações barrocas do catolicismo. Para Affonso Ávila (1994), a mentalidade da festa barroca transcendia à agonicidade do rigor histórico rompida pela dimensão lúdica e pelo sentimento coletivo. Nas manifestações públicas, surgia a rebelião do criativo diante da homogeneização ideológica, para o comportamento e pensamento de todos. (p. 139-141).

Por outro lado, a dança sempre foi uma manifestação de forte característica cultural da África, especialmente nos rituais religiosos. É possível perceber as influências dessas matrizes culturais na Festa de São Tiago. Devido às transmutações e hibridizações, ao longo do tempo, observo que a presença do sagrado e do profano se mistura como na noite de 24 para 25 de julho. Por exemplo, os "máscaras"[3], depois de dançarem toda a noite tendo as bebidas alcoólicas como "combustível" da festa, levam pela alvorada as imagens de São Tiago e São Jorge do altar da Igreja de Nossa Senhora da Assunção, em cortejo, até a capela de São Tiago. Hoje, essas "manifestações

[3] "máscaras" usado no masculino é o termo comum na comunidade mazaganense para designar os mascarados brincantes do baile que antecede o dia de São Tiago.

religiosas não são integralmente apoiadas pela Igreja Católica" (VIDAL, 2008, pp. 258- 259).

Com base na tradição oral dos mazaganenses, posso avaliar que o baile surge de uma troca cultual entre diferentes: aqueles de origem européia e árabe, cristãos e mulçumanos. Burke (2003) ressalta que, "a identidade cultural é frequentemente definida por contraste" (p. 81). Ou seja, a identidade se constrói no contexto de um contínuo jogo cultural.

Figura 4: Salão de festa do Baile de Máscaras, Mazagão Velho, Amapá, 2008.

> Colocando num mesmo palco atores de fala e máscara diversas como o colono de origem portuguesa, o trabalhador negro e o remanescente indígena, ao lado do fortuito elemento estrangeiro, a festa colonial brasileira ultrapassou um espaço tradicional de discurso de poder, buscando concatenar em seu lugar um espaço de discurso de identidade cultural (ÁVILA, 1994, p. 179).

O Baile de Máscaras de Mazagão Velho possui um sistema de regras (como todo sistema cultural) e mantém critérios de participação: estar mascarado, ser adulto e não ser do gênero feminino. Numa escala seletiva e hierárquica de critérios, dentre eles prevalece o primeiro. A senhora Josefa

Pereira Lau[4], conhecida na comunidade como dona Zezinha, de 80 anos, tem uma explicação para a proibição das mulheres dançarem no Baile de Máscaras. Ela explica que naquela época, quando os oficiais cristãos cismaram que os mouros preparavam uma cilada com a comida envenenada, fizeram espalhar a ordem: "não levem esposas e nem filhas! Ao invés disso, vistam-se com as roupas delas, para eles [os mouros] pensarem que são mulheres". (Entrevista realizada em julho de 2008).

Para a noite do baile, os mascarados exibem suas indumentárias, juntamente com suas máscaras, como fantasias produzidas por eles mesmos ou "roubadas". Neste caso, quando roubadas, são roupas femininas escolhidas /retiradas dos varais das casas - prática menos usual, mas que ainda permanece como parte da tradição. 'Seu' Jorge, um dos entrevistados e morador antigo de Mazagão Velho, conta que

> A melhor roupa era a roubada! Levava da mulher, levava dos outros né, e era assim. A gente roubava. Era muito melhor roubado do que pedisse aqui da senhora, porque se eu roubasse e ela não conhecesse lá no baile de máscara, eu não devolvia mais pra ela. E se ela me emprestasse, não, tinha que devolver depois. Naquele tempo, eu achava que era mais bonito o baile de máscara ('Seu' Jorge, entrevista realizada em março de 2009).

Alguns deles se reúnem, desde a manhã do dia 24 de julho para confeccionar o "Judas" – boneco com dimensões humanas sobre uma cadeira – na mesma casa que é o ponto de encontro para o cortejo que vai até o salão de festa. Esquentados pela afrodisíaca gengibirra[5] – outros animados pela cerveja ou aguardente granada Duelo ou "51"[6] – numa roda de samba, os brincantes permanecem nesse clima festivo até o ápice da festa, o Baile de Máscaras. A fala de J. Júnior, turista entrevistado na pesquisa, sobre sua expectativa antes do baile de máscaras é esclarecedora: "Antes do baile que é o ponto de encontro. Todos os anos, aqui é realizada a questão do boneco. [O

---

[4] Dona Zezinha, natural de Mazagão, ainda toca, canta e dança nas festas tradicionais como do Marabaixo de Mazagão e de outras regiões.

[5] Licor de gengibre fermentado com cravo ou canela. Bebida alcoólica típica em festas como marabaixo e batuque.

[6] "Duelo" e "51" são duas marcas de cachaças que possuem em suas composições alto teor alcoólico e comercializadas em larga escala pelo seu baixo custo em relação à cerveja.

pessoal] Começa a tomar a gengibirra, começa a se organizar, começa aquele círculo de amizade” (Entrevista realizada em julho de 2008).

Como “máscara”, tive a oportunidade de vivenciar duas edições do baile, em 2007 e 2008. No ano de 2009, optei por participar de “cara limpa”, ou seja, me coloquei como parte da audiência, para ter uma visão externa, e, através das lentes das câmeras da máquina fotográfica e da filmadora, registrei imagens do evento. Nas três edições da festa, acompanhei a preparação da saída do cortejo, onde os brincantes se reúnem para não serem descobertos com suas máscaras e fantasias, e vivi esse ambiente de expectativa e produção festiva.

Na primeira edição em que participei da festa, em 2007, fui para Mazagão Velho sem qualquer máscara ou assessório para dançar o baile. Tinha a expectativa de conseguir o material com os coordenadores da festa. Ao chegar na casa de distribuição dos assessórios do baile, na tarde do dia 24 de julho, fui informado pelo senhor Côncio, coordenador do baile, que as máscaras (somente artesanais) já estavam reservadas. Mesmo assim, ele conseguiu uma máscara em tons azulados, de formas animalescas e contornos escuros nos olhos e no focinho, com orelhas que sugeriam uma espécie híbrida entre urso e lobo guará. O coordenador também me permitiu escolher entre três peças de fantasias: uma camisa amarela florida, de mangas compridas, calça do mesmo tecido e uma saia. Escolhi além da camisa, a saia azul anil com pequenas estampas floridas. A minha preferência pela saia visava combinar o azul da saia com o azul da máscara. Vestir uma saia foi uma oportunidade inusitada de quebrar com a rotina do meu cotidiano.

O ponto de encontro para o baile é um momento raro, onde se escutam as vozes dos mascarados. Contagiados pelo espírito lúdico da festa, surgem piadas e muitas brincadeiras entre os brincantes. Os personagens são incorporados pelo visual, gestos e tons de voz que geram a nova identidade mascarada.

Durante minha primeira edição conheci Mano-vó, um senhor com aproximadamente 70 anos de idade que me chamou a atenção pela sua

inusitada forma de viver aquele momento. De estatura baixa, andava levemente curvado com os joelhos bem dobrados. Os passos do experiente brincante oscilavam lateralmente, como um pêndulo vivo e ambulante. Trajava vestes azuis de chita, calça e camisa de mangas ao punho; usava máscara artesanal e a pôs de cabeça para baixo. A sua fala era um tipo diferente de combinação: aguda como a voz de uma criança, e rouca como a voz de um idoso. Às vezes, soltava uns sons estranhos, como de um choro afogado, para espantar os moleques que ainda insistiam por ali.

Observei que Mano-vó estava sempre rodeado por outros “máscaras”, e sua presença nunca passava despercebida. Uma figura folclórica entre os colegas brincantes? Um “máscara” de reconhecido valor por seus pares? Perguntei-lhe sobre a sua sensação a respeito do baile de máscara. “Não sei falar do que... não tem explicação...” Respondeu-me com sua voz rouca dobrando a cabeça para os lados, colando-a sobre os ombros. Foi o “máscara” que mais me chamou a atenção naquela noite, como se o poder de estar mascarado fizesse emergir um outro personagem, uma nova identidade.

Antes da partida, um alerta é feito pelo coordenador do Baile: “somos todos brincantes, viemos aqui para brincar. Por isso, vamos saber brincar!”. Depois do aviso, ecoou uma explosão de gritos, assobios e risos. Era o “alerta de guerra” dos mascarados, que sinalizava o êxtase daquela noite festiva. Partimos fazendo zombarias, gargalhando, mexendo com quem estava nas ruas, etc., deixando claro que nós, os “máscaras”, éramos os protagonistas da noite.

Partimos da concentração, uma área côncava e de baixa luminosidade, pela ladeira que dá acesso a Rua Senador Flexa, a principal da cidade, até a sede dançante. Na saída, a sensação é de alguém que emerge de obscuras intimidades, de contrafaces escondidas, de comportamentos rotineiros e convencionais para um clareamento público com uma nova face, inventada, a se expor.

Das portas e janelas das casas, senhoras de cabelos grisalhos e crianças de colo, apreciavam o cortejo à distância. Dos expectadores às

margens da rua, as moças e crianças recebiam maiores atenções dos "máscaras" que mexiam com aquelas e espantavam as outras. Gritos, assobios e sons variados, emitidos pelos brincantes, permaneciam como fundo sonoro do cortejo. O vento úmido que balançava as fitas coloridas das ruas, naquele acender das luzes noturnas, indicava que teríamos uma noite chuvosa, mas ao contrário do que o céu previa, o clima no baile prometia ser dos mais quentes e alegres.

Percorrendo a Rua Senador Flexa, observei que, às margens desta rua, concentram-se algumas gigantes mangueiras centenárias e certos pontos históricos como: a Igreja Nossa Senhora da Assunção[7], a casa da família Ayres – de características coloniais construída ainda no século XIX – e o balneário gramado do Rio Mazagão[8] (nome que substitui o rio Mutuacá). Nesse momento do cortejo, a Igreja é parte do grande cenário que emoldura a dinâmica performática dos mascarados. Entretanto, até o término do baile, ela será o principal espaço de atuação, pois, do seu altar sairá, pela aurora, um novo cortejo.

Figura 5: Igreja Nossa Senhora da Assunção, 2009.

[7] Construída em 1935, de formas neoclássicas simplificadas, é considerada o maior prédio da cidade.
[8] Substituição encontrada nas últimas cartografias das bacias hidrográficas de Mazagão registradas pelo IBGE. (Cf. RABELO, 2005, p. 12).

Ao nos aproximarmos da sede, observei que a comunidade – ou seja, os não mascarados – concentravam-se em torno do prédio. Um aglomerado de pessoas se fazia presente na entrada principal. Senti a palpitação do meu coração mais forte ao receber os olhares de expectativa da comunidade à nossa chegada. Eram muitos os olhares, em baixo, pelo alto... Olhos espremidos que se esforçavam para alcançar detalhes da festa, algo estranho, inusitado!

O caminho foi se afunilando do espaço amplo da rua para a porta de entrada da sede. A partir desse momento o contato físico foi inevitável entre os brincantes mascarados que entravam e a comunidade que assistia do lado de fora do salão.

Ao som do ritmo frenético do “lambadão” e do merengue (tipos de música caribenha), adentramos ao Baile. Empurrões e encontradas fazem parte dos primeiros minutos de ingresso no salão de festa. O impacto é singular, me sentia arrastado como numa grande onda contra o volume altíssimo dos paredões das caixas acústicas.

No primeiro instante, perdi a noção de espaço, apesar de a sede não ser de grande porte. É como estar em meio a um turbilhão de água que faz jorrar sua força por todos os lados. Em alguns momentos, chega a ser sufocante pela limitação visual e pelo calor que a máscara proporciona - sem falar do calor humano que inunda o salão. Mesmo assim, é uma sensação de grande ritmo e pulsão. Pela compressão dos corpos reunidos ali, eu só podia ter uma direção: acompanhar o forte movimento circular e anti-horário da grande massa dos dançantes. Aquele remoinho pulsante me fez perder também a noção de tempo cronológico e construir um próprio sentido temporal: voltei-me para um tempo desejável, simbólico e pessoal. Naquele instante inicial do Baile, lembro que a minha reação foi rir... rir muito diante daquela situação inusitada. Sem rumo ou direção, percebi que aquele não era momento para raciocinar, mas vivenciar o embalo contagiante da festa.

A magia daquele espaço festivo me remete à indistinção desinteressada de identidades antigas: o fato de não saber distinguir quem é quem – das

identidades sociais cotidianas – pelo uso das máscaras e seus acessórios, me proporcionou um estado de liberdade e encanto, uma sensação de poder ser quem quiser. Um estado de velar-se para se desvelar. A descrição de minhas sensações tem pontos de concordância com a fala do J. Júnior: “O que eu sinto é: o cara ser absoluto lá [no baile]!”.

A festa, como interativismo social, é algo muito forte e importante em Mazagão Velho que realiza tradicionalmente dezessete festas[9] – além da de São Tiago – organizadas comunitariamente ao longo do ano. Nesse contexto de um calendário festivo, as máscaras da festa de São Tiago estão inseridas como parte de um grande jogo idiossincrático, uma prática simbólica coletiva inserida no cotidiano. Pude vivenciar um sentido de necessidade de reunir e festejar, algo que representa uma notória capacidade de trabalho coletivo.

Figura 6: Sede dançante, também chamado de barracão, vista frontal, 2008.

[9] As festas comunitárias são: São Gonçalo (9 e 10/janeiro), São Sebastião (20/janeiro), Aniversário de Mazagão Velho (23/janeiro), São José (19/março), Semana Santa, Sagrado Coração de Maria (maio), Festa Junina, Nossa Senhora da Piedade (2 à 12/julho), Nossa Senhora da Assunção (15/agosto), Divino Espírito Santo (16 à 24/agosto), Nossa Senhora da Luz (1 à 8/setembro), Nossa Senhora do Rosário (outubro), Nossa Senhora de Nazaré (2º domingo / outubro), Festival Da Mandioca (2ª semana / novembro), Nossa Senhora da Conceição (8/dezembro), São Tomé (21/dezembro) e Cordão das Pastorinhas (dezembro).

Figura 7: Casa da família Ayres ainda preserva linhas coloniais, 2007.

Figura 8: Rua Senador Flexa com novo calçamento feito em 2009. Vista parcial da frente da Igreja matriz em direção a sede dançante, na tarde da Batalha de 2009.

1.3. Hibridismo e cotidiano

Burke (2003) considera que o hibridismo tem vários aspectos, não somente no que diz respeito ao fruto da diversidade na formação dos povos. As máscaras artesanais, por exemplo, são artefatos híbridos que têm sua origem numa prática que também é híbrida: o Baile de Máscaras, que se constrói a partir de um multifacetado simbólico.

A rica possibilidade de conexões de contextos distintos em um mesmo contexto local demonstra o hibridismo da máscara. Sua concepção surge pela influência de práticas do cotidiano, seja pelas narrativas orais da comunidade mazaganense ou pelas mídias televisivas, passando pela construção de material diverso (típico da região somado à matéria industrializada) à recepção e circulação entre o público.

O Baile constitui a combinação das mais diversificadas figuras. Entre máscaras artesanais e industriais, estas se referem a personagens conhecidos do contexto mundial. As máscaras, mesmo sendo de produção industrial com representações globais, recebem aditivos locais e artesanais: Bin Laden vestindo túnica de saca de fibras, as mesmas que embalam batatas; o troglodita King-Kong usando óculos escuros e gravata; o elegante chefe de estado americano George Bush, apenas de camiseta, bermudão e chinelo.

Figura 9: produções híbridas no Baile de Máscaras, 2009.

Quanto às máscaras fabricadas artesanalmente, também constituem características híbridas no visual – focinho de porco com chifres de veado, bico de tucano com orelhas de cutia, etc. – assim como na composição material. Esses artefatos reúnem em sua fabricação revistas, jornais, folhas de cadernos (de origem externa e industrial) agregados a goma de tapioca e moldados pelo barro da região. A goma de tapioca[10] é um líquido gelatinoso e transparente, de origem indígena, que tem função aglutinante. Para o artesão Elizardo, a tapioca dá mais resistência ao artefato. Uma resistência contra o tempo do esquecimento e a favor da invenção lúdica materializada na máscara. Resistência, como sinônimo de força, para reconhecer nos elementos relacionados à valorização da qualidade local, muitas vezes esmagada e ignorada por heranças hegemônicas do colonialismo.

Na visão de Canclini (1979) sobre a produção simbólica, os objetos culturais assumem vários significados e, a cada releitura, pode surgir uma nova interpretação. Para ele, o objeto de estudo da estética e da história da arte não pode ser exclusivamente a obra, mas o processo de circulação social em que os seus significados se constituem e variam. Além disso, segundo o autor, é necessário compreender a dimensão simbólica da vida social através de interpretações de imagens, reconhecendo e identificando as várias possibilidades existentes ao redor do objeto. Assim, o "ecletismo e a apropriação de elementos históricos respondem a um marcado interesse pela integração do passado e do presente" (EFLAND, FREEDMAN, STURH, 2003, p. 78). Nesse processo de apropriação de narrativas e elementos históricos, o significado das máscaras funciona como uma espécie de jogo simbólico que não descarta o passado e, sim, vive de uma força criativa e experimentação que mantém um vínculo com esse passado.

Essa relação simbólica propicia uma estimulação imanente da interpretação. Canclini (2000) também analisa relações de troca simbólica entre cruzamentos de culturas em tempos pós-modernos, não somente com referência a aspectos étnicos e religiosos, mas, em especial, voltados às

---

[10] Tapioca é o sedimento extraído da mandioca (*Manihot utilíssima)*, cultivo de herança índigena, está entre as principais fontes de alimentos tradicionais dos nortistas como, tacacá, farinha e beiju.

manifestações estético-artísticas. Para o autor, esses são os aspectos híbridos de grande destaque na pós-modernidade. Ao mesmo tempo em que ele desmistifica a idéia de uma tradição cultural auto-gerada pelo popular, também dessacraliza a noção de arte pura, gerada pela tradição erudita. Observamos, mais uma vez, a liquidez do conceito arte e o questionamento em relação à sua categorização num sentido hierárquico.

O hibridismo[11], como conceito em questão, pode ser escorregadio, ambíguo, ao mesmo tempo literal e metafórico, descritivo e explicativo. (BURKE, 2003, p. 55). O conceito de hibridismo tem também a desvantagem de parecer excluir o agente individual. Ainda de acordo com Burke, o hibridismo "evoca o observador externo que estuda a cultura como se ela fosse a natureza e os produtos de indivíduos e grupos como se fossem espécimes botânicos" (2003, p. 55). Esse alerta orienta a que se observem termos que valorizem o agente humano e seu processo criativo (de produzir formas novas e híbridas). Assim, duas questões surgem da discussão sobre imagens híbridas:

> a importância dos estereótipos e esquemas culturais na estruturação da percepção e na interpretação do mundo, ou visão de mundo ou ainda do estado de coisas característico de uma determinada cultura; e a importância do que poderiam ser chamadas de 'afinidades' ou ' convergências' entre imagens oriundas de diferentes tradições" (BURKE, 2003, p. 26).

A análise de Burke me chama atenção pelo fato de buscar distinções nos fenômenos considerados híbridos. Pois, quando se fala de hibridização, a tendência é homogeneizar, apesar de toda a variação que ocorre. É uma tentativa de fazer diferenciações em vez de tornar tudo indistinto. Ou seja, unir os fenômenos pela variedade.

A produção de alguns brincantes é de perceptiva exigência, incluindo vários adereços e acessórios sofisticados. É o caso de um brincante que utiliza vestido colorido bem comprido e volumoso adornado com muito brilho e lantejoulas. Como complemento, peruca e máscara de borracha, luvas brancas

---

[11] O termo hibridismo foi originalmente utilizado por botânicos para se referir "a uma variedade de planta adaptada a um determinado ambiente pela seleção natural". O folclorista sueco Carl Von Sydow tomou-o emprestado para analisar modificações em contos folclóricos. (BURKE, 2003, p. 53).

e anéis excêntricos. Ele se apoiava em uma bengala e se locomovia no salão com passos lentos como de um velho reumático. Outros vestiam paletó e gravata ou uniformes de trabalho, como o macacão laranja fluorescente dos garis de Macapá. As vestes de xeique árabe chamavam a atenção tanto quanto a produção da Joelma da Banda Calypso que envolvia meia calça, botas pretas amarradas ao joelho, peruca loira de cachos longos aliados a paródica dança da cantora.

Produções bem comuns nessas noites são as roupas femininas. Alguns chegam ao mínimo da simplicidade como um brincante que usava uma máscara artesanal, sem forro na parte posterior da cabeça, misturando características de porco e raposa. Suas vestes se resumiam a mini-saia, jeans desbotado e uma peça de praia para o busto. A feminilidade daquele simplório e reduzido traje contrastava com a viril musculatura de um brincante que se movimentava em intensos requebrados sinuosos. A distinção para aquele "máscara" se encontrava na exposição da própria pele como veste, valendo-se da idéia de resistência como valorização do corpo, da pessoa.

Variedade e particularidade, como parte do processo híbrido, podem ser fortemente encontradas na festa mazaganense. A festa é uma das principais características da comunidade de Mazagão Velho, que vive intensos períodos de manifestações culturais, ricas em visualidades, simbolismos e fé. Isso me leva a pensar que as máscaras têm um caráter inclusivo como fenômeno estético e imagético, mesmo considerando a existência de alguns critérios para ingresso no Baile. O significado simbólico não é rechaçado ou ignorado, mas circulante.

No caso de Mazagão, a circulação simbólica, e também religiosa, está na dinâmica do cotidiano, que se intensifica na festa. A imagem de São Tiago sobre o cavalo, empunhando espada e em posição de combate, é presença quase que obrigatória nos cartazes e outros impressos da festividade. Essa iconografia do santo e também da festa é reproduzida permanentemente nos muros de casas comerciais, residências, pintada em telas, trabalhada em entalhes e baixo-relevo por artistas locais. A dimensão religiosa da festa ganha força no dia-a-dia, revelando apego ao santo de devoção, gratidão pelas

graças alcançadas durante o ano que merecem pagamento de promessas no período da festa de São Tiago. Outro aspecto dessa devoção diz respeito aos frequentes batismos com o nome do santo: é comum nas famílias mazaganenses encontrar no mínimo um “Tiago” entre os seus membros.

Figura 10: Algumas versões da imagem de São Tiago espalhadas pela cidade, 2009.

Diante da grande participação comunitária na festa de São Tiago, faço algumas questões: pode-se considerar o significado especial da festa do padroeiro guerreiro, a celebração pública da vitória do povo? Dessa forma é possível transcender as truculentas ocorrências sofridas na própria história, para manter vivas suas tradições como narrativas orais? É uma forma simbólica e espiritual de acreditar na vida como conquista, especialmente diante das inúmeras dificuldades que os moradores devem enfrentar todos os dias (principalmente pela falta de infraestrutura e políticas públicas para a comunidade)? De qualquer modo, é no cotidiano que a festa é gerada. Nela vive-se um ápice simbólico. Assim, a festa completa seu percurso, retornando ao próprio cotidiano (HELLER, 2008).

1.4. Imagem-mundo

A participação comunitária em torno do artefato visual me encoraja a pesquisar o fenômeno em questão como prática social de grande interesse.

A máscara é a chave de ignição para o jogo festivo. A parte simbólica mais significativa do Baile está no visual, especialmente da máscara. O baile, não recebe o nome de máscaras por acaso, visto que o principal critério para

ingresso é estar mascarado. Estar fantasiado não é o suficiente. Nem ser do gênero masculino pode ser considerado critério rigoroso, pois mulheres podem (com duplo cuidado) dançar devidamente mascaradas e sair sem serem percebidas.

Entendo a máscara como uma **imagem-mundo**. É por meio das máscaras que se descortinam mundos imaginários e corriqueiros, de quem as faz, de quem com ela se produz, assim como de quem as aprecia. Como parte da dinâmica cultural, o Baile de Máscaras, considerado prática social, também se renova. Por isso, tal fenômeno está aberto ao fazer e refazer-se. Ao longo dos anos, esse processo se caracteriza como princípio de aprendizagem que projeta sentidos e reúne singularidades que envolvem o artesão, o mascarado brincante que se produz e a audiência, ou seja, o público. A relação tecida entre os sujeitos, por meio da imagem, me faz estudar essa relação entre educação e cultura visual, isto é, relação que abrange e articula um amplo espectro possível de significados que podem suscitar visões de mundo prenhes de sentidos culturais, religiosos, tradicionais, ideológicos, imaginários, etc.

A grande demanda pela máscara deflagra-a como conceito de **imagem-mundo**, imagem que torna sua visualidade singular e múltipla, singularidade que está no local, no tempo cotidiano, nas subjetividades, no modelo de cada máscara, nos materiais típicos da região para a fabricação dos artefatos. O múltiplo se constrói pela articulação das versões culturais tecidas ao longo da história, dos vários olhares atraídos e formadores da festa, das tecnologias de fabricação das máscaras artesanais repassadas de geração a geração, assim como dos modelos de máscaras e fantasias renovados a cada ano.

A ideia de **imagem-mundo** me faz perceber uma cadeia simbólica complexa, que herda, produz e reproduz visualidades. Nela perpassam conhecimentos construídos, refeitos a cada ano na multiplicidade de cada relação (artesão, usuário, audiência) com ela.

Contudo, tal prática simbólica não se configura como procedimento de controle e delimitação do discurso, elementos também presentes na educação? Foucault (1996) ressalta que todo “sistema de educação é uma maneira política

de manter ou de modificar a apropriação dos discursos, com os saberes e os poderes que eles trazem consigo” (p. 44).

Com base numa abordagem interpretativa, busco descrever e analisar máscaras pertencentes à cultura visual da comunidade de Mazagão, sobretudo significados e práticas simbólicas do processo de feitura e uso, atentando para relações entre memória e presente e para observações de suas manifestações culturais. Conforme Geertz (1989), o pesquisador deve construir um diálogo de mediação entre si e o outro, uma “descrição densa”, ou seja, procuro construir uma leitura crítica sobre as máscaras e os valores simbólicos que elas intermediam socialmente, considerando, ainda, as maneiras como as pessoas veem a si mesmas, suas experiências na festa e no mundo que as cerca.

Intenções e interesses estão em jogo constantemente e não podemos nos deixar levar por qualquer espécie de ingenuidade que a imagem possa pretender aparentar, mesmo nas relações pedagógicas da cultura. Temos o desafio de considerar a importância do contexto sócio-cultural para a educação, pois ele tem provocado uma progressiva tomada de consciência no próprio poder educativo frente ao mundo (EFLAND, FREEDMAN, STURH, 2003). Para Peter Burke, a resistência é a estratégia de defesa das fronteiras culturais contra a invasão. Uma grande aliada é a educação, especialmente quando utilizada para apoiar uma resistência cultural como a elaboração, uso e a aprendizagem das máscaras artesanais pelas novas gerações da comunidade mazaganense. “A resistência não é em vão, porque as ações de resistências terão um efeito sobre as culturas do futuro” (BURKE, 2003, p. 105). As ações de aprendizagem para as novas gerações, em Mazagão Velho, são efetivadas na festa das crianças que acontecem nos dias 26 e 27 de julho, evento que reconstitui toda a *performance* festiva dos adultos (o Baile de Máscaras e a Batalha) e projeta uma continuidade da celebração mazaganense.

CAPÍTULO II

Indagações e Percursos Investigativos

2.1. A pesquisa qualitativa

A experiência humana é mediada por interpretações construídas a partir de práticas cotidianas nas quais os indivíduos interagem uns com os outros. Segundo Denzin e Lincoln (2006), esta compreensão caracteriza a abordagem qualitativa de pesquisa ao se constituir como uma "atividade situada que localiza o observador no mundo" (p. 17). O autor discute e explicita estes princípios com clareza ao afirmar que a pesquisa qualitativa

> Consiste em um conjunto de práticas materiais que dão visibilidade ao mundo. Essas práticas transformam o mundo em uma série de representações, incluindo as notas de campo, as entrevistas, as conversas, as fotografias, as gravações e os lembretes. Nesse nível, a pesquisa qualitativa envolve uma abordagem naturalista, interpretativa, para mundo, o que significa que seus pesquisadores estudam as coisas em seus cenários naturais, tentando entender, ou interpretar, os fenômenos em termos dos significados que as pessoas a eles conferem (Denzin e Lincoln, 2006, p. 17).

O desenho metodológico desta pesquisa é traçado sob a perspectiva das micronarrativas e não tomando como preferência as narrativas generalizantes ou ditas estruturais, que têm a pretensão de abarcar inúmeros fenômenos complexos sob discursos totalizantes. Aprofundando as questões que caracterizam a pesquisa qualitativa compreende-se esta perspectiva como "um campo interdisciplinar, transdisciplinar e, às vezes, contradisciplinar" (Denzin e Lincoln, 2006, p. 21) que respeita e aborda a complexidade da vida cotidiana e tem por objetivo compreender a ação humana. A perspectiva qualitativa possibilita um diálogo com vários campos do saber, sem privilegiar uma prática metodológica específica. Estas práticas caracterizam uma bricolagem de várias tarefas e informações que a pesquisa busca organizar e sistematizar, interpretando-as para transformá-las em narrativas que contam histórias de/sobre mundos.

Para Gadamer (1970), a compreensão não é uma “atividade isolada executada pelos seres humanos, mas uma estrutura básica de nossa experiência de vida” (Apud SCHWANDT, 2006, p. 198). Não é algo resultante de generalizações e objetivações que uma visão pretensiosa de método e ciência pode utilizar ou estabelecer como prática de pesquisa. Ao contrário, a compreensão é uma tentativa de construção de sentido que situa/posiciona nossa relação com o mundo num processo de tensão entre o que percebemos e projetamos, em contraposição a instabilidades, estranhamentos e incertezas que surgem constantemente e nos acompanham no mundo da experiência vivida, onde convicções individuais e ação humana se entrecruzam. Será esta a ousadia deliberada que devemos enfrentar para nos confrontar com a arte, manifestações culturais, práticas simbólicas e humanas?

Meu profundo interesse pela riqueza e complexidade dos fenômenos culturais encontra consistência metodológica ao trabalhar com a pesquisa qualitativa. Assim, me associo a Geertz (2006) que parte da premissa de que a tarefa fundamental da teoria é construir uma compreensão dos fatos a partir de uma situação local. Este caminho abre espaço para uma perspectiva teórico-metodológica pluralista e interpretativa que toma as representações culturais e seus significados como ponto de partida (DENZIN e LINCOLN, 2006). Esta perspectiva é um modo adequado de aproximar-me de fenômenos sócio-culturais particulares, incluindo os fenômenos visuais. Como representações culturais, esses fenômenos requerem observação detalhada para que se possa estudar e elaborar formas pertinentes de compreender funções e significados simbólicos que elas articulam.

A descrição e análise que este trabalho se propõe a desenvolver sobre os dados recolhidos são, sobretudo, baseadas em múltiplas interpretações e experiências vivenciadas pelos participantes da festa de São Tiago, especialmente o Baile de Máscaras. Apesar da inclusão de minha experiência nesse rol de participantes, sinto a necessidade de distanciar-me, em alguns momentos, para refletir sobre a análise em questão. Portanto, os dados especialmente trabalhados em torno da máscara como suporte imagético, me fazem utilizar dos estudos a partir da cultura visual. Isso significa ver a máscara

para além de um simples objeto. Significa entendê-la através de seus usos simbólicos e, também, entender como os atores interpretam e problematizam tais usos, as práticas e valores que se criam em torno e em razão dos sujeitos.

O estudo das máscaras da Festa de São Tiago, como artefato visual, me orienta considerar a força simbólica desse fenômeno de representação coletiva, buscando compreender significados e assumindo com Denzin e Lincoln (2006) que “a prática interpretativa de entender as descobertas do indivíduo é tanto artística quanto política” (p. 37). Nesse sentido, o caráter interpretativo do estudo de manifestações culturais é sempre um esforço duplo: uma tarefa artística e política. É este caráter que me orienta no sentido de aceitar e incluir a diversidade “das descobertas dos indivíduos”, buscando compreender como a experiência social é criada e adquire significado. Arte e cultura são experiências sociais e, portanto,

> estudar arte é explorar uma sensibilidade; [pressupõe a compreensão] de que esta sensibilidade é essencialmente uma formação coletiva; e de que as bases de tal formação são tão amplas e tão profundas como a própria vida social (GEERTZ, 2006, p. 149).

2.2. Procedimentos metodológicos

Com base na pesquisa qualitativa do tipo etnográfico e com o foco de interesse descrito anteriormente, este estudo é desenhado a partir de um tripé que se evidencia nos seguintes procedimentos metodológicos: 1) registro de imagens das máscaras; 2) entrevistas, e 3) observação participante.

Os procedimentos escolhidos solicitam uma postura flexível que leva em conta o que Gaskell (2002) ressalta: “a ênfase é mais em absorver o conhecimento local e a cultura por um período de tempo mais longo do que em fazer perguntas dentro de um período relativamente limitado” (p. 64).

A primeira etapa das entrevistas foi realizada no período de junho a agosto de 2008. Fiz um planejamento e, de posse de instrumentos técnicos para os registros dos dados como aparelho de MP3, câmera fotográfica digital compacta, filmadora em DVD, além do velho e utilitário caderno de anotações, fui a campo.

O retorno em 2009 aconteceu em dois momentos. No mês de março, meu objetivo principal era fazer uma entrevista com um “máscara”, morador antigo da comunidade, mas também aproveitei a oportunidade para rever os outros entrevistados; e, em julho, no período da Festa de São Tiago, momento em que fiz uma revisão da pesquisa focando, especialmente, a relação das entrevistas com a minha observação participante.

2.3. Imagem das máscaras

No contexto deste estudo considero a ação cultural do Baile de Máscaras como uma dimensão artística e estética da comunidade mazaganense. Vejo as máscaras como práticas e representações de uma bricolagem simbólica e material que possibilita a construção de relatos de diferentes aspectos da cultura visual daquela comunidade.

Ficam evidentes as relações de relevância entre confecção, uso e função das máscaras e suas visualidades – construções sociais, materiais e simbólicas. No contexto do baile, a máscara também funciona como peça de um jogo, como condição ou passe que permite a participação na brincadeira. Desse modo, os indivíduos não se restringem a participar do baile, mas vivenciam a possibilidade de esconder uma identidade social através do artefato. Ao mesmo tempo, participar do baile é uma oportunidade para o indivíduo mostrar sua identidade lúdica, imaginativa. A cada ano, essa força inventiva se revitaliza gerando novas imagens e recombinações que reúnem o velho e o novo, a tradição e a contemporaneidade.

‘Seu’ Jorge, 57 anos, morador de Mazagão Velho, é brincante assíduo desde os 15 anos. Ele tem preferência pelas máscaras artesanais, mas nunca pelos mesmos modelos: “A máscara eu escolho, porque tem que mudar de um ano para o outro. Tem que mudar. A fantasia também [deve ser mudada]” (Entrevista realizada em março de 2009).

Figura 11: Máscaras artesanais de Mazagão Velho, antes da distribuição aos brincantes do Baile, 2008.

De acordo com Geertz (2006), em qualquer sociedade a arte é parte de um sistema cultural, visto que ela nunca é totalmente intraestética, ou seja, sempre está relacionada a outras formas de atividade social (p. 145). Assim, vejo o baile como uma paisagem de investigação, repleta de imagens, situações e episódios nos quais as máscaras ocupam lugar de destaque.

Faz-se necessário ressaltar não apenas as resistências (máscaras artesanais), mas as infiltrações de significados da era globalizante no Baile da Festa de São Tiago. Como exemplo, posso citar a presença de máscaras industrializadas que fazem referência a outros contextos culturais como imagens do homem-aranha, de *Star Wars,* do pânico, Bin Laden, George Bush, etc. São máscaras que curiosamente representam ações e contextos de combate, luta e guerra. Por mais lúdicas que aparentam serem, elas representam uma realidade, ou seja, o permanente conflito entre mundos ocidental e oriental.

Nesta pesquisa também levo em consideração as idéias de Renato Ortiz (1994) em relação à ‘ser diferente’. Para o autor, ‘ser diferente’ não basta. É preciso mostrar em que há identificação, visto que “não existe uma identidade autêntica, mas uma pluralidade de identidades, construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos” (p. 8). Assim, algumas indagações me acompanham sem, contudo, ter a pretensão de que farei sobre elas uma reflexão detalhada: Como compreender níveis/tipos de diálogos da máscara com outros contextos multiculturais do pós-moderno? Como utilizar tais interpretações como narrativa para estudos da cultura visual?

Figura 12: Venda de máscaras industrializadas, Mazagão Velho, Amapá, 2007.

Estas questões se entrecruzam e, além de criarem inquietações, criam expectativas de compreender a complexa teia de significados que se constrói em torno dessa prática cultural e, mais especificamente, desse artefato visual: a máscara e a festa como multiplicidade interpretativa, simbolicamente significativa, que cria relações de saber e poder.

Desse modo, é necessário estar atento à dinâmica que promove e regula tais relações; não ter a pretensão de esgotar os sentidos dessa manifestação cultural, resumindo-a ou reduzindo-a à visão tradicional que também pode ser vista como efêmera ou recriada; detectar aspectos de destaque que caracterizam o fenômeno; considerar as partes sem esquecer o todo (fenômeno/contexto) como campo de aplicação.

2.4. Dos sujeitos entrevistados

A seleção dos entrevistados foi uma ação decisiva para o estudo. Delimitei as escolhas considerando a possibilidade de abranger tipos de participantes que pudessem oferecer pontos de vista diversificados.

Os participantes entrevistados foram: um “máscara” de 57 anos de idade, identificado como ‘seu’ Jorge; Elizardo, um artesão de máscaras com mais de trinta anos de experiência e seu filho Garciaz, criança de 10 anos que está aprendendo a fazer máscaras; uma mulher de 51 anos – as mulheres não podem participar do Baile – que serve de contraponto e de visão externa ao evento embora participante da comunidade e, finalmente, um “máscara” turista, J. Júnior, brincante, que não vive em Mazagão Velho, mas que aceitou ser entrevistado e possibilitou minha aproximação a um olhar externo à comunidade. Os entrevistados são identificados não pelos seus nomes civis, mas por codinomes que eles mesmos escolheram.

As entrevistas abertas, ou em profundidade (GASKELL, 2002, p. 64), foram realizadas individualmente a partir de roteiro previamente elaborado. Como explica Van Manem (2003), “somos capazes de recordar e refletir sobre nossas experiências graças à linguagem. A experiência humana só é possível porque temos uma linguagem desenvolvida” (p. 58). Neste sentido, as informações concedidas pelos entrevistados foram cruciais para a pesquisa e, graças à disposição e generosidade deles, esta investigação foi realizada. Mais do que entrevistados eles são sujeitos, contribuintes nesta empreitada em que “as palavras criam a experiência vivida e me permitem evocar o conhecimento através da linguagem” (VAN MANEM, 2003, p. 17).

Antes de definir o rol dos entrevistados para a pesquisa, elegi Elizardo como o primeiro dentre os futuros selecionados. Além de ser muito conhecido e reconhecido entre os moradores de Mazagão Velho, seu nome é de grande importância para o Baile de Máscaras por ser ele um dos únicos artesãos que trabalha na confecção das máscaras. Portanto, Elizardo era o sujeito indispensável da investigação. Conheci o artesão em 2007, na ocasião da minha primeira participação como mascarado no Baile. Casado, pai de seis filhos, ele e sua família residem na Rua dos Taperebás, um caminho estreito e gramado, área verde entre plantas e árvores frutíferas, onde até os postes de luz são de esteios. Sua casa fica ao meio de uma fileira de outras humildes casas de madeira, num quarteirão incompleto em forma de “L”. Aos fundos, fica a mata, e logo à direita, o campo de futebol principal e à esquerda, a praça central.

De poucas palavras e gestos escassos, Elizardo quase não olhava em meus olhos enquanto eu falava. Aquele era o nosso terceiro encontro e, mesmo assim, percebi seu nervosismo e procurei deixá-lo o mais confortável possível, na expectativa de transmitir confiança e legitimidade ao estudo. Debaixo de uma mangueira, quase em frente a sua casa, conversamos especialmente sobre o seu envolvimento com as máscaras. Como ele iniciou a fabricá-las, que motivos o faziam continuar a construir os artefatos, sua posição diante do Baile, os processos de feitura, dos materiais, etc.

Elizardo cursou até a 5ª série e trabalha como pintor de parede, mas como muitos moradores da região, ele também se sustenta da fabricação da farinha de mandioca, extração do açaí e da pesca. Ele se define como artesão de profissão, mesmo atuando na fabricação das máscaras por apenas três meses ao ano. Cada máscara é vendida para a prefeitura por R$ 3,00 (três reais) para serem distribuídas entre os brincantes do Baile. A produção confecciona uma média anual de trezentas unidades e todas são repassadas à coordenação da festa. Um fato curioso é que Elizardo não tem a preocupação de guardar alguma de suas peças. Como sua principal fonte econômica, nesse período, ele vende todas as máscaras.

Naquele mesmo dia aproveitei a oportunidade para entrevistar Garciaz, o aprendiz de máscaras. O garoto com apenas dez anos de idade, de corpo franzino, cursando a quarta série, gosta de jogar bola e tomar banho no rio. Ele é um dos seis filhos do artesão que ajuda na confecção das máscaras. É considerado pelo pai como seu sucessor: “Ele é curioso”, diz Elizardo, se referindo ao filho que mais tem iniciativa para a feitura das máscaras. Minha intenção com Garciaz se projeta nos modos de aprendizagem não formal das máscaras. O que move a sua produção, seu pensamento e comportamento diante dessa manifestação cultural que se reconstrói por gerações.

A primeira entrevista com Garciaz não fluiu como eu desejava, apesar da família dizer que o menino é muito falante. Ele respondia de modo econômico e em tom baixo. Eu refazia as questões, procurava falar de modo claro, mas, naquele dia, a conversa não foi tão proveitosa, talvez pela presença do pai que estava por ali ou ele tenha sofrido certo impacto ao experimentar aquela situação inusitada. Combinei, então, outro encontro. A partir daquele instante, minha preocupação foi criar uma maior proximidade com Garciaz. Depois de duas tentativas e desencontros, falei com ele três vezes por telefone, e conclui que o garoto é conversador. Até parecia outra pessoa! Consegui a nova entrevista com o garoto em julho de 2009, em condições mais reservada e descontraída, mas com o mesmo rigor da investigação.

A escolha de uma colaboradora, em minha opinião, seria o maior contraponto de todos os entrevistados, mas foi difícil e quase resulta em frustração para mim: uma mulher da comunidade, que estivesse disposta a falar sobre o Baile. Algumas pessoas da comunidade – com as quais tenho amizade – me indicaram uma senhora que havia “furado” a entrada no Baile há alguns anos. No endereço indicado, um sobrado de madeira, fui recebido por uma senhora que eu já conhecia. Imaginei ser um bom sinal para a mediação. A pessoa sugerida aparentava ter uns 45 anos, estava numa sala entre várias mulheres que costuravam roupas para a Batalha do dia 25 de julho. Ao falar de minhas intenções, a mulher deu pouca importância, pois, continuava a fazer sua atividade enquanto eu explicava. Ela andava de um lado para outro sem, ao menos, me olhar. Ignorou-me.

Ela apenas deu uma risada e respondeu-me que não tinha nada para falar, de modo seco e indiferente. Pude perceber que sua reação não era por falta de opinião ou timidez ou até mesmo por falta de tempo. Naquele momento tenso, uma colega de costura se sensibilizou e disse: “vai lá, falar com ele, que eu termino [o serviço]”. Pude imaginar que a senhora não queria trazer à tona certas lembranças, nem escavar aquela história para se expor em relação a algum fato inconveniente. O clima não era dos melhores. Depois de agradecer por tê-la conhecido, desci as escadas do sobrado, cabisbaixo.

Ao falar com outra amiga da comunidade, ela me revelou que havia uma professora, que também havia participado do Baile, mas que, ao contrário da primeira senhora, poucas pessoas sabiam da história dela.

Foi na segunda tentativa de encontro, que Lili concordou, gentilmente, em conceder a entrevista. Por volta das quatorze horas do dia 24 de julho, enquanto aguardava na sala de estar, percebi que ela estava muito ocupada e, por isso, a demora para me atender. Ao sair para me receber notei que seus cabelos haviam passado por uma seção de escovação, pois ainda trazia uma toalha sobre os ombros. Ela se preparava, como de costume, para aquela noite festiva, o Baile de Máscaras. Momento de (re)encontros de amizades, foi curioso saber que uma mulher se sente parte desta confraternização. O sentido de amizade é um dos pontos que mais me chamam a atenção neste estudo, pelo grau de convergência e pelo tom enfático nas falas dos quatro entrevistados adultos. Mas as ressalvas de advertência quanto à manutenção da ordem e tranquilidade no Baile, são a tônica na fala de Lili.

Solteira, professora de geografia do ensino fundamental, de 5ª a 8ª séries, lá mesmo em Mazagão Velho, Lili, de semblante circunspecto, tem uma fala que transmite segurança e ao mesmo tempo deixa transparecer a sua preocupação com o futuro do caráter acolhedor do Baile.

É importante ressaltar que a colaboração dos moradores de Mazagão na mediação com os entrevistados foi um diferencial nesta investigação. A imagem de confiança que procurei transmitir em relação ao estudo contribuiu

para encontrar as pessoas que se aproximavam do perfil que imaginava. Com o turista brincante, não foi diferente. Encontrá-lo foi parte de uma rede de contatos através de terceiros.

Foi na montagem do Judas, na casa do seu Jorge, entre vários brincantes movidos ao som de caixas e pandeiros, que contactei J. Júnior pela primeira vez. O desejo de encontrar alguém não morador da comunidade, mas frequentador do Baile parece ser, até certo ponto, irônico.

J. Júnior tem 30 anos de idade, mas sua aparência é de 25. Funcionário público do município de Mazagão, solteiro, nascido em Mazagão Novo, isto é, no mesmo município, apenas passou a frequentar Mazagão Velho nos últimos 8 anos e somente durante o período da Festa de São Tiago. Ele revelou que desde criança ouvia falar da Festa em Mazagão Velho, mas só passou a brincar como mascarado a partir de 2004. Desde então não faltou a nenhuma edição. De conversa fluente, sua posição identitária como “máscara” é instigante, envolvente. A sensação de disfarce “absoluto” entre os mascarados, conforme ele comenta, é um dos pontos centrais na sua entrevista. Porém, esta percepção é contestada na fala de um morador antigo, ‘seu’ Jorge.

A entrevista com ‘seu’ Jorge, um “máscara” experiente da comunidade, foi realizada em março de 2009, na sua própria casa. Ele já me conhecia devido às inúmeras vezes que passei pela sua casa: na saída do cortejo, fazendo fotos, buscando informações, etc. O nome que ele escolheu se refere ao santo também homenageado na Festa de São Tiago.

‘Seu’ Jorge, um agricultor de 56 anos, casado e pai de cinco filhos, de voz austera e pontuada, é brincante e organizador do Baile de Máscaras há décadas. Apesar dos cabelos grisalhos, ele tem disposição para produzir inovações como o Judas e manter, na sua própria casa, um espaço de confraternização entre os brincantes.

Os aspectos de aprendizagem, amizade e “orgulho” de sua cultura são pontuados de modo significativo nas suas posições de identidade. ‘Seu’ Jorge deixa transparecer um espírito jovial e ao mesmo tempo responsável pela

continuidade dessa manifestação cultural da qual ele faz parte. Ele se preocupa com os jovens da comunidade que ainda não se “ligaram” a essas práticas culturais, provocando muitas vezes, segundo ele, conturbações do sentido original, como a falta de respeito pelo Baile, por exemplo.

2.5. Observação participante

Ainda pela manhã, daquela quinta feira 24 de julho, saímos eu e minha esposa, Joice, rumo a Mazagão Velho. Fazia calor, o sol estava radiante, típico do verão amapaense. Mas também é comum, nesse período, pancadas de chuvas à tarde. Preparamo-nos para enfrentar as horas de viagem, não pela distância, mas principalmente pelas más condições de alguns trechos do percurso.

O nosso carro, um celta básico, não nos permitia muita mordomia. Levamos bastante água mineral e frutas para enfrentar a sede e a desidratação. Sabíamos que naquele dia haveria alguma demora em chegarmos a Mazagão por causa do maior fluxo de veículos que se destinava à festa. Além disso, sabíamos que a chuva maltratava a estrada de terra – de Mazagão Novo (sede do município) até Mazagão Velho – provocando atoleiros e buracos.

O trajeto teve início na minha residência, na capital Macapá, passando pelo município de Santana onde se faz a travessia do primeiro rio, Matapi, numa balsa[12]. A demora se confirmava pelo tráfego. O trânsito pelas balsas requer astúcia na manobra, pois, se desce pelas rampas de acesso ao nível do rio para poder subir na balsa. Além disso, no interior da embarcação, o motorista deve estacionar em espaço mínimo e arriscado.

Mesmo na maré vazante é possível vislumbrar a forte correnteza das águas escuras do gigante Matapi. Esse braço do Rio Amazonas me faz refletir sobre mais um caminho líquido e reboliço, que os mazaganenses ainda atravessam em suas vidas, ou seja, as subidas e descidas que essa gente historicamente tem enfrentado. Mostra-me o fluxo em contradição, dos

[12] Matapi é um artefato, de origem indígena, construído com talas de Miritizeiros, uma espécie de gaiola, para pesca de camarão. Neste rio existe uma colônia de pescadores.

descasos governamentais sobre investimentos em infraestrutura, de pontes e pavimentação, da luta diária de pessoas que se esforçam para se manterem vivas e lembradas em suas comunidades. As provações que os mazaganenses sofrem, desde sua vinda da África, não são pelo fogo[13] mas pela água.

A água, preciosamente usada e aprovada, fonte da própria raiz etimológica dos mazaganenses[14], se transforma ao mesmo tempo em provação da existência. É pela água que desliza toda a história da cidade deslocada. Talvez, seja conveniente para mim, transitar esporadicamente e com a própria condução, para poder viver momentaneamente, mesmo que de modo simplório, esse deslocamento sobre as águas. Apesar da bonita paisagem, não posso negar o desconforto de atravessar dois rios sobre balsas.

Depois do desembarque, ainda em Santana, percorremos um trecho da estrada em confortável asfalto até chegarmos a mais uma parada, a segunda travessia por balsa, do rio Vila Nova. A dimensão de largura é praticamente a mesma do rio anterior. As paisagens se confundem, a mata é bem conservada às margens. É possível, durante a travessia, ver ao longe algumas casas ribeirinhas, embarcações e algumas garças sobrevoando o rio.

Ao chegarmos ao município de Mazagão, vivemos uma sensação de alívio por um duplo motivo: primeiro, por estarmos em terra firme; segundo, por encontrarmos um verdadeiro tapete de asfalto. Esse trecho da estrada está bem sinalizado, com espaço suficiente para acostamento. Uma beleza de pista!

A estrada divide a sede do município, Mazagão Novo. É exatamente ao final da extensão da cidade, que a pista asfáltica deixa de existir, para dar lugar a uma estrada de chão e criar tensão nos viajantes. No percurso, entre Mazagão Novo e Mazagão Velho, são registrados os maiores índices de acidentes no município. Diminuir a média de velocidade já é uma prevenção. A estrada é cheia de curvas, muitas curvas. Algumas fechadas demais, com aclives e declives. Outras têm a interferência da vegetação que avança na pista

---

[13] “O ouro é provado pelo fogo” frase popular encontrada no livro do Eclesiástico, diz respeito da superação humana quando passa por uma tribulação na vida.
[14] A palavra mazagão, em berbere, significa “água da chuva”.

e encobre a visão. O risco aumenta com as chuvas, ao deixarem a estrada escorregadia. No verão, o problema aumenta devido à poeira.

A tensão só é amenizada quando contemplamos as áreas verdes e líquidas da paisagem, os sítios e campos de várzea cheios de búfalos pastando como manchas negras, as cercas vivas assim como as árvores deixadas à margem da estrada exalando cheiro de mato. Murumuruzeiros, tucumanzeiros, miritizeiros, inajazeiros e bacabeiras[15] são as sentinelas suspensas da mata, palmeiras que trazem segurança diante da altura e robustez de suas frondosas palhas.

Fomos beneficiados pelo fato de encontrar uma pista ligeiramente compactada, melhor, devido à leve chuva que caíra no dia anterior. Mas minha cautela ao dirigir permaneceu. Nós encontrávamos, frequentemente, buracos e poças encharcadas, mas chegamos ao nosso destino sem maiores transtornos.

Complementando estes procedimentos está a minha observação participante, oportunidade em que registrei minha experiência como pesquisador do Baile de Máscaras, como um máscara/brincante, em interação com a comunidade e suas práticas culturais. A experiência de participar da Festa de São Tiago me ajudou a compreender que a "experiência é sempre mais imediata, enigmática, complexa e ambígua que qualquer descrição que lhe faça justiça" (VAN MANEM, 2003, p. 16). Buscando me familiarizar com a festa e aprendendo com meu estranhamento, participei do Baile de Máscaras em duas edições, 2007 e 2008.

Na minha segunda participação, sentia uma mistura de emoção e euforia, ao estar ali fantasiado, mascarado. Sentia-me parte do grupo, mesmo reconhecendo minhas limitações de proximidade como um *outsider*, ou seja, participando da festa como brincante, mas ao mesmo tempo vivendo as inquietações e preocupações do pesquisador que observa, descreve e faz avaliações. Apesar deste sentimento de insegurança, não me sentia rejeitado pelos mascarados e nem mesmo pela comunidade. Procurei participar com os

[15] Bacabeira (*Oenocarpus multicaulis*) é uma palmeira típica da região de terra firme. Do fruto, bacaba, se extrai um vinho saboroso, termo que deu origem ao nome da capital Macapá, que na língua Tupi significa "estância das bacabas".

elementos (vestes e máscaras) típicos do baile produzidos ali na comunidade, mesmo porque é do meu interesse valorizar a produção local e não provocar nenhuma espécie de incômodo visual, como, por exemplo, usar máscaras industriais ou algo que fosse prejudicial ao trabalho de pesquisa. Apesar de muitos membros da comunidade usarem tais máscaras de borracha (como os próprios brincantes as chamam), o meu foco de interesse é as máscaras artesanais.

Para Schwandt (2006) a "compreensão é um mergulho profundo na interpretação" (p. 205). Por isso, não posso deixar de considerar minha participação e visão particular como pesquisador diante da noção de conhecimento como experiência vivida, concepção que adoto e enfatizo neste trabalho. Considero a interpretação dos significados uma negociação entre os interlocutores da pesquisa. Minha presença não se isenta de receber influências da mesma maneira que também deve ter influenciado os entrevistados.

As músicas[16] típicas que embalam o baile são as lambadas (tocadas em aparelhagem eletrônica), ritmo chamado pelos brincantes de "lambadão". É um som agitado que mistura estilos do merengue, da salsa, da cúmbia, enfim ritmos *calientes* que lembram contextos caribenhos.

Ao embalo do som frenético os "máscaras" dançam das mais diversas formas, pulando, requebrando até em baixo, fazendo um jogo circular de cintura, etc. Os trenzinhos são muito comuns. Minha participação foi um tanto "reservada", dançava em ritmo menos aeróbico. Com frequência alguém me abraçava me puxando para o trenzinho... Noutro instante um brincante tentou me conduzir usando a força. Após este episódio me senti cercado por dúvidas: será que os brincantes antigos sabem quem são os novatos no baile? Eles percebem quem são aqueles que não conseguem acompanhar o ritmo frenético da música? Ou ainda, os "máscaras", não se permitem dançar por muito tempo sós?

[16] Alguns máscaras mais antigos, como Jorge, dizem que as músicas eram tocadas ao som de clarinetes, tambores e viola.

Lembrei da fala do artesão, na entrevista que havia feito horas antes. Ele havia comentado sobre os motivos de tomar uma bebida “forte”, ou seja, alcoólica antes do baile: encarar, durante horas, a dança com homens no salão. Foi então que passei a observar o movimento de pequenos grupos dançantes em rodas, de dois a dois, um de frente para o outro. Grupos que se desfaziam e se formavam, criando de maneira dinâmica, outras parcerias e configurações.

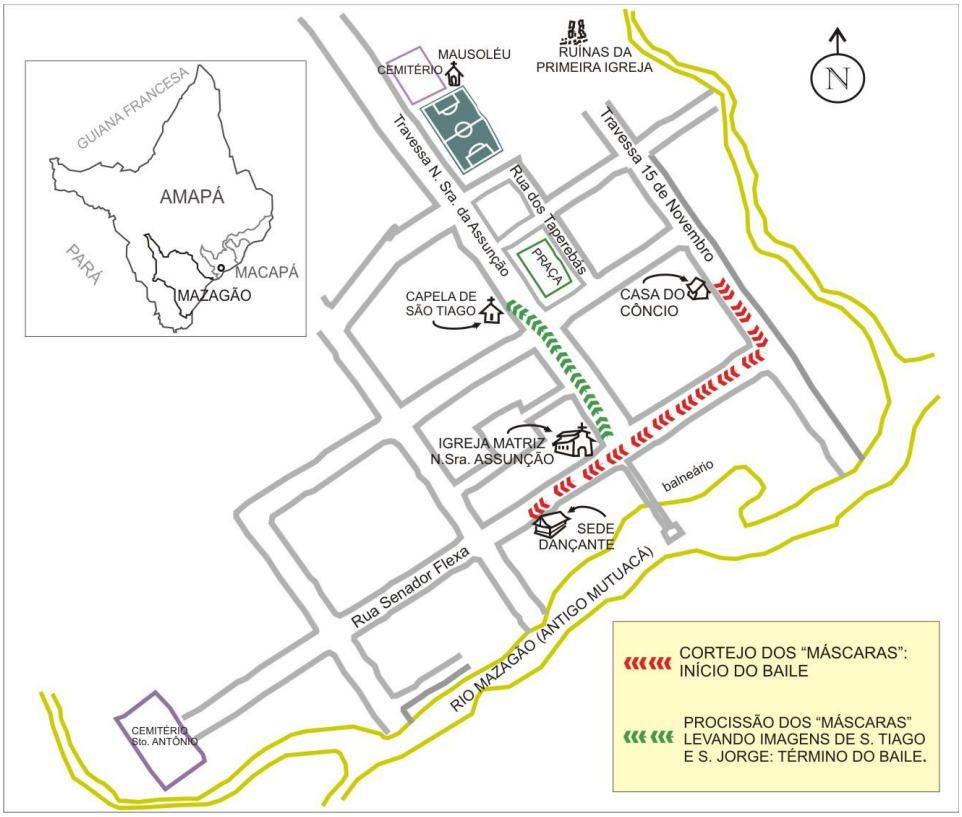

Figura 13: Mapa urbano de Mazagão Velho (fonte IBGE), 2009.

A observação participante pressupõe estar antenado, ou seja, estar atento a ações, falas, gestos e olhares cambiantes que podem sugerir desconfiança ou confirmar os registros da pesquisa. Além disso, este estudo também visa contribuir de forma significativa para minha prática docente, possibilitando uma reconstrução contínua do aprendiz que sou e procuro cultivar. Estar aberto a novas experiências de aprendizado é estar ciente das duas faces da mesma moeda: o ser que aprende e o ser que ensina.

Segundo Hernandez (2007), a cultura visual traz novas contribuições para o processo educativo em artes visuais. Tais perspectivas “permitem refletir

em termos dos fundamentos, das finalidades e das experiências para a aprendizagem ‘de’ e ‘pelas’ artes visuais na Escola” (p. 42).

Vale ressaltar que o estudo em questão está sendo construído através do meu olhar fenomenológico, visto que “a realidade objetiva nunca pode ser captada. Podemos conhecer algo apenas por meio das suas representações” (DENZIN e LINCOLN, 2007, p. 19). Faço o trabalho de um *bricoleur,* que edita e reúne fragmentos da realidade como uma metáfora da montagem de um texto.

As imagens das máscaras (concepção, processo de construção e uso), a formação cultural/histórica dos mazaganenses e os modos particulares da festa (tipos de músicas, formas de dançar, os arranjos ornamentais das casas, a mobilização festiva na cidade, o cortejo dos “máscaras”), são informações coletadas que caracterizam um conjunto de diversidades interpretativas ao mesmo tempo em que configuram o *corpus* da pesquisa, aberto a múltiplas interpretações e jogos de significado. De acordo com Schwandt (2006), “cada um desses jogos possui regras ou critérios próprios que o revestem de significado e a seus participantes. [Assim], a ação humana faz sentido em virtude do sistema de significados (...). Entender esses sistemas de significados (normas institucionais e culturais, regras que constituem a ação, e assim por diante)” (Apud DENZIN e LINCOLN, p. 197) ajuda a compreender como os indivíduos interpretam os textos da vida e, talvez, como nós, seres humanos, existimos no mundo.

CAPÍTULO III

Dialogando com Ideias, Autores e Artefatos

Os Estudos da Cultura Visual têm como foco questões acerca da arte e da imagem e buscam compreender como esses “artefatos visuais” produzem sentidos individuais e coletivos, constituem modos de ver subjetivos e tecem redes cambiantes entre culturas. No campo da cultura visual, é imprescindível a análise da imagem e sua circulação social como visualidade. No caso deste estudo, essa análise tem como foco as máscaras artesanais de Mazagão Velho em seus aspectos visual, de feitura e uso, considerando o contexto local e buscando compreender influências e infiltrações imagéticas de caráter global que interferem nesse processo.

Situada numa zona rural do Estado do Amapá, a aproximadamente cinquenta quilômetros de Macapá, a cidade de Mazagão realiza celebrações centenárias tais como a Festa de São Tiago, eventos que refletem um longo processo de formação multicultural que combina práticas e saberes étnicos, religiosos, estéticos e políticos. Como pesquisador em formação, pretendo analisar, discutir e refletir sobre esta prática cultural lançando mão de propostas conceituais reconstrutivas, com base na própria prática e vivência cotidiana daqueles que colaboram com esta investigação.

3.1. Máscaras e Artefatos

A contextualização das máscaras de Mazagão Velho, no Estado do Amapá, refere-se especificamente à Festa de São Tiago (descreverei com detalhes mais adiante), onde acontece o Baile de Máscaras realizado na noite de 24 de julho, véspera do dia comemorativo do santo padroeiro da cidade. Na comunidade, o baile é um momento solene em que pessoas de outras regiões e cidades são recebidas para conhecer/participar da festa. O Baile de Máscaras, recorte desta investigação, é uma prática cultural dinâmica, um ritual que propicia um desfile e, ao mesmo tempo, um entrecruzamento de

personagens e identidades abertas, contraditórias e inacabadas que se manifestam através de representações étnicas, políticas e estéticas.

O traslado de Mazagão no século XVIII (desde o norte da África, passando por Lisboa e Belém do Pará até o Estado do Amapá) propiciou uma formação multicultural das matrizes étnicas afro-amerígenas e européias; das religiões católica e islâmica; das histórias medieval, barroca e pós-moderna. O traslado histórico, assim como a formação multicultural, tornam este tema instigante pelo entrecruzamento e riqueza dos dados e pelos desdobramentos possíveis em termos de análise. Todavia, cumpre ressaltar que este estudo tem como foco, à luz da cultura visual, as máscaras utilizadas no baile, manifestações visíveis de suas narrativas simbólicas e culturais.

Segundo Burckhardt (1958), a festa "é a transição da vida comum para a arte", pode-se dizer que é "uma forma viva de cultura e não simples sobrevivência, no mundo contemporâneo" (Apud MONTES, 1998, p. 2). Um modo de vida pela convivência comunitária exteriorizada a partir de sentidos estéticos. Para Efland e colaboradores (2003), a "arte é uma forma de produção e representação cultural que só se pode entender levando em conta o contexto e o interesse de suas culturas de origem e recepção" (p. 77).

Como artefatos culturais – do latim *artefacto*, "feito com arte" – as máscaras são fabricadas artesanalmente na própria comunidade mazaganense onde, de modo significativo, ganham força simbólica e passam à circulação cultural. Efland e colaboradores (2003) ressaltam a importância desse entendimento de arte a partir de um âmbito local. Os artefatos são peças únicas e raramente reutilizadas a cada período festivo. Construídas em papel maché (sobras de jornal, revistas e sulfite), são tipicamente reconhecidas como as máscaras de Mazagão. Lembram figuras zoomorfas, demoníacas, antropomorfas e também recebem forte influência imagética de outros contextos midiáticos e globais. São moldadas em matrizes de argila, confeccionadas quase que exclusivamente por um artesão e sua família. O acabamento inclui revestimento e pintura. As tintas utilizadas são adequadas ao tipo de acabamento, por exemplo, guache, para papel, pva, para tecido. A tinta a óleo é utilizada apenas ocasionalmente, devido à demora para secagem,

mas algumas vezes até esmalte para unhas é usado no acabamento. Em seguida, as peças recebem adornos como perucas, capuz ou chapéus, adereços que funcionam como extensão da máscara, complementos criados ou recriados a partir do gosto ou preferência de quem vai usá-la, dando ao artefato um sentido de vida ou imanência.

Figura 14: alguns mascarados no encerramento do Baile, Mazagão Velho, Amapá, 2008.

A prática de disfarçar o rosto e vestir uma fantasia vem de rituais mágicos e religiosos, desde a pré-história. De acordo com Amaral (1996), a máscara exagera características, amplia conceitos e mostra algo além das aparências. Além de ampliar conceitos e, consequentemente, projetar possibilidades e expectativas que transpõem as aparências, a máscara é “sempre um disfarce que simula e transforma” (p.25). Num contexto de possibilidades, simulações e transformações, a autora explica que a máscara passa a ser vista como um objeto capaz de transformar seu portador no ser que representa, ou, ainda, de possuir capacidades de negociar com esses seres representados, atendendo momentaneamente outras funções e deixando de ser apenas um objeto usado para sobrepor o rosto.

No contexto da Festa de São Tiago de Mazagão Velho, a máscara, como artefato visual, tem uma função cultural. Sua elaboração reúne interesse e esforço de artesãos, usuários ou brincantes - chamados os “máscaras” - e do público presente que, como sujeitos intérpretes, também recriam e ampliam seu repertório de imagens ao vê-las e imaginá-las. Esse processo gera uma multiplicidade de interpretações que circulam com e a partir do artefato e a força da sua visualidade, visto que o matérico[17] é efêmero. Em cada edição da festa, novas construções de máscara são realizadas e interligadas a novas subjetividades. A visualidade de tais artefatos é construída socialmente e adquire um caráter dinâmico e, portanto, cambiante.

Segundo Efland, Freedman e Stuhr (2003), o “objeto pós-moderno caracteriza-se por certo ecletismo de beleza dissonante” e a essa combinação de significados ambíguos e, às vezes, contraditórios, os autores denominam “dupla codificação” (p. 78). Na perspectiva pós-moderna o objeto não é tomado como centro de atração, isolado na sua matéria ou na sua condição formal. Pelo contrário, é parte constituinte da experiência visual, dos significados culturais construídos numa dimensão dialógica, ou seja, numa relação intérprete-objeto. Assim, ao realizar esta investigação me interessa levantar questões e construir passagens que nos permitam elaborar diálogos com o fenômeno cultural e as práticas educacionais que o circundam.

Saindo da materialidade do objeto máscara, pode-se encontrá-la como metáfora de papéis sociais do cotidiano. A máscara social recebe uma conotação negativa ou até mesmo pejorativa: diz-se que alguém é mascarado, nas relações culturais do dia-a-dia, no sentido de uma dupla ou dúbia posição de pensamento ou comportamento, onde predomina a idéia de disfarce, de aparência enganadora. Por isso, fundamentado na perspectiva da cultura visual, me proponho a discutir a relação das máscaras artesanais no contexto dessa manifestação cultural, seus significados sociais e funções identitárias.

A imagem da máscara é concebida, de acordo com Jameson (2006), como uma condição de existência (ou crise de identidade) da

[17] *Matérico* é um termo usado no campo das artes visuais para referir-se sobre a solidez dos elementos visuais utilizados em obras de arte.

contemporaneidade. Fazendo uma analogia, ele utiliza a metáfora do pastiche explicitando o seguinte: “O pastiche, assim como a paródia, é a imitação de um estilo peculiar e único, o uso de uma máscara estilística, o discurso em uma língua morta” (p. 23). Entretanto, o pastiche também pode representar um dilema na contemporaneidade, ou seja, situação de instabilidade e incerteza num “mundo no qual a inovação estilística não é mais possível, tudo o que resta é imitar estilos mortos, falar através de máscaras e com as vozes dos estilos no museu imaginário” (JAMESON, 2006, p. 25). Assim, o autor refere-se aos produtos culturais como mercadorias de consumo, uma imposição do próprio capitalismo de consumo introduzido nas mentes quase que tornando os sujeitos incapazes de conceber esteticamente sua própria realidade. O autor faz, ainda, importante consideração crítica ao modernismo e sua pretensão de reivindicar a razão de pensar por si mesmo, como condição de existência. Nos tempos atuais – devido à força dos meios de comunicação – a homogeneização de mentes reificáveis é um perigo que perturba.

3.2. Identidades em trânsito

Neste estudo, a noção de identidade é um conceito flutuante, em trânsito ou em deslocamento. Em termos da sua riqueza de significados, é um “prato cheio” por se tratar de práticas miscigenadas de uma comunidade que, desde sua origem, convive com práticas multiculturais.

A cidade de Mazagão foi fundada na região de Dukkala, em 1514, ao norte da África, em uma baía considerada o mais seguro porto para os lusitanos. Cumprindo os propósitos da coroa portuguesa, tornou-se uma fortaleza, ponto estratégico para o trânsito econômico de Portugal que expandia seu domínio colonial sobre aqueles territórios islâmicos.

Contrariamente à ideia de fortaleza ou solidez, o nome **mazagão** vem do vocábulo berbere *mazighan,* que significa “água do céu”, por causa dos poços onde se captava água da chuva (VIDAL, 2008, p. 18). Essa contradição de sentido (topônimo e função) intui e sinaliza uma identidade que se constrói de forma líquida, errante como os berberes e não pela rigidez militar (como pretendiam os portugueses) que transformou a cidade em alvo de ataque ou de trincheira. Espaço de trânsito e convergência de várias culturas – militares,

mercadores, islâmicos, tribos nômades, etc. – a cidade viveu um deslocamento literal 255 anos mais tarde. Infelizmente os registros sobre as histórias, manifestações populares, brincadeiras, práticas cotidianas dos civis, ou seja, as narrativas das pessoas comuns, não fazem parte da história oficial. Não há nenhum documento que faça referência a essas práticas e manifestações (VIDAL, 2008).

Para Foucault, “o não dito”, ou, o não vestígio, é tão importante quanto o dito, ou seja, o explicitado. Assim, me apoio em Foucault para refletir e levantar algumas questões pertinentes a esses registros e informações históricos: quais os motivos para tal ausência? A quem interessa tal ocultamento?

A formação de identidades se constrói pela diversidade numa relação conflituosa, pois implica disputa de poder. Segundo Eagleton (2005), a cultura, antes considerada um conjunto de consenso, “foi transformada em um terreno de conflito” (p. 60). Para Hall (2005), identidades culturais estão acima de entidades políticas e são algo que produz sentidos – um sistema de representação simbólica. Assim, o autor argumenta que a cultura “é também uma estrutura de poder cultural” (p. 59). A identidade se assenta na tomada de posição que não deixa de ser política, visto que ela se autodefine e, além disso, em muitas situações, é uma escolha que se alia a outras escolhas, ao outro. Por isso, a identidade não é autêntica ou isolada como uma ilha; requer pluralidade, ou seja, uma construção social necessária de convivência em contextos distintos. Por outro lado, essas posições identitárias segregam e muitas vezes hostilizam outras identidades não consideradas. Renato Ortiz (1994), ao discutir a constituição de identidades como formação cultural, enfatiza uma posição contrária ao que se convencionou chamar identidade típica brasileira do negro, branco e índio.

Identificar-se é diferenciar-se de outros e creio ser esse um dos motivos que geram conflito e disputa. Mas nesse jogo de significados em que a identidade se processa, é inevitável investigar em que as pessoas ou grupos se assemelham. Quais os pontos de interseção? Ou, em que se sentem diferentes? Caberia, ainda, perguntar, no caso dos mazaganenses, se seria

essa a motivação para reconstruir uma memória coletiva e recontar uma narrativa segundo suas visões comunitárias de mundo?

Na análise desse sistema simbólico – a festa de São Tiago de Mazagão – as máscaras pressupõem uma tomada de posição política que encontra sustentação nos estudos da cultura visual como valorização da própria comunidade. Pressupõem, ainda, examinar aspectos de intersubjetividade, revelados nas suas práticas sociais.

A festa é um elemento fundamental para este trabalho. Não posso negar que a valorização de ritos religiosos também surge com o propósito de reunir a diversidade (especialmente, desde a contra-reforma do séc. XVI), posição cômoda para a Igreja e o Estado como forma de controle do povo. Mas, como a cultura é viva, ela suscita uma dinâmica de desdobramentos em si mesma e ao longo da história.

Para Foucault (1996), o processo de conhecimento foi historicamente construído sem considerar a experiência sensível ou a experiência da subjetividade. Diferentemente do sujeito cartesiano, Foucault adota, intencionalmente, um distanciamento do eu, para falar de si. Além do sujeito iluminista – indivíduo centrado na consciência e na razão – Hall (2005), apresenta uma concepção de identidade do sujeito sociológico que se reconhece na importância de outras pessoas, nos sentidos e símbolos da cultura, numa interação pessoal e pública (p. 11). Assim, ao me relacionar e participar do baile com os “máscaras”, observei a força dessa concepção sociológica de identidade que os leva a apresentarem-se como identidades no conjunto de características definidas ou reconhecíveis na festa, na comunidade. Essas características identitárias aproximam-se do que Hall (2005) considera sujeito da modernidade tardia ou pós-moderno, um tipo de “identidade formada e transformada continuamente de acordo com os sistemas culturais que nos rodeiam” (p. 13).

Figura 15: Cortejo dos “máscaras” pela Rua Senador Flexa. Ao fundo a Igreja Matriz, Mazagão Velho, Amapá, 2007.

Ao contrário do significado pejorativo que as máscaras sociais exercem nas relações interpessoais da cotidianidade (comportamento enganador pelo esconder-se), no caso do Baile de Máscaras, de Mazagão Velho, os brincantes não somente se escondem atrás das máscaras, utilizam-na para mostrar-se.

No momento do Baile, os “máscaras” revelam uma sensibilidade subjetiva, nos termos observados por Foucault, afastando-se do sujeito reconhecido, definido nominal e socialmente, e expressando algo sobre si mesmos. Assim, no contexto do baile, acredito que a máscara não cumpre função de disfarce (de maior esforço, no caso dos “máscaras” moradores da comunidade, pela proximidade), mas atende um simples critério de ingresso ao Baile de Máscaras, pois o intuito principal do baile não é mascarar-se, esconder-se, mas produzir-se, elaborar-se de modo espontâneo e ao mesmo tempo sofisticado. Iniciando pela aquisição da máscara – em geral artesanal, de fabricação caseira, ou às vezes de origem industrial – e sua combinação com a indumentária, outros arranjos como perucas, pulseiras, meias, luvas, etc., também contribuem para a sofisticação desejada.

O processo de aquisição e composição do visual para utilização da máscara envolve uma diversidade de ideias e concepções. De modo criativo, recursos disponíveis são utilizados ao mesmo tempo em que práticas

transgressoras como, por exemplo, o “empréstimo ilícito” de roupas, colhidas nos varais das casas, também fazem parte dos preparativos para o baile. Os participantes, de modo geral, não mostram uma identidade fixa, essencial ou permanente. Vivem, de certa forma, a fantasia que Platão chamou de *phantastiké,* ou seja, criam máscaras de “outros mundos”, outras imagens, “novas formas” de ser e se apresentar. Entretanto, creio que os “máscaras” não desconsideram conexões de si com os âmbitos exteriores, coletivos e ambientais, assim como, da própria prática cultural em torno da festa.

Deleuze (1988) desenvolve uma crítica à noção de identidade e propõe a busca pela “diferença”. Para o autor, na identidade se perde a capacidade de criação, do novo, pela exigência de uma definição ou de uma representação cristalizada de estratos da realidade. Em contraposição, a “diferença” não está no sujeito formado, instituído, definido, mas na expectativa da descoberta, naquilo que está fora do eu, portanto, naquilo que é estranho. Ainda de acordo com Deleuze, é o que está fora do indivíduo que movimenta e mobiliza o pensamento criativo. Como parte dessa compreensão da diferença outras questões aparecem: Como os “máscaras” apresentam suas identidades? Como vivem combinações identitárias? Que funções tem a comunidade participante, que assiste ao Baile?

Deleuze critica a concepção preconceituosa daquilo que não pertence ao eu, ou seja, o ‘fora’ com que o pensamento parece estar envolvido, aquilo que seria o seu outro. Para ele, este “fora, não é, absolutamente, nenhum ‘fora’, mas é o próprio ‘pensamento’ como reflexo do suposto fora” (TADEU, 2004, p. 54). O apego do pensamento ao “o que é?” se resume na noção tipológica, classificatória, delimitada. Portanto, segundo o filósofo, é preciso “desligar o pensamento da essência e da identidade, para concebê-la em conexão com as noções de diferença e multiplicidade” (TADEU, 2004, p. 54). As imagens das máscaras sugerem uma posição no limiar entre sentidos e significados. Uma de suas faces voltadas para a identidade e outra para a diferença.

A formação da multiculturalidade fragmenta qualquer concepção de pureza identitária nesses tempos de globalização. A mobilidade da identidade

se faz na construção de significados. Para Hall (Apud HERNÁNDEZ, 2006), o significado faz parte de um jogo de negociações com a representação e os sentidos. Os significantes não determinam conceitos únicos, fazem parte de uma relação de sobreposições de sentidos, mutáveis e questionáveis. Hall (1997) descreve com clareza esta condição ao afirmar que há "sempre diferentes circuitos de significado circulando em qualquer cultura, superpondo formações discursivas a partir das quais criamos significado e expressamos o que pensamos" (Apud HERNÁNDEZ, 2006, p. 46). Esta discussão é aprofundada por Hernández (2006) ao considerar o papel do significado como algo que vai além dos limites convencionais de definição, ou seja,

> (...) não temos uma relação direta, racional ou instrumental com os significados. Estes mobilizam sentimentos e emoções poderosas, tanto de tipo positivo como negativo. Sentimentos sobre impulso contraditório e sobre ambivalência. Às vezes põem nossas identidades em questão. Definem o que é 'normal', quem pertence a essa normalidade, e também quem é excluído. Estão profundamente inscritos em relações de poder (p. 47).

Os estudos da cultura visual possibilitam um olhar crítico sobre os modos de representação, suas conexões culturais e relações de poder manifestadas em inúmeras posições da imagem em nosso meio. Hall reforça esta posição ao explicar que

> O significado é o que nos dá um sentido de nossa própria identidade, de quem somos a quem ou a que pertencemos. O que se vincula a como a cultura se utiliza para marcar e manter identidade e diferença de outros grupos. O significado se produz e se intercambia de maneira constante em cada interação pessoal e social na que tomamos parte (Apud HERNÁNDEZ, 2006, p. 49).

Os significados têm uma dinâmica cambiante que exige uma análise que considere não somente o artefato visual – as máscaras – mas, sua circulação cultural. Hernández (2006) apresenta esta forma de compreender afirmando que

> O significado também se produz em qualquer momento em que nos expressamos, usamos, consumimos e nos apropriamos de 'objetos culturais'; quando os incorporamos nos rituais e práticas da vida diária e desta maneira os damos

> valor ou significação. Ou quando temos narrativas, histórias e fantasias em torno delas (p. 49-50).

Assim, posso dizer que o estudo sobre as visualidades das máscaras e os significados que elas fazem circular, não apenas auxiliam nas discussões conceituais sobre esta prática cultural, mas compreendem, também, aspectos das relações identitárias dos participantes da festa sobre a construção dos modos de aprendizagem e representação.

3.3. Aprendizagem: processos de mediação entre cultura e educação visual

Meu interesse, aqui, como prática pedagógica, gira em torno dos modos de aprendizagem das máscaras em Mazagão Velho, do saber vivido, da experiência de vida que conceituo de "conhecimento" – desde a literatura bíblica, conhecer exige uma dimensão corpórea, um saber testemunhal – distinto dos "conteúdos" convencionalmente trabalhados na escola.

Minha intenção é discutir a aprendizagem no campo de saberes da educação não formal, das ações significativas desses "conhecimentos", ou seja, interpretações dessas aprendizagens de modo negociado com os colaboradores. Parafraseando Deleuze, é na aprendizagem onde tudo começa e, ao mesmo tempo, onde nada tem fim.

Deleuze (1988) reconhece que a riqueza e a complexidade do aprender contem algo de misterioso, algo que possibilita um "encontro intempestivo e sem finalidade com o *heterogêneo* de uma multiplicidade intensiva que se aprende" (Apud TADEU, 2004, p. 57). Para o filósofo, a aprendizagem é um pensamento do insuspeito e, por esta razão, se multiplica à curiosidade, ao novo. "Pensar não está, em Deleuze, associado ao ensinar, mas, ao contrário, ao aprender" (TADEU, 2004, p. 56).

Para Freire (1998), a aprendizagem é ponto chave em qualquer prática pedagógica e nesse contexto de ideias e ações ele lança a premissa de que, "aprender precedeu ensinar" (p. 26). Para o autor, a aprendizagem é marcada historicamente como uma construção social que, ao longo dos tempos, revelou

ser possível ensinar. Freire afirma que a aprendizagem se efetiva em comunhão. Ele chama atenção para a importância do diálogo com o mundo. Segundo Freire, nesse processo o aprendiz (que somos todos nós) deve fazer valer sua posição de identidade cultural, sua autonomia. A aprendizagem, para Freire, é contínua, pois o aprendiz deve se considerar um ser inacabado diante de si e do outro. Suas idéias ganham força e eloquência através do seu próprio depoimento: “Minha *franquia* ante os outros e o mundo mesmo é a maneira radical como me experimento enquanto ser cultural, histórico, inacabado e consciente do inacabamento” (FREIRE, 1998, p. 55).

Ao discutir o conceito de aprendizagem minha preocupação se volta às práticas de feitura da máscara como artefato visual, sua relevância social, cultural e as visões de mundo que ela articula e/ou interpela. Penso nas práticas pedagógicas, ao redor do objeto, ainda pouco problematizadas, pouco legitimadas como *status* de “conteúdo”. Proponho-me a examinar e discutir essa aprendizagem sob a perspectiva da educação não formal.

Para Píton (2005) no contexto não formal a “educação é abordada enquanto forma de ensino-aprendizagem que se dá na práxis social, é adquirida ao longo da vida dos cidadãos em espaços e contextos diferenciados e/ou alternativos” (p. 4). Associo a abordagem de Píton às considerações de Freire sobre as lições do vivido que acontecem no contexto cotidiano, dos movimentos sociais. Nesse espaço da experiência vivida é possível criar articulando e confrontando opiniões e fatos, criando relações entre o empírico e o eidético, ampliando o pensamento crítico através do fazer. A aprendizagem, nesse contexto, se configura como um fazer complexo, em sintonia com as dinâmicas não lineares do cotidiano. Isto pressupõe ser capaz de observar, filtrar e refletir sobre as relações de poder que instituem e permeiam essas práticas.

O estudo da máscara, como prática social dos mazaganenses, é de grande interesse como foco de mediação entre cultura e educação visual com o potencial de apontar para um projeto de “ensino e aprendizagem aberto às vozes alheias, e em nenhum caso uma simples e arbitrária mescla de culturas diversas” (EFLAND, FREEDMAN, STUHR, 2003, p. 80). Esta compreensão me

reporta ao que Walter Benjamin chamou de “escovar a história a contrapelo”, ou seja, posicionar-se contra a ideia de um progresso que é menos real que ilusão, procurando escutar, no passado, as vozes que um dia foram caladas (Apud KRAMER, 2008). Neste sentido, posso dizer que as principais evidências de reconhecimento ou de indiferença a certos temas têm sua matriz no ensino formal, especialmente, no ambiente escolar.

Para Hernández (2007), é necessária uma revisão das narrativas dominantes na educação das artes visuais. Na atualidade, a cultura visual ganha importância ao “ocupar uma parte significativa da experiência cotidiana das pessoas” (p. 41), de suas construções sociais e das formas de análise da arte e da imagem como “realidades” culturais. Assim, o autor nos adverte para a importância de não descartar nenhuma vinculação dessas realidades com a vida, por mais simples que elas aparentem ser.

É preciso criar conexões extradisciplinares, relações temporais e espaciais para tentar responder às transformações no campo da arte e da imagem e suas relações com experiências subjetivas e coletivas (HERNÁNDEZ, 2007, p. 41-44). Portanto, não é minha intenção tratar a aprendizagem no espaço cotidiano como uma subjetivação das massas, ou exaltar a doxa de uma prática coletiva. Ao contrário, minha tarefa nesta pesquisa é estudar o fenômeno da máscara em seu entorno simbólico, num contexto envolvente que entrecruza arte, cultura visual e educação a partir de uma pluralidade de interpretações negociadas com os colaboradores.

Traçando um paralelo entre questões da pós-modernidade e as práticas culturais ainda presentes na comunidade estudada, considero a fragmentação e o deslocamento de Mazagão como um processo de desterritorialização, de uma meta narrativa histórica para a emergência de uma micronarrativa – quase anônima – que se mantém viva ao largo do sistema educacional vigente. Tenho a pretensão de transitar entre “conteúdo” formal, planejado, e “conhecimento” vivido, experienciado, corporeificado. É importante enfatizar que nas ações do cotidiano, ou seja, nas festas e celebrações, a memória estética dos mazaganenses, teve e tem a possibilidade de ressignificação simbólica.

Segundo Martins (2007), a educação da cultura visual funciona como baliza que propicia modos de investigar e construir práticas culturais do ver e “analisar a produção de significado como resultado de interpretação dinâmica entre arte, imagem, intérprete e contexto” (p. 38). Assim, a partir de uma abordagem interpretativa busco descrever e analisar elementos da cultura visual da comunidade de Mazagão manifestados na festa de São Tiago. Busco, também, investigar os significados e práticas simbólicas deste processo, atentando para relações entre memória e presente, construindo uma compreensão crítica sobre a máscara e os valores simbólicos que ela intermedia socialmente, as maneiras como as pessoas veem a si mesmas, suas experiências vividas na festa e no mundo que as cerca.

Geertz (1989) trata sobre a necessidade de interpretar a globalização pós-moderna do visual como parte da vida cotidiana. Atuar no mundo exige interpretar múltiplos alfabetos, ler em sentido amplo, desenvolver um sentido crítico que possa ajudar a lidar com o “impacto da nova economia e das atuais condições culturais que nos levam a dar sentido ao mundo, a nós próprios e aos outros” (Hernandez, 2007, p. 59).

Ler o mundo é dar-se conta das versões que se constroem nos discursos e práticas que constituem as micronarrativas. É estar atento às relações de poder que, apesar de sutis e por vezes ocultas, estão encapsuladas nas conexões globais. Assim, a descrição densa, a análise e interpretação dos dados, pressupõem configurar um mapa aberto, múltiplo e provisório do fenômeno a que me proponho a estudar.

CAPÍTULO IV

Detalhando dados, cruzando olhares e reflexões

A discussão e análise dos dados apresentados neste capítulo têm como base uma interpretação: onde busco tecer uma trama que envolve as falas dos colaboradores, minhas anotações e percepções como observador participante, dialogando com os autores que me acompanharam nesse trabalho. Este capítulo é, também, um espaço para reflexão sobre os percursos da investigação, sobre as idas e vindas que pontuam meu aprendizado como pesquisador ao trilhar caminhos tortuosos marcados por expectativas, surpresas, frustrações e satisfações.

Recordo aqui, mais uma vez, a ausência do "tema" Mazagão em meu percurso como estudante tanto na escola básica como na universidade, seja quanto a sua abordagem histórica, cultural ou estética. A "experiência" sobre Mazagão apareceu para mim através das histórias que minha mãe contava. Bem mais tarde e aos poucos, encontro-me com a possibilidade de um estudo que me faz mergulhar nessa cultura líquida, pontuada em seu nome de batismo: *mazighan* = água do céu. Pela relação que construí e pela curiosidade que me impactou a respeito de Mazagão Velho, pude conhecer a rica capacidade dos mazaganenses para se adaptarem às inúmeras modificações espaciais, políticas e simbólicas destacadas em sua constituição histórica desde a cidadela fortificada ao norte da África, até a cidade do Baile de Máscaras como passou a ser conhecida.

É importante ressaltar que este projeto surge como um desafio de pesquisa, por tratar-se de investigar um grupo que não tem como *lócus* o contexto da escola. Por essa razão, o modo de relacionamento com os entrevistados foi um ponto que me fez refletir sobre um cuidado extra, ou seja, sobre como me comportar para ouvir as experiências e informações dos sujeitos colaboradores.

Minha pretensão é "ir construindo, com as respostas individuais (...) um sistema progressivo de análise" (GEERTZ, 2006, p. 15), arquitetando uma

simultaneidade de ocorrências que se deslocam da exclusividade da voz do pesquisador para os partícipes da pesquisa, tornando-os também colaboradores ativos. Essa colaboração ganha espaço através da liberdade de suas ideias, memórias e narrativas, possibilitando, a qualquer momento, a inclusão, alteração ou mudança das informações anotadas/registradas. Isto me faz ver os participantes como indivíduos que, além de informar, influenciam a pesquisa por meio de suas concepções e visões identitárias, afetivas, ideológicas e políticas. Influências mútuas que resultam das relações construídas no processo da pesquisa. Em outras palavras, em se tratando de pesquisa qualitativa, o pesquisador vive possibilidades limitadas de interpretação e análise, visto que seu trabalho depende de parcerias ou de colaboração coletiva.

Parto, portanto, do discurso fundamentado na cultura visual, que busca a socialização e a democratização das práticas do ver, assim como a oportunidade de discutir as falas dos sujeitos não pertencentes a grupos hegemônicos, sobre suas posições individuais e sobre como se veem coletivamente. A visualidade das máscaras utilizadas na festa é o foco desta investigação que, baseada na cultura visual, analisa uma construção social do olhar. Minha observação e participação acontecem durante o Baile de Máscaras. As entrevistas foram realizadas em momento diferente ao do baile, na casa dos colaboradores, durante o período da festa de São Tiago. Esses espaços particulares, assim como os horários escolhidos pelos próprios sujeitos – no meu entendimento – possibilitaram um ambiente receptivo, confortável e de maior naturalidade para o diálogo.

Entendo a máscara de Mazagão Velho como prática cultural aprendida. Percebo também que tais modos de ver têm relações diretas com as formações de identidade, com o repertório visual acumulado, apesar da carga de infiltrações e interpelações imagéticas descarregadas global e permanentemente nas formações culturais contemporâneas. Esses modos de ver, aprendidos culturalmente, são capazes de recriar olhares, de desenvolver posições de sujeito diferenciadas e confrontadas com o turbilhão de imagens/ideologias produzidas em seu contexto local.

4.1. Entre muralhas e marés: um novo modo de pensar velhos sentimentos

> Um “máscara” é qualquer cidadão, qualquer pessoa. Qualquer pessoa mesmo é um “máscara”. É o que se veste de fantasia e vai brincar, é uma pessoa (‘Seu’ Jorge, entrevista realizada em março de 2009).

A simplicidade desta frase, um fragmento da fala de ‘seu’ Jorge, ressoa numa profunda reflexão sobre Mazagão gerando um sentido de cidadão e cidadania. É possível compreender algumas dessas práticas culturais como pensamento e comportamento sociais herdados sob vieses difusos: hoje, essa capacidade coletiva de caminhar para a civilidade vai de encontro aos extensos regimes autoritários sofridos no passado. As situações vividas em sistemas políticos que se mantiveram de modo intransigente sobre os direitos à cidadania geraram, sobretudo, resistências.

Tais resistências começam pela discordância com uma determinada realidade – geralmente imposta – que se transforma em ações, como por exemplo, a opção por viver outra condição ou modo de vida. Essas resistências são intrínsecas, mas não isoladas. A busca por mudança ganha dimensões amplas. Partem dos anseios e insatisfações individuais para práticas intersubjetivas, até as formações de identidade cultural. É isso que Hall (2005) ressalta a respeito das identidades culturais que estão acima de entidades políticas. Ao contrário dos sistemas políticos – que se renovam entre tantos discursos que legitimam modos de exploração, segregação e opressão – a dimensão política do sujeito não se esvazia em si. Ela permanece entranhada nas mentes e nas almas das pessoas e se manifesta, nesse caso, pelos esforços conjuntos dos mazaganenses, sobretudo, em suas práticas simbólicas e religiosas.

A garantia da transmissão das práticas culturais está antes de tudo no que as alimenta, ou seja, a educação e outras práticas sociais. É pela educação que se nutrem sonhos, vivem-se desejos, buscam-se melhorias e formam-se identidades. Para Paulo Freire (1998) os saberes populares são conhecimentos concretos exercidos na aprendizagem. É no corpo a corpo,

pessoa a pessoa, que sistemas culturais são construídos e ao mesmo tempo refeitos, muitas vezes para reaprenderem de si mesmos ou se reinventarem.

Recorrendo mais uma vez a Denzin e Lincoln (2006), compreendo que "a prática interpretativa de entender as descobertas do indivíduo é tanto artística quanto política" (ver pág. 35). Ou seja, o gesto de vestir uma fantasia, colocar uma máscara e dançar no baile não pode ser considerada apenas uma atitude artística, em suas várias vertentes estéticas, mas, também, uma posição política de exercer direitos. Portanto, o político e o artístico interatuam. As opções simbólicas são escolhas que refletem a própria postura política do sujeito como cidadão. A ênfase na "pessoa", conforme 'seu' Jorge relata, não discrimina. É uma pessoa, sem distinção entre elas, que, para completar sua natureza humana, necessita do lúdico, da festa, da arte.

É pela arte que se manifestam de modo profundo vários aspectos do pensamento e comportamento coletivos. Por meio dela o exercício da cidadania é efetivado como uma porta aberta que testemunha as passagens das condições de liberdade social e das trocas culturais.

Vale ressaltar que a Mazagão africana fora construída com funções mais de fortaleza do que de cidade. Portanto, as famílias moradoras da cidadela tinham a sensação de estarem aprisionadas devido aos contínuos conflitos que se travavam naquela região. Quando essa "porta" que permite o fluxo cultural é fechada, outros trânsitos são criados por meio de brechas e emendas ou mesmo, escavados pelos sulcos existentes para abrir novos caminhos. Muitas vezes a arte é o próprio trânsito percorrendo ora na mesma via, ora na contramão das ideologias hegemônicas que, no caso de Mazagão, é representada pelo império português.

A falta de registro escrito das festas e brincadeiras ou histórias populares (ver p. 43) aponta para a pouca importância dada pelos colonizadores às manifestações simbólicas do povo (incluindo os militares de baixo escalão, suas famílias, serviçais e escravos). Por mais que houvesse um sistema político, uma estética institucionalizada, isto é, reconhecida e autorizada, as festas, brincadeiras e histórias eram práticas culturais

desprestigiadas. Nessas circunstâncias de opressão, muitas vezes, potencialidades artísticas afloram. Elas funcionam como um jogo de estratégias que, frequentemente, surge de forma dissimulada, sugerindo uma aparente concordância com as condições ofertadas, vividas. Mas, na realidade, elas são modos sutis de apresentar preferências contraditórias, gostos particulares, afetos e resistências.

A partir do distanciamento da fortaleza ao norte da África e de Lisboa, símbolos do poder colonizador português, ao ser deslocada, a cidade de Mazagão experimentou uma nova saga, entre a realidade que a ligava ao passado – um sistema de exploração monárquico – e a expectativa de redimensionar seus hábitos e qualidade de vida. A questão que os mazaganenses se faziam era como garantir um futuro de liberdade, em terras também colonizadas? Depois de tantos incidentes negativos na transferência da cidade, os mazaganenses recorreram à festa, como uma nova forma de viver seu cotidiano e contar sua própria história. A liberdade desejada inicia-se pelo imaginário.

Modos culturais absorvidos em outros tempos – como elementos da religiosidade católica, fatos históricos, trocas culturais, hábitos militares e monárquicos – não caem totalmente no ostracismo, mas necessariamente são reeditados pela incorporação de práticas simbólicas. As práticas culturais incluem uma dimensão significativa de cidadania, em interação com o imaginário coletivo vinculado a aspectos lúdicos e manifestações religiosas como modos particulares de homenagear seus santos. Por isso, conforme Heller (2008), não cabe considerar a festa como um estado de euforia momentânea, estanque, ela é o ápice e a consequência de um modo de vida coletivo.

O Baile de Máscaras talvez seja a metáfora ou a alegoria mais rica do imaginário festivo de Mazagão. Apesar de ser apenas uma parte da festa, o evento dos mascarados traz para o contexto da festa de São Tiago a discussão de questões relativas às diferenças étnicas, religiosas, de gênero e de poder, dimensões que ainda permanecem problemáticas, às vezes de maneira intensa, nas relações de convívio na cidade. A utilização das máscaras como

jogo simbólico dá oportunidade de reconstruir perspectivas de convivência entre as diferenças – até mesmo como sobrevivência cultural.

É possível interpretar a máscara, simbolicamente, como uma iniciativa do povo para não ser afogado em mares de opressão colonial e nem em rios dos seus próprios lamentos. Uma tentativa de mudar rotas e dizer que o povo não é vítima quando não se deixa abater pela força do opressor. Pela resistência de buscar novas alternativas de sobrevivência quando não for possível o grito da conquista. As resistências são ações pequenas, presentes no dia-a-dia coletivo e, geralmente, fazem a diferença ao longo do tempo como se pode observar nas edições infantis que encerram a Festa de São Tiago. O garoto aprendiz, por exemplo, se prepara durante meses, observando e desenhando diligentemente para fazer uma máscara diferente na expectativa de descobrir outros garotos na versão infantil do Baile de Máscaras. Essas atuações ou esforços, (re)constroem modos que se projetam e fortalecem identidades culturais.

Como comentei anteriormente, a memória não foi banida, ela passa por um processo de seleção dos fatos. Estes são rememorados por imagens que se apresentam como versões da cultura, gerando ambiguidade de sentido pelo deslocamento do discurso oficial. Para José de Souza Martins (2008), a maior preocupação do pesquisador visual é analisar “a interpretação que esse homem comum faz dos processos interativos que vive, no confronto com as referências estruturais e mesmo históricas” (p. 13).

Recontar uma parte da história pelas imagens cria uma atmosfera rica e complexa presente nas máscaras. Uma narrativa visual que se renova a cada edição festiva até os dias de hoje. É interessante saber que o processo de retomar o passado pela imagem já era reconhecido desde o mundo antigo e foi uma prática que contribuiu para a fundamentação das modernas teorias da arte.

> A palavra *imagem* teve a sua origem no latim *imago*, que no mundo antigo significava a máscara de cera utilizada nos rituais de enterramento para produzir o rosto dos mortos. Ela nasceu, assim, da morte para prolongar a vida e apresentou,

> com isso, as noções de duplo e de memória (KERN, 2006, p. 15).

A produção e utilização das máscaras artesanais são elementos pertinentes a uma esfera de significados sensíveis ligados ao passado, mas que sugerem, sobretudo, uma realidade modificada, típica das produções imagéticas. A concepção da máscara é moldada nos interstícios de um trânsito entre o visível, fora do sujeito, e o invisível como imaginário ligado ao corpo. Essa imagem é produzida através de um

> complexo processo mental pelo qual analisa, qualifica, interpreta e hierarquiza essa imagem primordial, transformando-a em uma imagem sua, interna, subjetiva, única, pessoal. Essa imagem processada já não depende mais de estímulos externos, ela permanece em nossa consciência como um dado, uma memória, uma realidade em si mesma (COSTA, 2005, p. 28).

O resultado dessa base transitiva é o artefato como imagem, ou seja, o visual que retorna ao externo de modo reeditado. Esse produto envolve uma carga de informações culturais que dá sentido e torna possível uma vida comunitária em suas dimensões cidadãs.

O uso da imagem como prática simbólica abre caminho às interpretações culturais. Isso propicia um campo produtivo para a educação não formal, pois trabalhar com imagem é considerá-la como conhecimento. Nesse caso, considero também o conhecimento referente à feitura do artefato, processo que exige preparação e exercício mental, pois objetiva a materialização da imagem. Entender a imagem como conhecimento faz também dos observadores e brincantes pessoas narradoras de experiências com as quais inventam e recriam compreensões visuais vividas no cotidiano da festa. O reconhecimento dos sujeitos sobre as máscaras possibilita interpretações inteligíveis de sua própria cultura, fazendo com que eles aprendam sobre, e com o que dizem de si mesmos.

4.2. Identidades festivas

A partir das entrevistas e da observação participante, elejo alguns pontos de análise sobre a realidade festiva. Um deles se refere aos

desdobramentos do Baile sobre a cotidianidade das pessoas, ou vice-versa, como as tensões que se manifestam na construção dos sujeitos. Os brincantes do Baile vivem uma dinâmica intensa em seus comportamentos. São as faces e contrafaces identitárias que através das máscaras eles mostram, ocultam e ao mesmo tempo observam.

Destaco inicialmente a fala de J. Júnior, o brincante turista, que comenta a sua empolgante sensação de ser um "máscara",

> o que eu sinto é: o cara ser absoluto lá [no baile]! Assim, é uma questão que tu tás lá dentro, ninguém te conhece. Tu és uma pessoa que tás ali, portanto, não conheces ninguém e ninguém te conhece. Essa que é a sensação maior! (Entrevista realizada em julho de 2008).

O impacto desse eufórico relato – observado em sua fala descontraída e em seu semblante alegre – apresenta experiências vividas no baile que coexistem de modo simultâneo, ou seja, a sensação de um mascarado em pleno fervor de sua ludicidade deflagra um caráter "absoluto": mostrar uma nova identidade na tentativa de ocultar uma identidade reconhecida. É importante ressaltar duas condições que sustentam a sensação de um estado absoluto para o turista, ou seja, "ser" e "estar". São condições que se completam, pois, "ser" um "máscara" só ganha sentido ao "estar" no ambiente, no salão de dança como palco de suas *performances* lúdicas, que faz daquele, um momento singular. Para o brincante, o não reconhecimento de sua identidade faz do anonimato um poder.

Como contraponto do "estado absoluto" relatado pelo mascarado turista, 'seu' Jorge, pessoa experiente que participa do Baile há mais de quatro décadas, faz a seguinte revelação quando perguntado sobre a capacidade de reconhecer alguém que não é da comunidade, entre os mascarados:

> ... alguns eu conheço! (...) [pelo] modo dele dançar, pela roupa que ele pega em casa e pela máscara e às vezes até pelo jeito mesmo de dançar. Eu reconheço, eu não estando brincando, eu reconheço. (Entrevista realizada em março de 2009).

A voz grave e pausada de 'seu' Jorge revela outro aspecto no jogo das identidades: a observação. Talvez o mascarado turista não tenha levado em

conta o olhar apurado dos moradores que já nasceram com essas manifestações. Para Geertz (2006) os comunitários são sujeitos que integram o sistema cultural local, por isso são mais suscetíveis para discernir o que pertence ou não ao seu meio.

Surge nesta análise um ponto de tensão na dinâmica identitária que está no trânsito entre o “ver” e o “ser visto”, ou reconhecer e ser reconhecido. Esse ponto reforça a questão da visualidade como prática e força cultural, considerando que nas manifestações do baile, as produções giram em torno do conflito visual em relação às identidades, ou seja, ser cristão ou mouro, que se reúnem de modo travestidos. O jogo simbólico é assim: ciente de ser objeto de observação, o sujeito atua no duplo sentido, ou seja, aquele que se mostra, é, também, aquele que se esconde. A fala de seu Jorge confirma a inclusão da audiência em torno do baile. O olhar de vigilância do público especializado – dos comunitários – em relação à contraface das máscaras é considerado parte integrante do processo simbólico dos mascarados.

A experiência diária, os projetos coletivos e o conhecimento dos processos da festa vão fazendo do olhar um mecanismo cada vez mais aguçado, relação que os brincantes mantêm com a festa e com o mundo. Por isso a compreensão visual do mundo é abrangente e não coloca, entre as imagens e os observadores, obstáculos intransponíveis (COSTA, 2005).

Apesar de existirem alguns critérios de entrada no Baile, o olhar do público consegue romper fronteiras. A visualidade pode ser vista como um instrumento para o entendimento de experiências locais e pessoais. O público se insere no imaginário da festa construindo interpretações e análises que vão além do momento e de identidades vividas na festa.

Deleuze (1988) trata o desconhecido como algo que chama a nossa atenção. Por isso, mais do que o conhecido, a estranheza é o que suscita a curiosidade e consequentemente, a aprendizagem. É o que trata ‘seu’ Jorge quando diz “conhecer”, referindo-se a pessoas que não são conhecidas. Ele, morador antigo e no papel de audiência, é atraído pelo visual e gestual daqueles que não fazem parte do seu meio.

Considerando o olhar sutil da audiência, é importante entender que o “ver” é prática inicialmente presente entre os brincantes. Mesmo dançando, os mascarados concentram seus olhares no outro. Uma condição mínima de vigilância, mas que decorre do poder de desvendar o suspeito e alijar os que não atendem aos critérios de participação no Baile, como os de “cara limpa”, crianças e mulheres. Sob uma carga de monitoramento surgem algumas questões: quem tem interesse de participar do Baile sem cumprir um desses critérios? É possível ingressar na brincadeira sem ser descoberto?

Essa resposta pode ser interpretada através da envolvente declaração da mulher que conseguiu quebrar as regras do jogo. Lili, como optou ser chamada, relata a sua sensação de participar do Baile como um mascarado:

> Não sei se foi participando assim... a participação ou desafio mesmo, que eu venci, em que eu levei mais pro lado do desafio. Saber que eu venci, acho que a maioria das mulheres tem essa vontade não é?! De desafiar. É só isso mesmo. Mas, participar, dançar... dançar em si, não. É só uma aventura, um desafio (Entrevista realizada em julho de 2008).

A fala da colaboradora não somente revela rompimento com as regras do Baile como também desconstrói a minha concepção do sentido de “participação” se referindo aos escassos transgressores. Inicialmente Lili hesita em utilizar o termo “participação”. Em seguida, substitui ‘participação’ por ‘desafio’, agregando nessa palavra a vontade e o reconhecimento de ter vencido. “Participar” pressupõe estar de acordo com as exigências feitas pela comunidade para dançar no Baile, critérios que definem uma condição permanente. Desafio, ao contrário, caracteriza situação de ingressar no Baile infringindo o cumprimento desses critérios ou normas.

A característica de “desafio”, conforme Lili relata, está vinculada a uma espécie de “aventura”, uma sensação de risco diante do temor de ser desmascarada. Há consequências para a mulher que ousa participar do baile como mascarado, e acaba sendo descoberta. Mesmo como membro da comunidade e conhecedora do que pode se passar na festa, ela planejou estratégias, fez articulações com alguns amigos de confiança, simulou formas e

jeitos para entrar, dançar, e sair sem ser percebida. Mas também, não desconsidera que o “desafio” e a “aventura” surgem em grande parte do imprevisto, da sua posição de estar proibida de entrar na festa.

> A descoberta incide, justamente, sobre o cotidiano e revela uma face da cotidianidade: a sua intransparência, o quanto é feita de ocultações e de segredos. O quanto a sociedade é fenomenicamente fragmentária, o quanto cada um, na vida cotidiana, está exposto a necessidade social de contínua reformulação de suas referências em relação até mesmo ao conhecimento e ao íntimo. O quanto há de estranhamento social nessa cotidianidade, o quanto não conhecemos até mesmo a quem mais conhecemos (MARTINS, José de Souza, 2008, p. 42).

A sensação de “desafio” exposta por Lili a faz observar e adaptar um comportamento para ser vista, sem ser reconhecida. Com base no estranhamento e conhecimento tanto da festa como de outros momentos do cotidiano, surge uma nova questão: existe um modo similar de dançar no Baile ou se consegue distinguir gestos familiares, particulares de cada brincante que se conhece?

A convivência com sua própria e outra imagem faz surgir uma antítese de que ela – a mulher como gênero não aceito no Baile – também possui uma auto-imagem construída a partir daqueles brincantes “autorizados”. Logo, ela faz parte dessa visualidade socialmente construída e se identifica com os brincantes enquanto não é descoberta. Dessa forma, a sensação do desafio é algo que atiça vontades de pertencimento.

Segundo a narrativa oral de membros da comunidade, o Baile surge de um contexto conflitante entre inimigos de guerra. A postura de Lili reivindica uma inversão de papéis: como é feito o convite aos inimigos (dos mouros aos cristãos), ou seja, é preparada uma festa aos estrangeiros, enquanto que a mulher do lado amigo, da comunidade que promove o Baile não é aceita entre os brincantes? O resultado é vibrante e ao mesmo tempo comovente, quando Lili enfatiza a “vitória” conquistada sobre o desafio ao qual se lançou, carregando simbolicamente o desejo de muitas mulheres da comunidade. Romper um tabu histórico, mesmo que apenas por alguns minutos, é um

esforço que vai além de uma participação espontânea, esforço que representa enfrentamento e convivência com medos, temores e riscos.

O sentido de pertencimento entre diferentes (de gênero, idade e localidade), condição que se move entre o “ver” e o “ser visto”, me faz retomar Deleuze (1988), quando se refere que o “fora do eu” também é parte da construção de uma identidade que não se cristaliza, de uma imagem que está sempre se reconstruindo e se renovando no outro. É um lançar-se ao inesperado que perpassa toda uma cotidianidade.

Para Chapman (1978), “nossa auto-imagem é formada, em parte, através da inter-relação visível com o eu dos outros” (Apud TAVIN, 2008, p. 16). Esse pensamento encontra sintonia nos relatos dos adultos entrevistados: de ‘seu’ Jorge, quando diz reconhecer o que a ele não é conhecido; do J.Júnior, por não conhecer ninguém e se perceber também como irreconhecível; da Lili no olhar para os comportamentos dos homens da comunidade, e, finalmente, no relato de Elizardo quando diz ter melhorado visual e tecnologicamente as máscaras – fazer que aprendeu com um tio, que nem lembra mais o nome.

A inter-relação visível com o eu dos outros também pode ser analisada em relação à auto-imagem que a criança aprendiz de máscara projeta dos adultos, especialmente de seu pai artesão. Quando perguntei a Garciaz se era possível esquecer-se das máscaras, ele foi pontual ao responder que não poderia esquecer algo que aprendeu com seu pai: “porque é a coisa que mais gosto de fazer”.

O significado da imagem particular das pessoas tem significância no jogo de influências culturais no qual cada um participa. São relações que vão se sobrepondo, como as máscaras artesanais que recebem camadas de papel encharcadas de goma. São imagens líquidas que se formam de acordo com as situações. Os sujeitos vão fazendo escolhas, acrescentando modos, abstraindo concepções e burlando ou superando condicionamentos sociais. A consciência desses aspectos possibilita uma análise do entorno, das visualidades e da ecologia cultural que envolve a festa. Dessa maneira, as imagens contribuem

para criar uma disposição para o novo, o inesperado e para saber reinterpretar as condições de identidade e de sua própria visualidade.

4.3. Convergências e conflitos

A análise de processos identitários como parte da visualidade festiva de Mazagão ganha proporções íntimas e surpreendentes. Comparo esta tarefa com o trabalho de um restaurador que descobre a construção da imagem pelo avesso das obras, das máscaras. A cada nova camada que encontra/explora, aprofunda suas curiosidades e descobre que os sentidos são construídos através das conexões entre os elementos presentes no artefato. Assim, a visualidade vai sendo tecida entre sujeitos e objetos como teias e redes de significados.

Contextualizando estas teias e redes no acontecimento festivo, indago sobre a coexistência de harmonia e divergências nestas relações de celebração. Foram as falas dos entrevistados que me colocaram diante desse jogo movido por convergências e tensões, presenças, ausências e transformações. Tais temas me eram apresentados, às vezes, num tom sutil, e outras, de forma explícita. Nas partes seguintes, me detenho em três deles: (1) O Baile de Máscaras como construção, fortalecimento e memória de amizades; (2) visível/invisível – suspenso/subterrâneo, e (3) Transformações como autocrítica, interpretando seus sentidos e relações nas vivências dos participantes na festa.

4.3.1 O Baile de Máscaras como construção, fortalecimento e memória de amizades

> o baile de máscaras nada mais é do que dançar e é uma confraternização (...) mesmo nas grandes batalhas [eles] tinham a guarda à confraternização, para mim é uma confraternização (Lili, entrevista realizada em julho de 2008).

É com surpresa que ouço a Lili definir o Baile de Máscaras como “confraternização”. Enfática e amistosamente, Lili insere na sua fala algo que, no meu entendimento, era duplamente contraditório: primeiro, a possibilidade de paz em plena guerra; segundo, a manifestação de um sentimento de

harmonia vindo de uma mulher, impedida de participar da festa. Preservar a confraternização como dimensão marcante do baile, dá ao evento um caráter especial, algo que vale à pena (re)viver.

A narrativa de Lili me fez deslocar de uma interpretação lógica e previsível para uma compreensão de significados compartilhados entre os brincantes. No baile, é possível aproximar os diferentes e encontrar semelhantes, mesmo em situações de conflito. Os tempos de paz renegociam a relação entre os participantes intensificando um ideal de liberdade que se efetiva no outro, na possibilidade de poder compartilhar emoções com o outro.

O sentido de amizade é tema que este estudo ressalta pelo grau de convergência com que ela – a amizade – aparece nas falas dos entrevistados: todos recorrem a uma espécie de fortalecimento coletivo alimentados pelo esforço individual de suas identidades, seja transparecendo alegria ou tristeza.

A festa aqui é compreendida não como obrigação de manter uma tradição, mas como uma necessidade da própria condição de existência coletiva. As relações identitárias são fortalecidas pelas suas práticas simbólicas. A dimensão lúdica do Baile gera encanto e magia especialmente ao público infantil. Garciaz, a criança aprendiz entrevistada nesta pesquisa, aguarda a festa com ansiedade e participa dela de forma como um momento singular e inesquecível de sua vida. Para ‘seu’ Jorge o sentimento de amizade vivenciado no baile é traduzido em orgulho que se configura pela integração entre os brincantes:

> eu me sinto é muito orgulhoso de tá lá! Brincando junto com aquele pessoal lá (...) Eu fico muito orgulhoso de tá no meio deles e pra mim é uma alegria tá junto com eles, (...) É tudo assim, eu levo aquilo tudo na alegria, na base da amizade. E graças a Deus eu me sinto muito feliz com isso. (Entrevista realizada em março de 2009).

Sustentado na amizade, ‘seu’ Jorge é abarcado por sentimentos de felicidade e alegria todas as vezes que vivencia na sua comunidade essas práticas culturais. Sentir-se orgulhoso assemelha-se a um sentimento de dignidade pessoal, ou seja, o de sentir-se útil entre seus pares mascarados. O

entusiasmo do ‘máscara’ veterano é acentuado, pois ele não esconde o brilho de seus olhos nem o largo sorriso quando trata desse assunto.

Compreendo melhor o ânimo do ‘seu’ Jorge quando me aproximo do seu cotidiano e percebo o forte envolvimento que ele constrói e estimula para a festa. Por exemplo, a reinvenção do Judas. Segundo ele, quando ainda era adolescente, brincou algumas vezes com a presença do Judas no Baile de Máscaras. Agora, ‘seu’ Jorge propõe novamente a confecção do boneco que por muito tempo desapareceu desse período festivo. O Judas é feito durante o dia do baile na sua própria casa. Através de donativos, ele fornece um caldo de carne àqueles que se reúnem para fazer o boneco. Portanto, os brincantes, no dia da festa, desde cedo bebem e tomam o caldo enquanto fabricam o Judas:

> mas inventei isso aí [montagem do Judas] e até hoje, já tá pra mais de quinze anos, eu acho, que eu faço essa brincadeira aqui em casa e aceito todo mundo. E de coração fico muito satisfeito de aceitar todo mundo, aí, tranquilo. (Entrevista realizada em março de 2009).

Assim, por iniciativa própria, ‘seu’ Jorge mantém e fortalece essas práticas culturais e seus aspectos socializáveis, renovando-os. A participação do experiente “máscara” é socialmente significativa, pois é da sua casa que sai o cortejo dos mascarados para o salão de festa. Como se isso não bastasse, ele também atua na coordenação do Baile: de modo direto, como não dançante, ou indiretamente, como brincante mascarado.

Outro aspecto que identifico vinculado à ênfase comunitária e às relações de amizade suscitadas pelo Baile é a ludicidade do próprio jogo festivo. Conforme o relato de Elizardo, o artesão, participar do baile provoca uma identidade coletiva de inclusão: “pra brincar [o Baile] não custa nada! Depende da pessoa ter a máscara, ir lá pro baile e entrar junto com os outros, e participar da brincadeira”. O que custa é você ter o instrumento principal, a máscara, e a vontade de brincar. Depois que se entra no espaço dançante o estado de alegria é exaltado. No Baile acontece uma vibração pessoal que é contagiante: “A palavra que eu tenho é (...) tá feliz! Né? Fico feliz, né?... de tá no meio dos outros... a sensação que eu tenho”.

O estado de felicidade gerado pelas relações de amizade não é a única forma manifestada no baile. O artesão também expõe a triste sensação da ausência de seus companheiros falecidos, o sentido da ausência de outros, que configura uma face ampliada de inclusão. Alegria e tristeza se completam no outro conforme verifico na fala de Elizardo. Para ele, o Baile também suscita sentidos de comoção *in memorian* de brincantes, colegas do Baile:

> a sensação da gente tá junto lá no meio e até a gente fica triste, até porque muitos colegas da gente já tiveram junto nessa mesma brincadeira, como brincante e hoje não tão mais junto com a gente. Por uma parte a gente sente alegre e por outra a gente sente triste. (Entrevista realizada em julho de 2008).

O que vejo como posição identitária de coletividade é esse entendimento partilhado de que no jogo não somente se consegue alegria, mas também desencantos, tristezas. É a capacidade humana de, mesmo na dor, celebrar afetivamente as vidas não presentes.

Testemunhei este detalhe (de perda) no relato de Elizardo. Embora possa parecer contraditório ao espírito de festa, não o é ao sentido de comemorar, celebrar, ou seja, fazer memória a alguém. Vale lembrar que a festa, pela tradição oral, surgiu de uma pretensiosa conquista de guerra (dos mouros sobre os cristãos), onde se celebrava a vitória de alguns e a perda de outros: um momento de encontro e reflexão entre vida e morte, presente e passado, ganhos e perdas.

Tomando como referência o relato de J. Júnior – o turista que frequenta o baile nos últimos cinco anos – observo seu entusiasmo quando perguntado sobre a sua expectativa para o baile como brincante mascarado:

> (...) começa aquele círculo de amizade. Tu chegas lá, todo mundo com aquela euforia, amigo mesmo. Ninguém vai puxar confusão com ninguém. Essa que é a questão de energia positiva, então, um passa energia positiva pro outro (Entrevista realizada em julho de 2008).

Essa abordagem de amizade em torno do baile se confirma quando J. Júnior fala de como ele se vê como um “máscara”:

> (...) É bom! De muita energia, chega e tu vês os teus parceiros, [ainda] quando tu não conheces ninguém, tu brinca, tu dança, te diverte. Aquela energia positiva, um passando pro outro, sem violência, sem confusão. (Entrevista realizada em julho de 2008).

Mais uma vez observa-se a sensação de alegria que se completa no outro, e, nesta fala, de modo particular, detecta-se que mesmo não sendo um conhecido é possível se divertir e ter a experiência de troca de "energia positiva". Esse detalhe me faz entender que J. Júnior tem consciência de não pertencer à dinâmica do dia-a-dia daquela comunidade, mas possui um sentimento de pertencimento que o liga àquele momento do cotidiano da festa.

No ambiente de preparação para a festa onde nos encontrávamos para essa entrevista, às vezes dividíamos nossas vozes com os sons que vinham do pandeiro e atabaque tocados no fundo do quintal. Sentado sobre a borda de um poço d'água, frequentemente ele gesticulava como quem quisesse começar a dançar a qualquer momento. Era o calor da conversa. Com o semblante estampado de sorrisos diante das perguntas que eu realizava, pude perceber que ele foi bem acolhido desde o primeiro instante ali.

Entretanto, Lili ressalta que há um ponto de tensão no Baile de Máscaras – que J. Júnior não percebera – provocando preocupações sérias à continuidade do sentido de "confraternização", tão assinalado por ela mesma: "Hoje não! Hoje é tipo uma gangue, uma revanche. Eles fazem tudo em nome das máscaras: vão dando, vão batendo, vão expulsando em nome das máscaras". (Entrevista realizada em julho de 2008).

O ponto crítico que levanto, não está nas brigas que surgem no baile, mesmo porque em festas de interior (rural) ou urbanas são comuns brigas e discussões, especialmente naquelas onde são servidas bebidas alcoólicas. Por que no Baile de Máscaras isso deveria ser diferente? Chama a atenção o fato de que somente Lili faz esta ressalva sobre a mudança de comportamento de alguns brincantes em relação aos objetivos do baile. Será que nas falas de 'seu' Jorge e de Elizardo essa situação já é corriqueira o suficiente para não merecer destaque? Ou eles não quiseram mencionar as desavenças para não macular uma possível aura da festa? Também me questiono se J. Júnior não

testemunhou nenhuma confusão durante seus cinco anos de brincante, ou nunca teve conhecimento de brigas na noite do baile.

Nas duas edições que participei, também não presenciei brigas ou bate-bocas. É certo que concentrei minha participação no período inicial (onde o consumo de álcool ainda é menor) e final (com poucos mascarados que fazem o traslado das imagens). De toda forma, fico com a indagação sobre o porquê da ausência desses comentários por parte dos demais entrevistados.

A posição de onde Lili fala, de não acessibilidade ao baile, me dá pistas para compreender sua preocupação. Na expressão “eles fazem tudo em nome das máscaras”, ouço uma voz reivindicativa de direito e liberdade. É uma frase que denuncia um poder excessivo, assumido por alguns “máscaras”. Entretanto, essas situações inconvenientes não paralisaram em Lili o desejo de se envolver com a festa. Ela me conta que participa de um trabalho com a comunidade para a melhoria do evento, para que o mesmo não se torne, conforme seu relato, “violento”.

4.3.2 Entre o visível e o invisível - o suspenso e o subterrâneo

Esse tema teve o impacto de criar em mim receios, suspeitas, estranhamento... Vi-me revendo as falas dos entrevistados e buscando o inaudível, o não dito. Indagava-me pelos sentidos que ficaram em suspenso, pelas imagens que meu olhar não viu e pelas conexões subterrâneas que escapavam às minhas interpretações.

Não eram apenas as falas que me atraíam para um recomeço. Meu processo de interação com os sujeitos condensava muitos modos de ver e compreender. A responsabilidade ética sobre o que e como contar ao mesmo tempo em que aguçava, intimidava minhas possibilidades de interpretação.

Compreendo que os sujeitos são como sementes: se desligam de sua matriz, e, caindo – as bem próximas ao tronco se confundem com rebentos – elas brotam numa condição diferente, fazendo surgir uma nova planta. Essa nova planta cresce e se sustenta ramificando sua extensão entre galhos e raízes, entre o suspenso e o subterrâneo, o visível e o invisível. Não sei se as

interpretações que faço apontam divergências ou tomam direções diferentes, e, assim como as árvores, essas direções são necessárias para o desenvolvimento da planta.

Essa analogia com a planta é motivada pela inquietação que me surgiu em relação à noção de “tronco cultural”. Especificamente, buscava compreender e imaginar, como as novas gerações dariam continuidade à prática da festa de São Tiago de Mazagão. Essa questão ficava em suspenso e invisível, orientando-me a escolher uma criança a participar deste estudo. Minha atenção voltava-se para indagar sobre as referências que se mantêm, sobre os significados aprendidos com os antecessores.

O envolvimento de Garciaz, o garoto aprendiz, na produção das máscaras demonstra um interesse e uma iniciativa que vai além da relação familiar. Apesar de Garciaz fabricar as máscaras junto com o pai, ele é claro sobre sua motivação: “É eu mesmo que gosto de fazer [as máscaras]: eu vejo ele [o pai] fazendo, aí eu quero fazer junto com ele, mas ele não me convida não”. A fala do menino revela uma influência indireta – o pai solicita formalmente a contribuição dos filhos mais velhos – mas de significativa repercussão simbólica e técnica sobre o processo de aprendizagem de Garciaz.

Estimulado com a participação de vários membros da casa – mãe, irmãos e pai – o garoto toma a iniciativa de fazer os objetos desde os primeiros passos de produção integrando-se assim às tarefas da família. O aprendiz explica o processo artesanal de fabricação das máscaras:

> É com argila, papel, goma (...). Tem vezes que eu faço com chifre, tem vezes que não. Tem vezes que eu faço com os dentes, tem vezes que não (...). A parte que eu acho bacana é a cara da fôrma, que é a parte do barro (...). Eu deixo a argila secar no sol, tem que endurecer pra não ficar mole. Depois, eu molho o papel e coloco na máscara. Depois, passo a goma no papel e vou untando... É o encapar (...). Depois, a gente tira da goma. A gente corta aquela beirada, assim... [mostrando com gestos], e forra por dentro. Aí, depois, a gente abre o olho, a boca, depois... Por último a gente pinta... e coloca no sol pra secar (Entrevista realizada em julho de 2009).

Garciaz descreve o processo passo a passo. Fala com entusiasmo e segurança. Deixa expressa a variação e imprevisibilidade de suas escolhas: “Tem vezes que eu faço com chifre, tem vezes que não. Tem vezes que eu faço com os dentes, tem vezes que não (...)”. Ele conhece as exigências da artesania - Eu deixo a argila secar no sol, tem que endurecer pra não ficar mole – e pacientemente lida com o tempo e com a espera para realizar seu trabalho.

Perguntado sobre a pintura das máscaras, se havia alguma preferência ou modo específico, Garciaz responde: “tem vezes que eu faço assim... meia... eu não gosto muito de pintar”. Essa resposta evidencia que a ação final, de pintar a máscara, não representa um ápice a ser alcançado. Pelo contrário, seu relato ressalta o processo, o modo de fazer, a manipulação dos materiais. Assim, ele narra com voz e gestos.

Crescendo no meio das práticas familiares, Garciaz aprende processos e modos de construção, mas possui preferências nas tarefas. A etapa que mais gosta é o primeiro molde, feito ainda na argila, onde o domínio tátil sobre o tridimensional da massa argilosa traz uma incrível sensação de descoberta. Aos dez anos de idade, o aprendiz absorve modos de fazer e ver com seus pais e consegue dar prosseguimento nas construções dos artefatos culturais.

São sutis as alterações que Garciaz obtém, por exemplo, no acabamento de uma máscara pequena que percebi entre muitas outras: “Essa máscara aqui é diferente!”, disse eu enquanto pegava uma entre dezenas de máscaras. “Essa foi o ‘Garciaz’ quem fez”, respondeu-me o pai do menino.

O garoto utiliza o efeito das cores sem pintar as máscaras. Cola papéis organizando-os em blocos de cores sobre os objetos, ou seja, seleciona áreas com recortes de papel da mesma cor, extraídos, sobretudo, de revistas, e vai compondo formas desejadas e massas de cores diferenciadas. Despertou-me a curiosidade quando associei o modelo da máscara a personagens das histórias em quadrinhos, pelas disposições das cores que formavam desenhos. Garciaz trabalhou cores vermelhas ao redor dos olhos, aproximando formalmente da máscara de Robin, o garoto prodígio amigo do Batman.

Surgem detalhes híbridos onde o menino apresenta diálogos com outros contextos estéticos: a máscara da máscara entre o local e o global, passado e presente. Aquela máscara me fez tecer outra relação do personagem Robin com o comportamento do menino aprendiz: o talento precoce. Seu pai revela que Garciaz desde cedo teve iniciativas para se envolver com esse processo e que sempre demonstrou interesse e habilidade para a feitura das máscaras.

Figura 16: Máscara produzida por Garciaz, revestida de papéis coloridos, 2009.

Garciaz vive uma prática familiar pouco trabalhada entre os moradores de Mazagão. Os riscos de perda desses saberes culturalmente construídos são evidentes quando não há participação de jovens e crianças na aprendizagem da feitura das máscaras. Outro fator que poderia fazer o diferencial na comunidade seria a inclusão dos conhecimentos locais como conteúdos nos programas da escola. Estudante da 4ª série, Garciaz confessa nunca ter estudado as máscaras de Mazagão na escola: “nunca estudei. Eu acho que é agora que a professora vai passar pra a gente, quando começarem as aulas. É história do Amapá”. Segundo Freire (1998),

> À escola, [cabe] o dever de não só respeitar os saberes com que os educandos, sobretudo os das classes populares, chegam a ela – saberes socialmente construídos na prática comunitária – mas também (...), discutir com os alunos a razão de ser de alguns desses saberes em relação com o ensino dos conteúdos (p. 33).

Outro aspecto de risco em relação à perda desses saberes locais diz respeito à sua não valorização como componentes curriculares, ou seja, como experiência e contextualização de saberes tradicionais. Muitas vezes o conhecimento contextual não só é desvalorizado como ignorado, causando uma separatista e hierárquica tipologia de produções artísticas marginalizadas ou não reconhecidas.

A globalização também pode ser um agravante das perdas de identidade cultural nas relações com os fazeres das máscaras artesanais. Com a influência das mídias e do turismo cultural também pode haver sensíveis alterações nas produções dos artefatos. Conforme comenta Lili:

> ...hoje é tudo globalizado e está se acabando algumas coisas, porque as pessoas que fazem as máscaras, elas são bem poucas. Uma coisa que a própria comunidade está deixando morrer. Deveria ter mais pessoas fazendo as máscaras, tanto é que, por exemplo, é feito cem [unidades de máscaras], aí é entregue pra coordenação do baile das máscaras, quer dizer, se essa pessoa não tiver [máscara], acaba não participando. Eu ando brigando dizendo que é pra ter, de repente não quer ir no baile das máscaras, quer comprar uma e levar. Não é verdade?! Mas, são só umas pessoas que fazem máscaras aqui (Entrevista realizada em julho de 2008).

A preocupação de Lili refere-se primeiro à baixa quantidade de máscaras artesanais que não suprem a necessidade dos brincantes. Ela também se preocupa em como a originalidade dos objetos poderia atender aos turistas interessados em comprar, como uma espécie de *souvenir.* Ela considera que a globalização já chegou ao Baile pelas máscaras industrializadas. De uma forma ou de outra são poucas as pessoas que fabricam as máscaras e, aumentando a oferta, criaria maiores resistências à morte dessa prática, um fim que a própria comunidade está permitindo.

Um aspecto que Lili não percebe é que a globalização não é um processo que exclui identidades, pelo menos de modo abrupto. A sua influência é de transformar desde a concepção, passando pela construção material até a circulação dos produtos. Os efeitos da globalização incidem sobre

características homogeneizantes das produções culturais em bens de consumo.

É inegável dizer que as mudanças ocorrem, sejam elas manifestas ou implícitas, não apenas entre gerações, mas na maneira peculiar e pessoal de participação na confecção das máscaras e no Baile. ‘Seu’ Jorge dá preferência às máscaras artesanais, apesar dele ter usado as de borracha algumas vezes. Ele diz:

> A preferência é para as [máscaras] daqui mesmo! (...) porque tem a ver com a nossa cultura, ela é nossa cultura, né? Porque dantes não existia essas máscaras de borracha, né? Só eram dessas umas que eles faziam aqui. Aí eu tenho mais pra mim é dessas daqui, feita aqui dessa cultura nossa, da nossa festa mesmo. Quando me entendi vendo essas umas. É assim que eu dou preferência pra feita aqui (Entrevista realizada em março de 2009).

Ter preferência não significa estar impedido de experimentar uma máscara industrializada, ou porventura, impedir que estas ingressem no Baile. O uso das máscaras artesanais, como preferência, gera um pensamento político de resistência. Mesmo movido por vínculos afetivos e de pertencimento às antigas práticas comunitárias, os brincantes, cientes de suas identidades culturais, têm opção de escolha.

Entretanto, em tempos atuais, estão cada vez mais desgastadas as relações dessas práticas onde o passado exercia autoridade sobre as novas gerações ou aspirantes de ofícios. Questionei a Garciaz qual o ideal de uma máscara: o que não pode faltar numa máscara para dançar no Baile? Ela deve ser bonita? O menino responde com um tímido sorriso: “a máscara tem que ser mais ou menos bonita. É porque ela não pode ser bonita. A máscara tem que assustar. Melhor são aquelas que assustam!”

Continuo perguntando: “Mas assustar porque, e a quem?” Ele explica: “porque é pra assustar as crianças”. Prossegui utilizando-me de sua fala para afirmar: “então, tu tens medo dos ‘máscaras’”. O garoto rebate naturalmente: “agora não! Que eu já sei como é. Como é que se faz...”

Portanto, a passagem da ingenuidade para a criticidade, segundo Paulo Freire (1998) não acontece pela ruptura, mas pela superação: “se dá na medida em que a curiosidade ingênua, sem deixar de ser curiosidade, pelo contrário, continuando a ser curiosidade, se criticiza” (p. 34). Essa etapa crítica cria espaço e possibilidades para o exercício de uma autocrítica cultural.

4.3.3 Transformações como autocrítica

A cultura, para Eagleton (2005) já não é um terreno de consenso – se é que um dia isso foi possível. Ele afirma que o modo normativo de imaginar as sociedades em unidade e sem conflito é uma versão esteticizada e em declínio (Eagleton, 2005). Essa compreensão não seria diferente em Mazagão, reconhecendo-se nas suas relações internas “conflitos necessários” para a continuidade de suas práticas culturais. Com base na autocrítica de seus membros é possível caminhar para um processo não só de avaliação, mas também de reformas, ou revitalização. As mudanças são reconstruções diferenciadas em aspectos que, segundo os membros da comunidade, podem tornar-se melhores ou adequadas a novas situações. Por ser da comunidade e integrante da organização, Lili se pronuncia de modo autocrítico:

> Nas reuniões a gente debate, né, tudo o que vai acontecer na festa, mas na consciência se travam de não! De não! Se eles descobrirem [mulheres] eles acabam até dando. É aquela coisa toda... Colocam pra fora e até ia ser muito ruim né. Então, por enquanto eu acho que ainda não. Tem que começar um trabalho de conscientização (Entrevista realizada em julho de 2008).

A participação das mulheres, por exemplo, considerada um tabu, causa inflexibilidade nesse diálogo, deixando os demais membros – especialmente os homens – em posição fechada, travada em relação a qualquer proposição de ingresso das mulheres. Eles chegam a considerar o uso da força para garantir espaços de poder. Mas Lili acredita que a participação das mulheres iria enriquecer a festa e deixar os casais mais animados, visto que não é permitido dançar em outro lugar nessa noite. Assim, como confirma ‘seu’ Jorge,

> aquele baile só é das máscaras né, só tá brincando com quem tá dentro daquele salão, daquela fantasia, certo?! Noutro canto não tem na noite do dia 24, só é lá... Então, quem quiser

> brincar, parte de homem, vai pra brincar; procura saber como é e vai pedir uma máscara pra brincar. Aqui, festa de outro canto de cara limpa – como nós chama aqui – não existe. Só tem [festa] ali! (Entrevista realizada em março de 2009).

Para Lili as mudanças desejadas acontecerão a passos lentos. Antes devem ser trabalhadas num processo de conscientização dos membros da organização, direcionando ações educativas para uma nova forma de pensar coletivamente. Para Freire (1998), não há pensar sem entendimento, que não deve ser transferido, mas, co-participado. A preocupação de Lili levanta questões para esse olhar crítico de si mesmo e de forma co-participada sobre as situações desagradáveis que acontecem em decorrência da rigidez na manutenção dos costumes: uso de força, ou, uso de poder travestido de euforia. Hall discute a tradição como significado posto em negociação sempre que houver anseios ou descontentamentos. Para o autor,

> [O significado] está sempre em negociação com as novas situações. É com frequência contestado, e algumas vezes gravemente questionado. Há sempre diferentes circuitos de significado circulando em qualquer cultura, superpondo formações discursivas, a partir das quais criamos significado e expressamos o que pensamos. Formas contraditórias, diferentes falas ou posições no mesmo circuito cultural. No próprio circuito cultural (HALL apud HERNÁNDEZ, 2006, p. 46).

A formação discursiva que Lili contesta não diz respeito somente às novas situações – como as mencionadas por Hall – mas, também, às situações que hoje, segundo ela, não fazem mais sentido. Por meio de intervenções, sempre de forma planejada, a entrevistada estuda meios de melhor negociar significados divergentes. É natural entender que a incompatibilidade de pensamento seja também parte do processo social mesmo em uma cultura tradicional, mas Lili chama atenção para polêmicas geradas além das relações internas da comunidade. Segundo ela, está havendo, com frequência, desentendimentos e brigas com turistas, por falta de informações específicas sobre o que acontece na noite do Baile.

> ...o baile das máscaras, ele precisa ser mais divulgado. A maioria das pessoas diferentes... elas vem e não conhecem., aí não é que as pessoas vem pra dançar. Aí eles... exemplo, andam brigando, mas, aí eu digo: mas o povo não sabe, eu

> acho que deveria ser mais divulgado, dá muita polêmica, assim... todo ano dá. Aí as pessoas dizem: ‘mas eu não sabia como era isso?! Por que senão eu não vinha!’ Por isso, que eu acho que deveria ser mais divulgado, eles divulgam muito, não é... a batalha, o presente, mas a questão do baile em si mesmo, não. E tem que ser mais divulgado, as pessoas tem que ser conscientes do quê, que é. Porque senão dá choque cultural e está dando muita confusão, quando as pessoas chegam aqui. (Lili, entrevista realizada em março de 2009).

Lili aponta a “divulgação” como mecanismo alternativo para reduzir a confusão ocorrida na noite do Baile, especialmente com as pessoas de fora da comunidade. Ela chama de “diferentes” as pessoas que não têm o conhecimento sobre Baile. A falta de esclarecimento sobre o Baile pode acarretar um “choque cultural” entre os brincantes mascarados e os turistas desinformados. Brigas afloram quando os visitantes tentam dançar fora do salão. Eles não sabem que na noite do Baile não se pode dançar “agarrado”, ou seja, juntos, tampouco sozinhos ou sem máscara. Os organizadores fazem uma vigilância para evitar que durante o Baile haja esse tipo de confronto com os brincantes mascarados. Mas, ainda segundo Lili, essa solução não tem se revelado satisfatória.

A divulgação da festa, com mais detalhes sobre o Baile de Máscaras, evitaria muitos transtornos. Poderia ser feita uma seleção prévia entre os visitantes que pretendem participar. Aqueles que gostam de dançar, mas não conseguem passar uma noite de festa dançando sozinhos, seriam alertados sobre essa condição e, provavelmente, nem chegariam a Mazagão Velho na noite do dia 24 de julho. A proposta de Lili é uma espécie de contradiscurso em relação aos corriqueiros *slogans* turísticos utilizados para divulgar a festa. Segundo ela, o slogan não deveria ser o conhecido “venha para conhecer”, mas, “conheça para vir”.

Figura 17: A audiência do Baile, vista frontal da sede, Mazagão Velho, Amapá, 2009.

A posição de autocrítica que Lili adota, revela sua flexibilidade para analisar a situação se colocando ora como expectadora, ora como atriz, ou seja, como “máscara”; ora como moradora e membro da organização que propõe alternativas transformadoras, ora como visitante e, portanto, desinformada.

A autocrítica é uma maneira não apenas de analisar e respeitar as práticas da cultura local, mas, de entender o mundo que nos cerca. Na sua fala, ‘seu’ Jorge deixa evidente a necessidade e a pertinência de rever certos comportamentos e atitudes em relação à festa, não apenas entre os próprios moradores da comunidade, mas também em relação aos brincantes e à audiência. Ele explica:

> Na época que vi, que eu comecei a ver... me entender... eu acho que tinha mais respeito, tanto com a nossa comunidade, como com a população de fora que vem, tinha respeito e... eu acho que naquela época era mais organizado de que hoje porque hoje você não tem cuidado com seu material, porque diz logo, ‘ah, é o governo que dá!’ Não tá nem aí. (Entrevista realizada em março de 2009).

‘Seu’ Jorge reconhece que, no passado, quando não havia distribuição de fantasias pela prefeitura, a festa era mais organizada e a comunidade tinha mais cuidado e respeito por ela. Os brincantes, ainda segundo ele,

demonstravam mais zelo pelo Baile porque tinham que providenciar suas próprias fantasias: gastavam tempo usando a imaginação para se produzirem. Isso agregava valor às indumentárias e proporcionava também mais respeito. O desrespeito a que 'seu' Jorge se refere, está ligado, principalmente, ao aspecto descartável como alguns brincantes lidam com as fantasias, ou seja, eles as tomam emprestadas, as utilizam e não as devolvem. Esse pensamento sobre os brincantes que usam e abusam do Baile fica evidente no comentário que 'seu' Jorge escuta com frequência: "ah, é o governo que dá!". O fato de as indumentárias serem distribuídas gratuitamente por um órgão governamental gera, em alguns brincantes, um sentimento contraditório de posse e descaso pelo que é "gratuito".

O que seria uma contribuição para a organização da festa acaba se tornando uma depreciação do Baile. Lili também relata sua preocupação com a falta de cuidado com o material: "hoje, [o sujeito] dança um pouco com as máscaras, passa pra outro, a roupa... Quer dizer, (...) tem que ter mais um cuidado com o baile de máscara, porque se não, vai se tornar violento". Sua fala está relacionada às desavenças provocadas entre os "máscaras" ao trocar fantasias e máscaras com a intenção de desarmonia ou de confusão. Antes do início do Baile, os coordenadores informam aos brincantes sobre a responsabilidade em relação ao recebimento do material – fantasias e máscaras. Explicam que as indumentárias não devem ser emprestadas e devem ser devolvidas ao final para evitar possíveis confusões durante o Baile. Além disso, há também um prejuízo financeiro visto que nem todos os anos as fantasias são renovadas ou doadas pelo governo, enquanto o número de participantes aumenta a cada edição anual da festa.

4.4 Tradição e Trangressão

Ao encerrar este capítulo, discuto de forma sintética, dois elementos que, ao mesmo tempo em que permeiam as práticas da festa, se contrapõem gerando tensão e expectativa entre os brincantes: ou seja, a relação entre tradição e transgressão. Esses elementos perpassam os limites simbólicos do baile e contagiam a comunidade mazaganense através de comportamentos e influências do cotidiano que atingem seu ápice durante a festa. Essas

práticas/comportamentos envolvem risco e vigilância porque acionam relações visíveis e invisíveis.

O roubo que os homens fazem de roupas femininas estendidas nos varais das casas da comunidade para usar como fantasia no Baile – prática, atualmente, menos usual - gera êxtase como um ato doloso, quando bem sucedido. Retomo a fala de 'seu' Jorge que narra essa transgressão à tradição da festa:

> a melhor roupa era a roubada! Levava da mulher, levava dos outros né... e era assim. A gente roubava. Era muito melhor roubado de que, se pedisse aqui da senhora, aqui, porque se eu roubasse e ela não reconhecesse lá no baile de máscara, eu não devolvia mais pra ela. E se ela me emprestasse, não, tinha que devolver depois. ('Seu' Jorge, entrevista realizada em março de 2009).

Não se trata simplesmente de uma apropriação de uma roupa alheia, mas de roubar roupas de mulheres que não podem participar do Baile. Esse gesto provocador, além de revelar uma forma de poder, propicia um tipo de transgressão liberada durante o período festivo, confirmando práticas sociais cotidianas? As mulheres não podem participar da festa, mas a figura feminina ganha espaço de destaque no Baile de Máscaras. Roupas e acessórios de uso feminino, assim como os trejeitos efeminados durante a dança, são comportamentos que geram atração, sedução e afronta no salão de festa? A transgressão, em especial a ênfase deliberada do uso de fantasias de roupas femininas, pode ser vista, talvez, como uma tentativa de ressaltar a ausência feminina assinalando a necessidade de sua participação em qualquer espaço social (nada melhor do que se fantasiar com uma roupa, de preferência roubada, originária de uma mulher)? Ou, uma deliberada afronta às mulheres como, por exemplo, a inversão dos papéis sexuais? Transgressão e tradição seriam pontos que fundem o ordinário e extraordinário, da festa e do cotidiano?

O segundo elemento na relação tradição/trangressão é uma prática que se contrapõe àquela descrita acima: um percurso de transgressão planejado e preparado para propiciar a participação de mulheres na festa. O desejo de

participar do Baile leva algumas mulheres a planejar estratégias para entrar sem serem notadas. Conforme explica Lili,

> Elas fazem promessas e geralmente elas são protegidas com cinco ou seis ou sete amigos, oito ou nove... ela vai; dança um pouco e vai embora sem que os outros percebam. Mas, teve gente que já participou, como algumas mulheres já. Inclusive eu já participei de algumas, disfarçada né. (...) Quis participar mesmo, não foi promessa não (Entrevista realizada em julho de 2008).

Para a comunidade, a transgressão desses critérios moralmente instituídos é inaceitável. Mas se a mulher invoca a burla dos critérios em função da necessidade de cumprir uma promessa, a transgressão é aceita como tolerância. Ainda assim, são poucas as mulheres que ousam burlar as normas para entrar no Baile, e quando ousam, o fazem com muita cautela.

A motivação religiosa, cumprir uma promessa, é respeitada. Mas, é apenas do conhecimento dos homens amigos que sabem da estratégia e farão a guarda. Lili, assim como outras mulheres, já se infiltraram no salão de festa pelo prazer e desafio de quebrar um tabu histórico, simbólico e social. Essas mulheres são movidas por um sentimento, um desejo de conquista e de realizar esse feito pessoal.

A transgressão da tradição é uma resposta silenciosa e intimista da capacidade feminina de superar desafios mesmo em seus círculos culturais mais próximos. Uma resposta que exige competência e articulação de vários fatores possíveis: observação aguçada, habilidade de projeção espacial e temporal, argumentação entre sujeitos que vivem situações duplamente posicionadas, ora seus pares ora seus vigilantes...

Ambas as posições de sujeitos – Lili representando as mulheres que ingressam no Baile, e ‘seu’ Jorge representando os brincantes – lidam com a tradição e suas transgressões. A utilização pelos homens de fantasias femininas, assim como o ingresso de mulheres na tentativa de resgatar um espaço que elas reclamam, são relações internas que funcionam como um campo de forças que, em surdina, criam conflitos, violação de espaços não

declarados e ações invisíveis sobre o visível... Um jogo de significados onde uma prática se complementa através da outra.

Como parte das relações humanas, as visualidades são, também, um jogo de interesses e de conflitos. As identidades representadas pelas máscaras constroem interpretações do imaginário e de realidades sociais do mesmo modo que sinalizam um tempo invisível e de incertezas... E delas, das máscaras, emanam novas possibilidades de interpretações do cotidiano.

CAPÍTULO V

Considerações Finais

O trajeto deste estudo sobre a visualidade das máscaras e seus processos identitários não me leva a concluir ou finalizar os debates e questões que enfrentei. Diferentemente disso, o trajeto da pesquisa aponta possíveis desdobramentos dessa temática e o reconhecimento de que muitas discussões ainda são necessárias e possíveis sobre estas práticas culturais de Mazagão Velho. Minha compreensão é a de que as considerações com as quais lido neste capítulo final reafirmam a característica de contínua aprendizagem que orienta a pesquisa qualitativa.

Minha ênfase inicial recai sobre um modo pessoal de aprender que exigiu deslocamentos e reposicionamentos tanto em relação ao tema quanto aos colaboradores da investigação. Nesse sentido, deslocamentos e reposicionamentos construíram uma vivência processual que, primeiro, buscou entender a Festa e o Baile de Máscaras sob a perspectiva de práticas integradas a espaços transfronteiriços, territórios múltiplos e trânsitos multiculturais. Os mazaganenses me permitiram uma aproximação reposicionada sobre seus saberes e fazeres, e, também, sobre sua história.

Pude aprender com a dinâmica de um percurso marcada por perdas e ganhos, expectativas e frustrações experimentadas pelos habitantes de Mazagão sob a condição imposta pelo poder lusitano – pretensiosamente demarcada entre paredes de pedras (norte da África) e muralhas de árvores (Amapá). Mas, a cidade que historicamente tem uma identidade líquida, desliza sobre as águas: dos navios em oceano aberto substituídos mais tarde por pirogas puxadas à vara sobre os rios da Amazônia, até as balsas de ferro que atualmente exercem essa tarefa como instrumento de trânsito.

Os elementos centrais do tema - a festa, o baile e as máscaras – foram sendo articulados com nuances da vida dos colaboradores ao mesmo tempo

em que deslocavam minha reflexão para situações híbridas e imprevistas. Remeto-me, primeiro, ao século XVIII, para encontrar o discurso de “proteção” e “benefício” do reinado lusitano quando o colonizador português estava preocupado, sobretudo, em demarcar terreno e ampliar a riqueza do império sobre os alheios lombos do povo. Silenciados, os moradores de Mazagão vivenciaram a ambição da Coroa em garantir territórios inexplorados no Novo Mundo em consequência dos conflitos que se agravavam em desfavor do reino.

Mesmo na condição de diáspora, os mazaganenses se reposicionam através da resistência e desbravamento. As famílias, basicamente, de soldados ameaçados na sua capacidade de luta, abrem caminhos sobre a imensidão das águas, ora azuis, salgadas, ora ocres, barrentas, à procura de destino. Equilibram-se entre o intenso e a tensão, entre banzeiros e ventosidade pelo vasto horizonte de desafios inesperados. Porém, uma batalha maior os acompanha: a permanente luta para não esquecerem quem são, e para não perder suas identidades.

Os sujeitos entrevistados – herdeiros e catalisadores culturais – me ensinam que a resistência é importante, entretanto, insuficiente, a não ser para ganhar fôlego e não ser arrastado por forças que nos escapam. Mais do que isso aprendo que é necessário um espírito desbravador que assuma o fio de proa seguindo o curso dos desejos e rompendo barreiras diversas: de natureza física, ora pedra (das muralhas do forte à piçarra da estrada), ora água (do oceano Atlântico às travessias de rios sobre balsas), e de natureza ideológica presentes no silêncio da história e no invisibilizado poder dominador.

Seguindo o trajeto da pesquisa, remeto-me, posteriormente, a uma reflexão constante sobre como desconstruir a aura de certezas oficiais e hegemônicas a fim de incluir um amplo campo de visões sem rechaçar a tradição oral. Isso significou estar predisposto à indagação e à interpretação intimista a procura de micro-narrativas e estar sensível às coisas da vida cotidiana. Tal reflexão me faz deslocar-me do eu, de preconceitos, para despojar-me de qualquer pensamento auto-suficiente. Esse trajeto me guia para aprender e reaprender, e, em seguida, voltar-me para mim a fim de

mergulhar, escavar, romper, rasgar caminhos sobre a instabilidade de percursos líquidos – por mais rochosos que possam parecer. Enfim, uma reflexão que intensifica os momentos de problematização e revisão da minha própria prática como pesquisador frente às questões, tais como: Por que pesquiso? Que interesses pessoais e coletivos estão em jogo ao realizar esta investigação? Que conhecimentos encontro diante do universo ambíguo de imagens híbridas e flutuantes que possam complementar minha compreensão sobre o 'eu', e sobre a relação com o 'outro'?

Em meio ao conflituoso jogo de significados entre o passado e o porvir, entre seus costumes, já híbridos desde o norte da África, e as práticas culturais aglutinadas nos portos de chegada, da Europa ao Brasil, é possível encontrar pontos de convergências. São pontos de tolerância, proximidade e identidade que fazem crescer a esperança de vidas melhores, diante de tantas formas de opressão, poder e domínio simbólico, especialmente advindas de gestores que oferecem, em seus discursos, a ideia de que tudo vale pela "governabilidade" em lugar da liberdade, do bem estar e da paz.

O pensar de um povo é um tipo de resistência para o não esquecimento de sua história e, recriá-la, é ato desbravador de todos os dias. O que Walter Benjamin (Apud KRAMER, 2008) se referiu como "escovar a história a contrapelo" requer voltar-se para a história e lembrar, com vigilância, que somos humanos, que primamos pelos sentimentos de justiça e direito soberano à liberdade. Coloco-me em concordância com Freire (1998) ao considerar o voltar-se para si mesmo de modo consciente, em combate diário à barbárie, ou seja, saber que somos seres históricos e culturais, mas devemos estar conscientes de que somos inacabados.

A resposta ou reação dos mazaganenses frente a sua história é a utilização de recursos simbólicos como alternativas de restauração social e de memória. De posse de um espírito de fé cristã em seus afazeres cotidianos, a visualidade ganha destaque em suas manifestações culturais e religiosas. O Baile de Máscaras é apenas um evento dentro da Festa de São Tiago que, por sua vez, se abre em múltiplos desdobramentos e é reconhecida pelos

moradores como a mais importante dentre as festas comunitárias (pouco menos de vinte festas) que ocorrem em Mazagão Velho.

O Baile de Máscaras é uma festa que celebra a própria compreensão de existência coletiva antes de qualquer obrigação no sentido de conservar uma tradição. As relações identitárias são fortalecidas pelas suas práticas simbólicas, lúdicas e religiosas inseridas nas máscaras produzidas localmente. Os trânsitos de significados envolvidos nas máscaras suscitam construção, fortalecimento e memória de amizades.

O sentimento de “confraternização” é um dos pontos destacados pelo grau de convergência nas falas dos entrevistados. Esse sentimento é alimentado pelo esforço individual de suas identidades, seja transparecendo alegria ou tristeza. Os mazaganenses apresentam em tom enfático um sentido profundo de suas experiências comunitárias. Mas, via autocrítica, também são cientes de que alguns pontos entram em discussão, em maior ou menor grau, para a transformação cultural.

Na continuidade desse meu trajeto, remeto-me ao aspecto festivo observado no Baile de Máscara. Este aspecto diz respeito ao estado de vigilância na relação do “ver” e o “ser visto” decorrente do fluxo do próprio cotidiano e do entendimento de suas práticas culturais. É o que chamo de faces e contrafaces identitárias e que, através das máscaras, os sujeitos brincantes mostram-se, ocultam-se e ao mesmo tempo observam. Destaca-se aqui, um jogo predominantemente visual que inclui também a audiência. São dimensões que se intercalam intimamente na festa gerando sensações de êxtase e poder (como relatado na fala de J. Júnior, o “máscara” turista), medo, orgulho e, algumas vezes, tristeza.

As identidades, por meio das máscaras, permeiam um vasto e complexo campo de questões existenciais, aflorados na discussão do estudo visual e da cultura visual. Dentre essas questões existenciais, interessou-me, compreender o desconhecimento de quem conhecemos, (no caso de Lili membro da comunidade que consegue furar o bloqueio da tradição do Baile), e o

reconhecimento de quem não conhecemos (seu Jorge ao perceber no Baile os brincantes que não moram na comunidade).

A máscara é um artefato híbrido desde sua feitura, envolvendo temática com influência das mídias de massa (desenhos animados, super-heróis americanos, seriados de TV, personagens políticos, etc.) e personagens de inspirações locais (animais, mitologia indígena, artistas regionais, etc.). A construção do objeto festivo também recebe um caráter híbrido tanto na técnica transformada a cada geração de artesãos, como nos materiais utilizados - desde o barro e a tapioca, produtos locais, às revistas da National Geografic, por exemplo. A análise da máscara, incluindo seu uso e circulação, é um foco de atenção que me levou a perceber trânsitos visuais como elementos que dizem de comportamentos e aspirações. Por isso, considero-a como uma imagem-mundo que se descortina dos sonhos aos olhos... Dos olhos aos sonhos...

A visualidade é um centro de importância no Baile de Máscaras. Os mazaganenses utilizam a imagem como um tipo de saber local. Compreendem-na no campo expandido da arte, ou seja, de uma paisagem visual democrática nas relações comunitárias, acessível às interpretações imanentes e complexas. Nesse sentido, as máscaras são manifestações abertas aos debates pós-modernos, pois, justapõe passado e presente, hibridismo e modos interativos nas representações sociais da cotidianidade. São, ainda, manifestações que também assumem posição política de resistência frente às infiltrações do mundo globalizado, como por exemplo, às máscaras industrializadas.

O papel social da visualidade festiva no cotidiano é outra questão que este trajeto de pesquisa evidencia. As preferências e modos de ser dos sujeitos envolvidos com a imagem, assim como as questões visuais, ganham um *status* privilegiado como forma de aprendizagem ou experiência com/no mundo. Garciaz, o menino aprendiz, é um recorte investigativo dos modos de aprendizagem em Mazagão. Este recorte mostra continuidade entre manifestações, pensamentos, hábitos, gostos... As referências culturais firmadas na aprendizagem são de caráter afetivo, de práticas domésticas,

sobretudo de conhecimento experiencial, relacional, concreto e dirigido às compreensões e usos locais.

Com uma aprendizagem inicialmente indireta, o garoto de apenas dez anos interfere com certa “liberdade” nos artefatos, criando modos particulares de construção, tanto na temática como na técnica. Garciaz é reconhecido como “curioso” pelo pai. Isso gera uma mediação efetiva no sentido de que Elizardo não faz exigências ao filho como resultado de transferência de conhecimento. Entretanto, o próprio ambiente familiar proporciona condições favoráveis à liberdade de criação do garoto. O reconhecimento desses fragmentos do trajeto desta pesquisa, também me faz refletir sobre como a educação não formal contribui significativamente para a formação de discursos, ideologias, práticas cotidianas e relações de poder. Nesse ponto, algumas indagações continuam a me inquietar: como são recebidas as propostas de Garciaz? Como ele é reconhecido entre os artesãos? Seria ele um produtor de máscaras ou apenas um garoto que brinca de fazer máscaras? Que atenção merece seu pensamento divergente sobre sua prática?

Aproximando-me do final desse trajeto, percebo Mazagão Velho como uma fonte de riquezas simbólicas a serem exploradas em vários campos do conhecimento. Algumas instituições públicas já se empenham em iniciativas de explorações científicas na área, tais como levantamentos arqueológicos nas ruínas da primeira Igreja de Mazagão Velho e nas urnas funerárias indígenas de Maracá (região de Mazagão) pelo governo do estado do Amapá e o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) sobre a Festa de São Tiago, projeto do Instituto do Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural (IPHAN). Ainda assim, no período das festas, especialmente a de São Tiago, é mais comum encontrar pesquisadores, jornalistas e fotógrafos estrangeiros e do sudeste do Brasil, do que amapaenses.

Retomo, para encerrar, um trecho de uma fala da entrevistada Lili: “O baile de máscara precisa ser mais divulgado”. Ela explica que existe um enfoque de atenção para outros eventos da festa, mas não especificamente para o Baile. Compreendo que a demandada divulgação do Baile não deva se resumir a anúncios publicitários ou propagandísticos, mas, sobretudo, resultar

de um entendimento sobre as tramas simbólicas que configuram e particularizam as práticas culturais em torno do Baile – produzir, aprender, usar, brincar, esconder, burlar e/ou ocultar-se com as máscaras. Será que a fala de Lili revela uma preocupação em relação a uma forma silenciosa de indiferença por parte daqueles que detêm o poder de gestão, assim como dos recursos da comunicação e da pesquisa científica?

A dificuldade que senti no percurso desta pesquisa sobre a Festa de São Tiago de Mazagão é, contraditoriamente, um dos pontos que motivam meu interesse para dar continuidade a este trabalho. Os escassos e preciosos dados existentes tiveram que ser garimpados com esmero... Sabedor de que este trabalho é um fragmento interpretativo sobre uma realidade cultural, meu anseio é instalar uma mediação para encorajar outros estudos e abrir novas reflexões. Uma mediação que também me faz deslocar, ao desbravar mundos de visualidades, em busca de uma compreensão mais expandida, afetiva e inclusiva de práticas culturais, a partir de nós mesmos.

Referências Bibliográficas

AMAPÁ. Instituto de Estudos e Pesquisas do Amapá / Secretaria Estadual do Meio Ambiente. RABELO, Benedito Vitor. [et. al]. (orgs.). **Mazagão: realidades que devem ser conhecidas.** Macapá, 2005.

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de formas animadas.** São Paulo: Edusp, 1996.

ANDRÉ, Marli E. D. A. **Etnografia na prática escolar.** São Paulo: Papirus, 1995.

ÁVILA, Affonso. **O lúdico e as projeções do mundo barroco I:** uma linguagem *a dos cortes,* uma consciência *a dos luces.* São Paulo. Editora Perspectiva (Coleção debates – arte): 1994.

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural.** Rio Grande do Sul. Editora Unisinos: 2003.

COSTA, Cristina. **Educação, imagem e mídias**. São Paulo: Cortez, 2005.

CANCLINI, N. Garcia. **Culturas híbridas -** Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2000.

_____. **A produção simbólica.** Teoria e metodologia em sociologia da arte. Civilização Brasileira, 1979.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição.** Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DENZIN, N. e LINCOLN, Y. (orgs.). **O planejamento da pesquisa qualitativa –** Teorias e abordagens. Porto Alegre: Artmed, 2006.

EAGLETON, Terry. **A idéia de cultura.** São Paulo: UNESP, 2005.

EFLAND, A; FREEDMAN, K; STUHR, P. Teoria Posmoderna: cambiar concepciones del arte, la cultura y la educación. In: **La Educación en el arte posmoderno.** Barcelona: Paiadós, 2003, p.39-98.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. (Trad. Laura F. A. Sampaio). São Paulo. Edições Loyola. 1996. p. 6-44.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia:** saberes necessários a prática educativa. São Paulo. Paz e Terra, 1998.

GALLO, Sílvio. **Deleuze e a Educação.** 2ª ed. Belo horizonte: Autêntica, 2008.

GASKELL, George. Entrevistas individuais e grupais. BAUER, W. Martin. GASKELL, George. (orgs). (Trad. Pedrinho A. Guareschi). **Pesquisa**

qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático. Petrópolis-RJ. Vozes, 2002.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

_____. **O saber local**: novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis-RJ. Vozes, 2006.

GUIMARÃES, Leda. Variações em torno dos jogos estéticos, artísticos e pedagógicos no ensino "superior" de artes visuais. In: **Visualidades:** Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual, Vol. 3, n.1: Jan – Jun/2005, pp. 113 – 127.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 10ª Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

_____. **Representation: cultural representations and signifying practices.** Londres/Milton Keynes: Sage Books/Open University, 1997.

HELLER, Agnes. **O Cotidiano e a História.** São Paulo, Paz e Terra, 2008.

HERNANDEZ, Fernando. **Catadores da cultura visual:** proposta para uma nova narrativa educacional. Porto Alegre: Mediação, 2007.

_____. **Elementos para una génesis de un campo de estudio de las prácticas culturales da mirada e da reprodução.** In: **Visualidades:** Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual, Vol. 4, n.1 e 2: Jan – Dez/2006, pp. 13 – 62.

JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo.** A lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1996.

_____. Pós-modernismo e sociedade de consumo. In: **A Virada Cultural –** Reflexões sobre o pós-moderno. RJ: Civilização Brasileira, 2006, pp. 17-44.

KERN, Maria Lúcia Bastos. Imagem manual: pintura e conhecimento. Annateresa Fabris e Maria Lúcia Bastos Kern (Orgs.). In: **Imagem e conhecimento.** São Paulo: Edusp, 2006, pp. 15-29.

KRAMER, Sônia. **Educação a contrapelo**. Revista Educação. São Paulo, nº 7, Biblioteca do Professor, pp. 16-25, março-2008.

MARTINS, José de Souza. **Sociologia da fotografia e da imagem.** São Paulo: Editora Contexto, 2008.

MARTINS, Raimundo. A cultura visual e a construção social da arte, da imagem e das práticas do ver. Marilda Oliveira de Oliveira (Org.). **Arte, Educação e Cultura**. Santa Maria: Editoraufsm, 2007, pp. 19-40.

MONTES, Maria Lúcia. **Entre o arcaico e o pós-moderno: heranças barrocas e a cultura da festa na construção da identidade brasileira.** Revista Sexta-feira, São Paulo, v. 2, 1998.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional.** São Paulo: Brasiliense, 1994.

PITON, Ivania Marini. **Educação não-formal e cidadania – educação** de jovens, adultos e idosos. V Colóquio Internacional Paulo Freire – Recife, 19 a 22-setembro, 2005.

SCHWANDT, T. Três posturas epistemológicas para a investigação qualitativa: interpretativismo, hermenêutica e construcionismo social. Denzin, N. e Lincoln, Y. (orgs.), **O planejamento da pesquisa qualitativa –** Teorias e abordagens. Porto Alegre: Artmed, 2006, pp. 193-210.

TADEU, Tomaz. **A filosofia de Deleuze e o currículo.** Coleção Desenrêdos, No.1. Goiânia: Faculdade de Artes Visuais, 2004.

TAVIN, Kevin. **Antecedentes críticos da cultura visual na arte educação nos Estados Unidos.** Raimundo Martins (Org.). In: **Visualidade e educação.** Goiânia: FUNAPE, 2008, pp. 11-23.

VAN MANEM, Max. Investigación educativa y experiencia vivida. Barcelona: Idea Books, 2003.

VIDAL, Laurent. **Mazagão: a cidade que atravessou o Atlântico** (1769-1783). (Trad. Marcos Marcionilo). São Paulo: Martins, 2008.

APÊNDICE A – Termo de Consentimento e Autorização

Universidade Federal de Goiás
Programa de pós-graduação em cultura visual FAV/UFG
Mestrando Ronne F Carvalho Dias
Orientador Prof. Dr. Raimundo Martins

CARTA DE AUTORIZAÇÃO PARA PUBLICAÇÃO DE ENTREVISTA PARA PESQUISA DE MESTRADO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO CULTURA VISUAL FAV/UFG.

Goiás, 23 de julho de 2009.

Eu, **nome e sobrenome** autorizo a publicação da entrevista, no todo ou em parte, concedida por meu filho, de menor, **nome e sobre nome** sem nenhum ônus e com a garantia de não expor a sua identidade civil a Ronne Franklim Carvalho Dias, para realização de pesquisa acadêmica sobre o Baile de Máscaras da Festa de São Tiago de Mazagão Velho no Estado do Amapá.

Eu estou ciente da entrevista transcrita. Por isso, dato e assino abaixo.

Mazagão Velho-AP __/__/___ _____

Assinatura do entrevistado

APÊNDICE B – Roteiro para as Entrevistas

Roteiro: codinome ELIZARDO (Artesão de máscaras) morador de Mazagão Velho (entrevista em julho de 2008).

1. Como os ‘’máscaras’’ se produziam quando você iniciou a frequentar o baile?

2. Quais as mudanças mais significativas nas máscaras e nas formas de brincar?

3. Quanto custa ser um participante do Baile de Máscaras?

4. O que é mais importante na brincadeira do baile?

5. Quais são os principais critérios para participar do baile?

6. Como você vê a proibição de mulheres no baile? Que explicações justificam essa proibição?

7. Qual a idade quando tu começaste a fazer os artefatos?

8. Fale sobre o processo de criação e confecção das máscaras.

9. Quais são as principais dificuldades nesse processo?

10. Qual é a tua satisfação nesse trabalho: a produção de máscaras para a Festa de São Tiago?

11. O que você acha do uso de máscaras industrializadas no baile?

12. Como é que tu te observas como um “máscara”, como um brincante?

13. O que o Baile de Máscaras te ensina sobre a história, os casos e as pessoas de Mazagão?

Roteiro: Codinome GARCIAZ (estudante e morador de Mazagão Velho). Aprendiz de máscaras de Mazagão Velho (entrevista em julho de 2008):

1. Há algum modelo de máscara feito por preferência?

2. Fale do processo de criação e confecção das máscaras que você faz em casa.

3. O que você acha do uso de máscaras industrializadas no baile: das máscaras que são vendidas em lojas?

4. Que sensação e aprendizado você destaca ao fazer máscaras, é possível esquecer essas práticas?

5. Há convite formal dos seus pais para a fabricação das máscaras?

6. Como a máscara deve ser? Que características não devem faltar?

7. Fez algum estudo na escola sobre as máscaras artesanais?

8. O que o Baile de Máscaras te ensina sobre a história, os casos e as pessoas de Mazagão?

Roteiro: Codinome: Lili (professora e moradora de Mazagão Velho). Mulher (entrevista em julho de 2008).

1. Que papel as mulheres têm em relação ao Baile de Máscaras? Ou à festa?

2. Por que as mulheres não podem participar do Baile de Máscaras? Como você vê essa proibição?

3. Alguma mulher já se disfarçou para participar do baile?

4. O que é o Baile de Máscaras para você?

5. O que você acha do uso de máscaras industrializadas no baile, aquelas que são compradas em lojas?

6. Como você observa os ‘’máscaras’’, o que eles representam para você?

7. Qual a sensação em quebrar as regras, participando do baile disfarçada?

Roteiro: Codinome JJúnior (funcionário público e morador de Mazagão Novo).
brincante turista de Mazagão Velho (entrevista em julho de 2008):

1. Há quanto tempo você participa do Baile de Máscaras?

2. Qual é a sensação de ser um “máscara”?

3. Qual tua opinião sobre a proibição de mulheres no baile de máscaras?

4. O que tem de especial no Baile de Máscaras?

5. O que o Baile de Máscaras fala, em sua opinião, da história, dos casos, das pessoas de Mazagão Velho?

6. Como você se vê? Quais são as expectativas e as sensações de um “máscara”?

7. Como é o teu antes do Baile de Máscaras? Qual é a tua expectativa?

8. Qual é a tua visão do baile?

Roteiro: Codinome Jorge (agricultor e morador de Mazagão-Velho). brincante veterano de Mazagão Velho (entrevista em março de 2009):

1. Como é sua produção para o Baile das Máscaras?

2. Existe alguma preferência pela máscara: como as fabricadas daqui, as artesanais ou as de loja, as de borracha que chamam?

3. É possível descrever a sensação do baile como um brincante mascarado que participa há muitos anos?

4. Por que a mulher não pode participar do baile?

5. Quais são os principais critérios para brincar?

6. Como era o baile, nos anos em que o senhor começou a frequentá-lo?

7. Como é o dia de preparação para o baile?

8. O que o senhor vê ou enxerga o baile de máscaras em relação a sua cultura, em relação à história, com relação ao povo mazaganense?

9. O senhor acha importante que essa cultura, do Baile de Máscaras seja repassado para as novas gerações?

10. O que essa geração tem para aprender com o Baile de Máscaras?

11. Quem é um “máscara” para senhor?