

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO

CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS

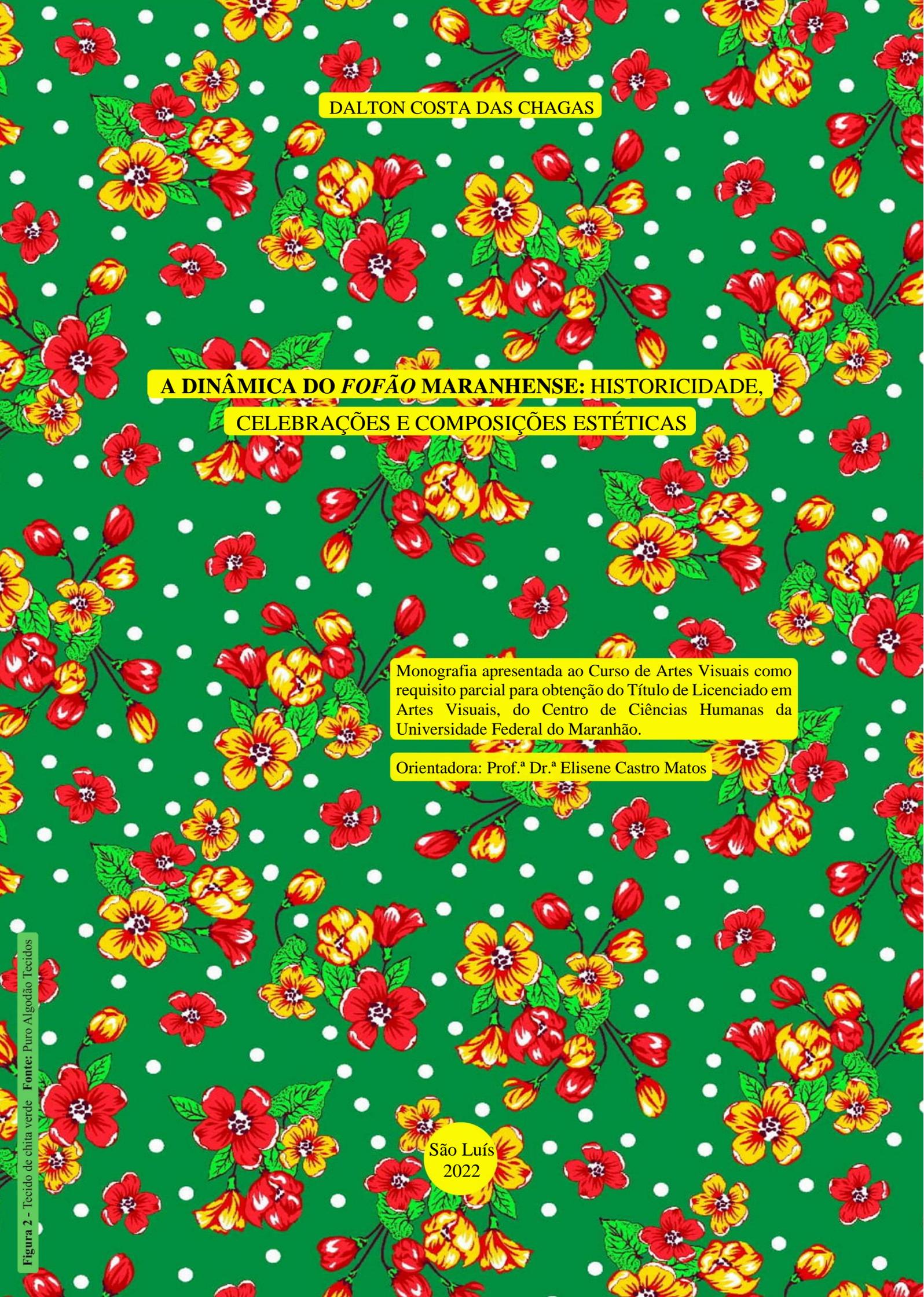
CURSO DE LICENCIATURA EM ARTES VISUAIS

DALTON COSTA DAS CHAGAS

**A DINÂMICA DO *FOFÃO* MARANHENSE: HISTORICIDADE,  
CELEBRAÇÕES E COMPOSIÇÕES ESTÉTICAS**

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

São Luís  
2022



DALTON COSTA DAS CHAGAS

**A DINÂMICA DO *FOFÃO* MARANHENSE: HISTORICIDADE,  
CELEBRAÇÕES E COMPOSIÇÕES ESTÉTICAS**

Monografia apresentada ao Curso de Artes Visuais como requisito parcial para obtenção do Título de Licenciado em Artes Visuais, do Centro de Ciências Humanas da Universidade Federal do Maranhão.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elisene Castro Matos

São Luís  
2022

DALTON COSTA DAS CHAGAS

**A DINÂMICA DO *FOFÃO* MARANHENSE: HISTORICIDADE,  
CELEBRAÇÕES E COMPOSIÇÕES ESTÉTICAS**

Monografia apresentada ao Curso de Artes Visuais como requisito parcial para obtenção do Título de Licenciado em Artes Visuais, do Centro de Ciências Humanas da Universidade Federal do Maranhão.

Aprovada em: 26/1/2022.

**BANCA EXAMINADORA:**

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elisene Castro Matos (Orientadora)  
Universidade Federal do Maranhão

---

Prof. Dr. Tácito Freire Borralho (Avaliador 1)  
Universidade Federal do Maranhão

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Isabel Mota Costa (Avaliador 2)  
Universidade Federal do Maranhão

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).  
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Chagas, Dalton Costa das.

A dinâmica do fofão maranhense : historicidade, celebrações e composições estéticas / Dalton Costa das Chagas. - 2022.

89 f.

Orientador(a): Elisene Castro Matos.

Monografia (Graduação) - Curso de Artes Visuais, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2022.

1. A/r/tografia. 2. Carnaval. 3. Celebrações. 4. Dinâmica Cultural. 5. Fofão Maranhense. I. Matos, Elisene Castro. II. Título.

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradecer a Deus como Criador e o Espírito do mundo – guardião da cosmogênese e da vida humana na Terra. Agradecer pelo Espírito divino na forma do infinito, do eterno e do pleno. Eu, enquanto ser quântico, espiritual e cultural tenho a terra como prolongamento da mente e do corpo para expressar-me em arte e celebrações neste Ser mundo do sublime e do incomensurável. Obrigado Deus pelo brilhar e pelo iluminar de cada dia na Terra. O Espírito divino é a força maior na autotranscedência para a minha inspiração na pesquisa com ênfase em poéticas visuais, suscitadas também pela minha prática em arte.

Concluir o Curso de Artes Visuais na Universidade Federal do Maranhão é uma realização enquanto artista, e agora como educador-artista e artista-pesquisador. Eu terei o prazer de compartilhar todos os aprendizados dessa teia epistemológica. Daqui eu levo fundamentações históricas, artísticas, estéticas e sociológicas, além de uma confluência de saberes, técnicas e transformações sociais.

Eu agradeço a minha professora e orientadora Elisene Matos por aceitar o acompanhamento deste trabalho logo na volta do seu doutorado, pois ela me permitiu observar que além da visão histórica, artística e estética no campo das Artes Visuais, entre os bens materiais e os bem simbólicos tem-se a dinâmica, a indústria mercadológica e as transformações artístico-tecnológicas como processos naturais.

Eu agradeço com profundo carinho a professora Márcia Cordeiro Costa do Departamento de Biblioteconomia por todos os ensinamentos em regras técnicas e pesquisas bibliográficas, bem como das análises aprofundadas na estrutura de atividades acadêmicas.

Agradeço também, ao amigo e pesquisador Ramssés Silva pela transcrição do manuscrito de 1913, e ao grande estudioso e pesquisador em cultura popular maranhense Jandir Gonçalves por colaborar com informações fundamentais sobre fontes documentais.

Eu agradeço com imenso prazer a minha *girlfriend and English teacher* Fabienne Matos por todos os compartilhamentos, experiências e reflexões, e por aturar todas as minhas chatices (risos), pensamentos e repetições, aliás, o perfeccionismo e o virtuosismo fazem parte da minha composição enquanto artista.

Por fim, a minha família: meu querido pai David Pastor *in memoriam*, em vida foi meu guia cultural do Centro Histórico de São Luís; minha mãe, meu único irmão e minhas duas irmãs, e em especial a minha tia Elenir das Chagas por todos os suportes oferecidos.

**Figura 3 – Tecido de chitão** Fonte: Puro Algodão Tecidos (<https://www.puroalgodao.com.br/>) (adaptada)



**Figura 4 - Fofão** produzido pelo educador-artista.  
**Fonte:** Emanuely Luz (2020) (adaptada).



“Cada obra do artista, ou conjunto de obras, também nos faz penetrar num mundo que define em parte o uso de elementos até então desconhecidos e, portanto, pouco compreensíveis à primeira abordagem. As pessoas que se entregam à descoberta de um trabalho inovador, apesar do hermetismo que este possa inicialmente apresentar, talvez aprendam o bastante para conseguir interpretá-la.”

\_\_\_\_Howard Becker  
(2010, p.76).

## RESUMO

Esta monografia trata da análise de um personagem do carnaval maranhense, conhecido como “*fofão*”. Nosso objetivo é pensar os fatores e características artístico-sociológicas como meta fundamental para caracterizar personagens farsescos que promoviam apresentações baseadas nas pantomímicas cheias de improvisações e musicalidade. Tratamos ainda de pensar sua dinâmica enquanto personagem histórico, seu papel na celebração da festa e sua composição estética. A dinamicidade do *fofão* da cultura popular maranhense é imprescindível como identificação artístico-cultural. A sua trajetória artística-social requer reflexões a partir de um universo simbólico que vai desde as influências da Antiguidade por meio de atuações e encenações do encanto mágico do teatro de rua, de rituais com o uso de máscaras e das inovações que ocorrem no seu figurino a partir de tecnologias resultantes de uma indústria transnacional que busca por outras matérias-primas como consumo alienado desses produtos. O procedimento metodológico em primeiro momento se constitui em fundamentação teórica baseado em pesquisa bibliográfica a partir de dados de uma realidade histórica que envolve representações teatrais, acontecimentos carnavalescos e outras celebrações, sobretudo, a cultura popular em foco. A linha investigativa tem base qualitativa no sentido de coletar e descrever as características principais acerca do caso. E de forma complementar de investigação qualitativa também, traz-se a A/r/tografia como metodologia suplementar à linguagem textual, uma proposta de narrativa visual com um conjunto de imagens que servirão na compreensão da práxis e das poéticas visuais sobre as composições estéticas e o fazer artístico em questão. Além de uma manifestação popular é um fenômeno cultural capaz de subtrair ideias e fundamentações de orientação cultural, tecnológica e pedagógica.

**Palavras-chave:** A/r/tografia. Carnaval. Celebrações. Dinâmica Cultural. *Fofão* Maranhense.

**Figura 5 – Tecido de chita** Fonte: Puro Algodão Tecidos (adaptada).



## ABSTRACT

This monograph is about the analysis of a carnival character of Maranhão known as *fofão*. We aim to think about the social-artistic factors and characteristics as a fundamental way to characterize farcical characters that promoted performances based on pantomimes full of improvisations and musicality. We try to show off its dynamic as a historical character, its role in carnival festivity and, its aesthetic composition. The dynamics of *fofão* in the popular culture of Maranhão is essential as artistic-cultural identification. Its social-artistic trajectory requires reflection of a symbolic universe that ranges the antique influences through acting and stagings of the magic enchanting of the street theater, the ritual with masks, and the innovations that changed its costume due to the technologies resulted by a transnational industry that looks for other raw materials as alienated consumption of these products. At the first moment, the methodological procedure is based on bibliographical research, from data of a historical reality that includes theatrical performances, carnival events, and other celebrations and, above all, the popular culture in focus. The investigative line is qualitative with the sense of collecting and describing the main characteristic of the case. As complementation of the qualitative investigation, we bring the A/r/tography as a supplementary methodology to textual language, a proposal of a visual narrative with a set of images that will contribute to the comprehension of the praxis and visual poetics about the aesthetic compositions and the art-making. In addition to a popular manifestation, it is a cultural phenomenon capable of apprehending ideas and foundations of cultural, technological, and pedagogical orientations.

**Keyword:** A/r/tography. Carnival. Celebrations. Cultural Dynamics. *Fofão Maranhense*.

**Figura 6 – Tecido de chita** Fonte: Puro Algodão Tecidos (adaptada).



## LISTA DE FIGURAS

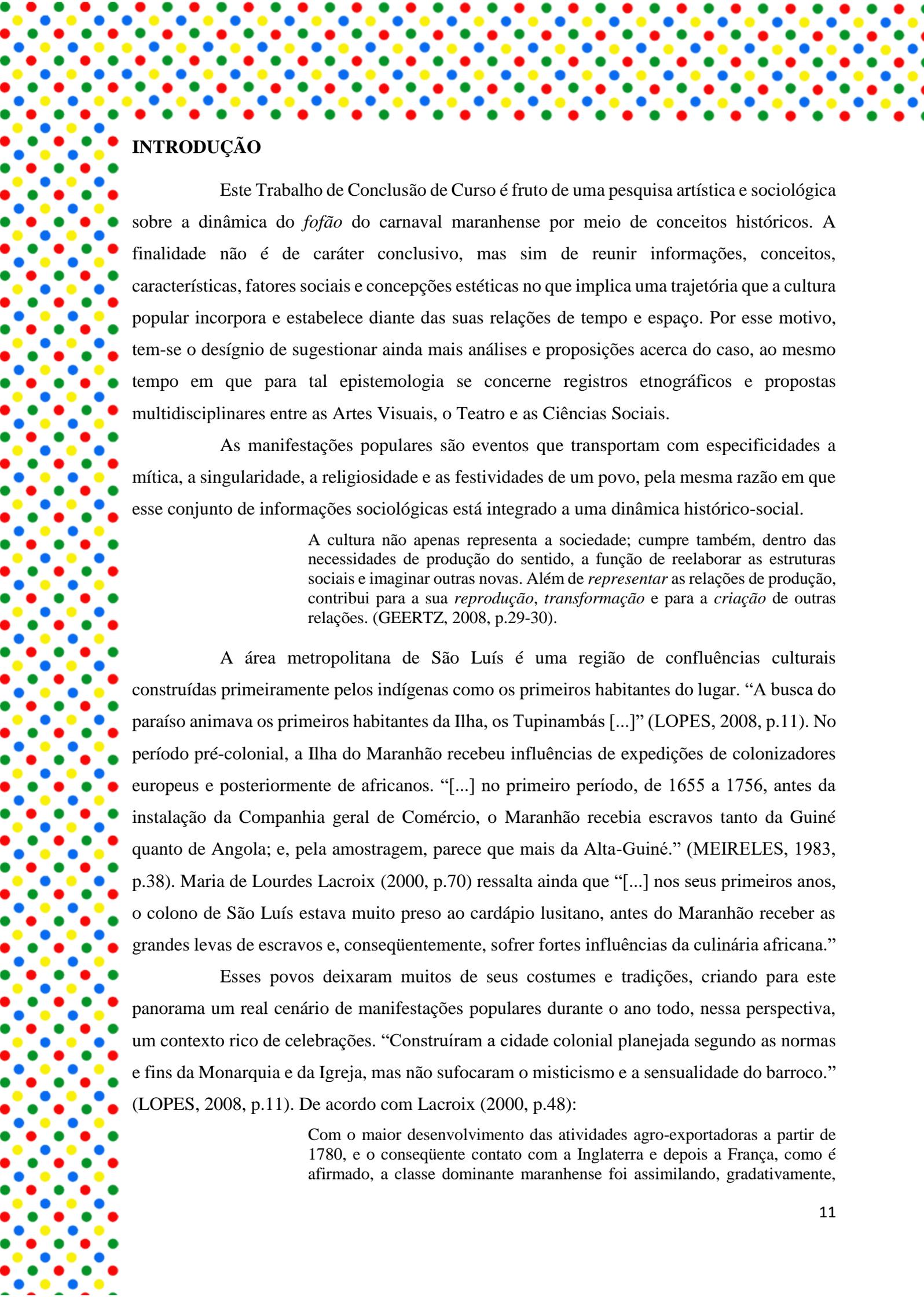
Figura 1 – Tecido de chita verde da Puro Algodão Tecidos (adaptada).....	capa
Figura 2 – Tecido de chita verde da Puro Algodão Tecidos (adaptada).....	contracapa
Figura 3 – Tecido de chitão amarelo da Puro Algodão Tecidos .....	p.5
Figura 4 – <i>Fofão</i> produzido pelo educador-artista (Emanuely Luz) .....	p.6
Figura 5 – Tecido de chita amarela da Puro Algodão Tecidos.....	p.7
Figura 6 – Tecido de chita amarela da Puro Algodão Tecidos.....	p.8
Figura 7 – Máscaras com esmalte branco antes das tintas coloridas.....	p.9
Figura 8 – Máscaras do artista no Bloco de <i>fofão</i> (Emanuely Luz) .....	p.12
Figura 9 – Três máscaras produzidas pelo educador-artista (recortadas sem fundo) .....	p.15
Figura 10 – <i>Fofões</i> com máscara de borracha no carnaval Lava-pratos em Ribamar.....	p.16
Figura 11 – Personagens da <i>Commedia Dell’arte</i> (Nastasic/Getty Images) .....	p.19
Figura 12 – Gravura de Johann Georg Hertel (1719-1768) – The British Museum .....	p.23
Figura 13 – <i>Fofões</i> com máscaras do autor no carnaval de 2 <sup>a</sup> do Laborarte. ....	p.35
Figura 14 – <i>Fofão</i> do autor no Blocão de <i>fofão</i> (Emanuely Luz) .....	p.38
Figura 15 – Tipos de chitão (Puro Algodão Tecidos) .....	p.46
Figura 16 – Tipos de chita (Puro Algodão Tecidos) .....	p.47
Figura 17 – Tecidos de cetim (Sílvia Armarinho) .....	p.49
Figura 18 – <i>Fofões</i> com máscaras de borracha no carnaval Lava-pratos em Ribamar .....	p.57
Figura 19 – Produção de máscaras no ateliê do autor .....	p.58
Figura 20 – Máscara produzida pelo educador-artista (recortada sem fundo) .....	p.67
Figura 21 – Desenho do autor.....	p.71
Figura 22 – Moldes em argila confeccionadas pelo autor .....	p.73
Figura 23 – Desenho do autor.....	p.75
Figura 24 – Máscaras em papietagem sem pintura.....	p.76
Figura 25 – Desenho do autor.....	p.77
Figura 26 – Máscaras prontas no ateliê do educador-artista .....	p.79
Figura 27 – Máscara crua sem pintura fabricada pelo autor (recortada sem fundo) .....	p.81
Figura 28 – Tecido de chitão rosa da Puro Algodão Tecidos (adaptada).....	p.81
Figura 29 – Gravura de Johann Georg Hertel (1719-1768) – The British Museum .....	p.83
Figura 30 – Máscaras produzidas pelo educador-artista no seu ateliê .....	p.90



Figura 7 – Máscaras prontas para receberem tinta colorida. Fonte: Compilação do autor (2020).

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	11
<b>CAPÍTULO 1: HISTORICIDADE</b> .....	17
1.1 Movimentos artísticos e as relações com o teatro .....	20
1.2 Missões estrangeiras no Brasil e as relações com o carnaval .....	22
1.3 Ritos e celebrações .....	24
<b>CAPÍTULO 2: QUEM É O <i>FOFÃO</i> MARANHENSE?</b> .....	36
2.1 Semelhanças e aproximações com os personagens das comédias.....	41
2.2 Composições estéticas.....	45
2.3 Simbologia da máscara em outras civilizações .....	52
2.4 Máscaras utilizadas pelo <i>fofão</i> .....	56
<b>CAPÍTULO 3: A DINAMICIDADE DO <i>FOFÃO</i> DO CARNAVAL MARANHENSE.</b> 59	
3.1 Cultura visual.....	63
3.2 Interferências do mercado heteronômico globalizado .....	68
<b>CAPÍTULO 4: A TÉCNICA DA MÁSCARA DE <i>FOFÃO</i></b> .....	70
4.1 Modelagem em <i>papier froissé</i> ou papietagem.....	75
4.2 Possibilidade de uso na escola .....	80
<b>CONCLUSÃO</b> .....	82
<b>PLANO DE CURSO</b> .....	84
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	87
<b>FONTES DOCUMENTAIS</b> .....	89



## INTRODUÇÃO

Este Trabalho de Conclusão de Curso é fruto de uma pesquisa artística e sociológica sobre a dinâmica do *fofão* do carnaval maranhense por meio de conceitos históricos. A finalidade não é de caráter conclusivo, mas sim de reunir informações, conceitos, características, fatores sociais e concepções estéticas no que implica uma trajetória que a cultura popular incorpora e estabelece diante das suas relações de tempo e espaço. Por esse motivo, tem-se o desígnio de sugestionar ainda mais análises e proposições acerca do caso, ao mesmo tempo em que para tal epistemologia se concerne registros etnográficos e propostas multidisciplinares entre as Artes Visuais, o Teatro e as Ciências Sociais.

As manifestações populares são eventos que transportam com especificidades a mítica, a singularidade, a religiosidade e as festividades de um povo, pela mesma razão em que esse conjunto de informações sociológicas está integrado a uma dinâmica histórico-social.

A cultura não apenas representa a sociedade; cumpre também, dentro das necessidades de produção do sentido, a função de reelaborar as estruturas sociais e imaginar outras novas. Além de *representar* as relações de produção, contribui para a sua *reprodução*, *transformação* e para a *criação* de outras relações. (GEERTZ, 2008, p.29-30).

A área metropolitana de São Luís é uma região de confluências culturais construídas primeiramente pelos indígenas como os primeiros habitantes do lugar. “A busca do paraíso animava os primeiros habitantes da Ilha, os Tupinambás [...]” (LOPES, 2008, p.11). No período pré-colonial, a Ilha do Maranhão recebeu influências de expedições de colonizadores europeus e posteriormente de africanos. “[...] no primeiro período, de 1655 a 1756, antes da instalação da Companhia geral de Comércio, o Maranhão recebia escravos tanto da Guiné quanto de Angola; e, pela amostragem, parece que mais da Alta-Guiné.” (MEIRELES, 1983, p.38). Maria de Lourdes Lacroix (2000, p.70) ressalta ainda que “[...] nos seus primeiros anos, o colono de São Luís estava muito preso ao cardápio lusitano, antes do Maranhão receber as grandes levadas de escravos e, conseqüentemente, sofrer fortes influências da culinária africana.”

Esses povos deixaram muitos de seus costumes e tradições, criando para este panorama um real cenário de manifestações populares durante o ano todo, nessa perspectiva, um contexto rico de celebrações. “Construíram a cidade colonial planejada segundo as normas e fins da Monarquia e da Igreja, mas não sufocaram o misticismo e a sensualidade do barroco.” (LOPES, 2008, p.11). De acordo com Lacroix (2000, p.48):

Com o maior desenvolvimento das atividades agro-exportadoras a partir de 1780, e o conseqüente contato com a Inglaterra e depois a França, como é afirmado, a classe dominante maranhense foi assimilando, gradativamente,

hábitos e costumes europeus, e cultivando também mais intensamente as artes e as letras.

A construção da cidade estabeleceu-se em resultados arquitetônicos portugueses e eventos artístico-culturais de diversas categoriais. Por que não enriquecer essas relações socioculturais ainda mais, com estudos e pesquisas sobre o assunto? No período do carnaval é possível identificar muitos personagens que sequer sabemos de onde vêm suas inspirações e por aqui ficam raízes estéticas e sociais. O *fofão* maranhense é um desses personagens, pois traz proporções incontáveis de características desses povos.

**Figura 8** – Máscaras fabricadas pelo educador-artista. Blocão de *fofão*, na Rua do Passeio.

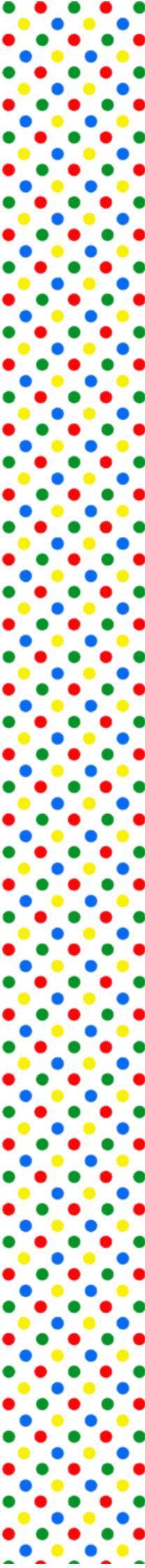


Fonte: Emanuely Luz (2020).

Na condição de símbolo emblemático do carnaval maranhense, o *fofão* com seus recursos de interpretação e improvisação tem uma parentela artística semelhante de um bufão<sup>1</sup> medieval ou de um *bobo* das pantomímicas das comédias do passado. “Como Arlequim, o bufão

---

<sup>1</sup> O bufão é representado na maioria das dramaturgias cômicas. [...] é o princípio orgiástico da vitalidade transbordante, da palavra inesgotável, da desforra do corpo sobre o espírito (Falstaff), da derrisão carnavalesca do pequeno ante o poder dos grandes (Arlequim), da cultura popular ante a cultura erudita (os *Picaro* espanhóis). (PAVIS, 2008, p.34-35).



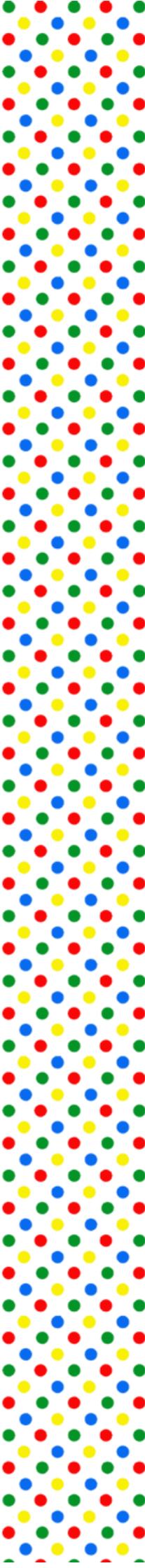
guarda, na verdade, a lembrança de suas origens infantis e simiescas.” (PAVIS, 2008, p.35). O *fofão* é um personagem enigmático de muitas composições estéticas, por isso a curiosidade de algumas descobertas e principalmente de como ele se comporta durante o carnaval, além da relação das pessoas com este personagem. A performance e a sua temporalidade são atribuídas a um espírito de ludicidade, truques pré-armados de representação arraigada do grotesco de máscaras com grandes narizes empinados, além de macacões coloridos ornamentados de guizos e outros adornos provenientes das invenções humanas e dos avanços tecnológicos.

Essa rigorosa distinção entre os sistemas simbólicos é por uma questão apenas de conceituar o personagem a partir desses dados, pois, o *fofão* é um personagem imbricado de sistemas estéticos e se organiza hegemonicamente de forma especial no carnaval maranhense. O conjunto de significados etnográficos da sua máscara lembra muitos personagens de eventos pertencentes à caça e a colheita, indígenas e outros rituais milenares como o xamanismo. Podemos não ter definições exatas sobre esses traços, porém, seus dramas, atuações e encenações fazem parte de um processo que foi desenvolvido ao longo de séculos. São elementos que estão ligadas às atividades das primeiras representações teatrais.

O xamã que é o porta-voz do deus, o dançarino mascarado que afasta os demônios, o ator que traz a vida à obra do poeta – todos obedecem ao mesmo comando, que é a conjuração de uma outra realidade, mais verdadeira. (BERTHOLD, 2001, p.1).

O tema desta pesquisa me remete às vivências da infância agitada de festas e muita diversão popular, animações e brincadeiras durante o ano inteiro, quando não eram as festas juninas ligadas às quadrilhas e ao *bumba meu boi*, eram as festas de carnaval nas ruas e nos bailes, pela mesma razão, no meio de muita diversão programada por diversos personagens, assim como o *fofão* – um bufão colorido e espalhafatoso que aprendemos a ver e gostar. Sempre alegre e envolvente. O seu brincante já esteve no anonimato em anos passados, porém, hoje, a presença do personagem é muito mais evidente nas festividades carnavalescas, assim como está cada vez mais brilhante e ornamentado. O tema desta pesquisa tem como fundamento principal interceder no campo das Artes Visuais através de abordagens históricas, estéticas e sociais, além de uma grande vantagem para a interdisciplinaridade.

Vestir-se de *fofão* durante o carnaval não era apenas o que importava, o vínculo de afetividade ia para além da diversão. Além da confecção do macacão colorido por uma profissional da costura, a confecção da máscara de forma artesanal é que fazia aumentar a paixão, e essa experiência de prática pessoal de confecção artesanal terá destaque neste trabalho, pois essas máscaras artesanais eram confeccionadas por nós mesmos para a realização



do desejo de criança de sair brincando de *fofão* durante todo o ciclo festivo. Para tais aprofundamentos bibliográficos, utilizou-se do método de pesquisa qualitativa a fim de esclarecer, descobrir, coletar e descrever características de uma natureza de caráter histórico, pois, a linha investigativa qualitativa se relaciona intrinsecamente à sociedade através das suas relações humanas por meio de expressão e de manifestações sociais e artísticas no âmbito de conceber a forma e as representações do objeto em questão, do mesmo modo, que de maneira complementar de investigação, a **A/r/tografia**<sup>2</sup> tem outro papel investigativo só que desta vez não mais como conhecimento disciplinar de conceito apenas de texto ou de linguagem alfanumérica, mas de ultrapassar as barreiras da linguagem através de um processo de hibridização entre a linguagem escrita e a imagem.

A *A/r/tografia* não abandona a metodologia tradicional, mas funciona com outra ordem de registrar resultados estéticos ligados à prática artesanal, a técnica e o fazer artístico desenvolvido pelo artista-pesquisador e ou educador-artista. O objetivo desta proposta metodológica é de conceituar o *fofão* da cultura popular maranhense a partir de uma dinamicidade artístico-sociológica com critérios relacionados a concepções estéticas e fatores históricos.

A partir desses pressupostos metodológicos obtêm-se resultados satisfatórios que são possíveis de equiparar ou aproximar conhecimentos artísticos e sociológicos que segue pela historicidade das comédias, adentra-se numa cronologia da história da arte com destaque para o Barroco e o Rococó como meios de entender a arte no Brasil. Conforme essas relações históricas são prováveis estabelecer conexões culturais que enfatizam o cerimonial e a dramatização como instrumentos catalisadores de coletividade e identidade, assim como a dimensão de temporalidade do *fofão* maranhense como uma manifestação que se constrói mediante proposições estéticas oriundas de diversas fontes socioantropológicas e de técnicas artesanais que ainda muito se desfruta para as apresentações durante o carnaval. São esses os preceitos das Artes Visuais para com o *fofão* do carnaval maranhense que além de seu mistério

---

<sup>2</sup> Esta monografia é baseada no método de investigação **A/r/tography**, metodologia que privilegia tanto o texto (escrito) quanto a imagem (visual) e foi concebida a partir dos estudos de Elliot Eisner na Stanford University (USA) com principais abordagens na Faculdade de Educação da University of British Columbia (Canada).

A *a/r/tografia* é uma metodologia de pesquisa derivada da “investigação baseada nas artes”, ou seja, é uma prática da “investigação baseada nas artes”, igualmente de perspectiva narrativa que parte do acrônimo a/r/t “a” de *artist*, “r” de *researcher* e “t” de *teacher* (em língua portuguesa, respectivamente, artista, investigador e professor). Já o termo *graphy*, na sua etimologia grega (γράφειν = *graphein*), significa “escrever, representar graficamente”. A *a/r/tografia* seria, então, um tipo de pesquisa realizada/produzida por um pesquisador que exerce também função de professor e artista concomitantemente (Entendendo que o artista poderá ser músico, poeta, dançarino, ator, performer, escultor, pintor, gravador, etc.). (OLIVEIRA; CHARREÚ, 2016, p.375).

de ludicidade se interliga a um mundo subjetivo de magia e segredos que se confluem em forma de saberes e ensinamentos.

Neste primeiro momento, a historicidade tem base fundamental de compreensão do objeto pesquisado, evidentemente, a história das comédias, assim como os ritos, as celebrações e a dramatização, e através destes, identificar semelhanças e aproximações com os mimos da farsa burlesca mundial para com o personagem dramaturgo do carnaval maranhense. O Barroco e o Rococó são movimentos artísticos que aportam no país ainda com características de arte colonial luso-brasileira, do mesmo modo de que esses dois movimentos ajudam na compreensão sobre a chegada das missões estrangeiras no Brasil num sentido claro e evidente de estabelecer um perfil artístico-social europeu, ainda que a *Commedia Dell'arte* nasce nesse período e contribui para a explosão do teatro para fora da Europa.

No segundo momento, é válida a oportunidade de identificar fatores que resguardam o personagem como símbolo cultural do Estado do Maranhão. Transparecer as características semânticas e ritualísticas por quem o *fofão* se materializa durante o período carnavalesco, externar toda a sua composição estética desde o macacão até a sua horripilante e monstruosa máscara. A simbologia da máscara em outras civilizações; destrinchar a partir de uma cultura transnacional e mercadológica outros formatos de máscaras que são utilizadas pelo *fofão* de acordo com o que está disponível no mercado heteronômico globalizado.

No terceiro e quarto momento, vale evidenciar também a temporalidade, a composição orgânica entre o tempo e o espaço; a narrativa visual por meio da semiótica, mudanças e informações que o personagem recebe durante esse percurso social; a produção, a circulação, o consumo e todas as influências de agentes externos conduzidos pelo capitalismo, sobretudo, reforçar a importância do *fofão* na sociedade e o seu significado enquanto bem simbólico. Além de que será possível explicar todo o processo de fabricação da máscara artesanal confeccionada de papel prensado como embasamento e metodologia fundamental para o aprendizado e ensino nas Artes Visuais.

A ação metodológica a/r/tográfica entra com seus recursos imagéticos exatamente em partes que apenas com linguagens textuais não seria possível posicionar cada elemento, no entanto, as

Figura 9 - Máscaras produzidas pelo educador-artista.  
Fonte: Compilação do autor (2019).



*composições estéticas e o processo de fabricação da máscara de papel prensado* são trechos fundamentais de fundamentação dessa abordagem, pois a metodologia confluirá os resultados teóricos com as produções artesanais através de reposição de imagens que são acréscimos de compreensão da práxis e de poéticas visuais. Dessa forma, poderão observar as mudanças, as intervenções visuais e as linhas estilísticas do personagem. Essas experiências visuais e textuais são fontes que se baseiam na teoria, na prática e na criação através de experiências estéticas que têm num sentido mais amplo a imaginação, a percepção e a subjetividade como suprimento para o pensamento crítico-reflexivo.

**Figura 10** – *Fofões* com máscaras de borracha no carnaval Lava-pratos em São José de Ribamar.

**Fonte:** Compilação do autor (2012).



## 1 HISTORICIDADE

O contexto histórico sobre a dinâmica do *fofão* maranhense baseia-se em fundamentos que se difundem em diversas manifestações artísticas, como o teatro de rua, as celebrações e outros eventos ritualísticos que envolvem máscara. As artes visuais se encarregam de conceituar o *fofão* a partir desse conjunto de pressupostos que resguardam a sua temática e a sua concepção estética. Em suma, a busca por elementos que ajudam a construir o perfil desse personagem não deixa de se desenhar a partir das comédias, pois elas caracterizam o seu mesmo estilo dramático e, é por esse caminho que seguirá o contexto da pesquisa para que de maneira cronológica e sistêmica possam-se estabelecer tais fatores conceituais a respeito deste objeto de pesquisa.

A historicidade do *fofão* é visceral há dois tempos, o primeiro que condiz a elementos da sua construção social, ideológica e estética que de certa forma tem as comédias como fator embrionário desses acontecimentos e, que de tal modo o conceituou com todo esse conteúdo simbólico de predominância no carnaval maranhense e, o segundo, refere-se à dinâmica cultural, de todo o seu processo que está ligado às suas mudanças e transformações, ou seja, são dimensões temporais que estão ligadas à diacrônica e o seu tempo histórico.

O tempo histórico é diacrônico, valoriza a sucessão de acontecimentos. O tempo estrutural é sincrônico, repetitivo, com conteúdos cognitivos e afetivos característicos. É um tempo social, fortemente ligado à experiência vital e à visão de mundo de uma sociedade ou civilização. (CAVALCANTI, 1999, p.77).

Desde a Antiguidade, surgem-se diversas comédias que criaram uma trama de representações e improvisações teatrais. São histórias extensas e seculares que enfatizaram o teatro mundial. Sabe-se que seria um longo estudo para delimitar todas elas, porém, ficam esclarecidas aqui algumas nuances sobre a origem delas. “A origem da comédia<sup>3</sup>, de acordo com a *Poética* de Aristóteles, reside nas cerimônias fálicas e canções que, em sua época eram comuns em muitas cidades.” (BERTHOLD, 2001, p.120). Em meio às orgias noturnas em nome de Dionísio acontecia o festival dos *komasts*, um tipo de carnaval promovido por palhaçadas que era celebrado no mês de janeiro nas Leneias atenienses, o mesmo lugar dos concursos de comédias, sendo que no século V, por volta de 500 a.C. juntaram-se ao *komos* ático, os truões e outros comediantes fanfarrões que sobreviveram até a época da *Commedia Dell’arte*. Esses concursos aconteciam com muita intensidade e tinham participação de diversos personagens de

---

<sup>3</sup> A palavra “comédia” é derivada dos *komos*, orgias noturnas nas quais os cavalheiros da sociedade ática se despojavam de toda sua dignidade por alguns dias, em nome de Dionisio, e saciavam toda a sua sede de bebida, dança e amor. (BERTHOLD, 2001, p.120).



infinitas características plásticas e de interpretação. A origem da comédia grega se restringe a dois pontos importantes segundo Berthold (2001), o primeiro se deve a Aristófanes ligado aos grandes trágicos Sófocles e Eurípedes, e o segundo no período helenístico com Menandro. Esses dois períodos deram importância histórica para a comédia grega que era uma forma de arte intelectual e independente. Segundo Pavis (2008) a comédia se define de tal forma:

[...] por três critérios que a opõem à tragédia: suas personagens são de condição modesta, seu desenlace é feliz e sua finalidade é provocar o riso no espectador. [...] a comédia nada tem a extrair de um fundo histórico ou mitológico; ela se dedica à realidade cotidiana e prosaica das pessoas comuns: daí sua capacidade de adaptação a qualquer sociedade, a infinita diversidade de suas manifestações e a dificuldade de deduzir uma teoria coerente da comédia. (PAVIS, 2008, p.53).

Vale ressaltar a importância das fábulas atelanas<sup>4</sup> nas colocações de Pavis (2008). Talvez pela condição modesta e simples das suas projeções teatrais, a comédia ganha essa finalidade de se dedicar à realidade cotidiana dos personagens que por fim era a interpretação da própria identidade da sociedade daqueles períodos, e que parece se consumir da mesma maneira em tempos atuais, pois se sabe como muitos desses personagens se popularizam para o meio da cultura popular, ou melhor, é um teatro de personagens comediantes que está presente no próprio carnaval brasileiro. Essas subtrações sobre as comédias ajudam a costurar alguns caminhos que se interligarão aos termos de representação e caracterização em outros ritos de dramatização, e que de certa forma, o *fofão* ganha forma e perspectiva a partir deles.

Pequenas farsas de caráter bufão que extraem seu nome de sua cidade de origem – Atela, na Campânia. Inventadas no século II a.C. [...] Foram retomadas pelos comerciantes romanos (que interpretavam mascarados) ou representadas como complemento das tragédias e são consideradas um dos ancestrais da *Commedia dell'arte*\*. (PAVIS, 2008, p.28).

A *Commedia Dell'arte* é uma representação teatral que trouxe uma rica bagagem da Itália para outros países do mundo, herdeira da comédia latina, dos rituais carnavalescos e da cultura cômica popular com o largo uso da máscara, originou-se no século XVI por volta de 1545 e dura aproximadamente dois séculos, tendo seu término em fins do século XVIII. “Na metade do século XVI, a *Commedia dell'arte* começou a expandir-se para países ao norte dos Alpes.” (BERTHOLD, 2001, p.355). Seus personagens eram baseados em recursos de interpretação e improvisação, a priori atores profissionais ou “cômicos” e a posteriori tidos

---

<sup>4</sup> (De *fabula atellana*, fábulas de Atela.). Fr.: *atellanes*; Ing.: *atellane*; *Atellan farces*; Al.: *Atellane*; Esp.: *atelanas*. PAVIS, op. cit., p.28.

Do latim *fabula* (fala, relato), o termo *fábula*, que corresponde ao grego *mythos*, designa a "seqüência de fatos que constituem o elemento narrativo de uma obra" (Robert ). Ibid., p.157.

como “mercenários” e com bagagem teatral já de bastante experiência cômica. De acordo com o surgimento da *Commedia Dell’arte*, Berthold (2001) afirma que:

Quando o conceito de *Commedia dell’arte* surgiu na Itália no começo do século XVI, inicialmente significava não mais que uma delimitação em face do teatro literário culto, a *commedia erudita*. Os atores dell’arte eram, no sentido original da palavra, artesãos de sua arte, a do teatro. Foram, ao contrário dos grupos amadores acadêmicos, os primeiros atores profissionais. (BERTHOLD, 2001, p.353).

A *Commedia Dell’arte* não seguia as regras do teatro clássico, porém, baseava-se no *canovaccio*<sup>5</sup>. Os atores tinham a liberdade de inventar e combinar suas falas na hora da apresentação através de um roteiro preestabelecido. O conceito de máscara utilizado pelos pesquisadores como Margot Berthold (2001) e Flaminio Scala (2003), às vezes pode soar estranho, porém, para maiores esclarecimentos, a máscara ressalta como o próprio personagem, a sua interpretação e o seu desempenho dramático através do vestuário, da fala cênica e de gestos, e como é de cunho mais simbólico, a máscara é o próprio objeto usado por muitos atores das comédias num universo fantástico de improvisação e dramaticidade.

**Figura 11** – Personagens da *Commedia Dell’arte*.



Fonte: Nastasic/Getty Images

<sup>5</sup> Roteiro bem básico que, de forma bem sucinta, trazia o esboço da peça e a indicação dos jogos cênicos, dando ampla liberdade de criação quanto à interpretação e aos diálogos: verdadeiros “improvisos”, os quais, porém, com o passar dos anos, foram-se cristalizando. (SCALA, 2003, p.13-14).



Sejam na Comédia Antiga, na Comédia Média, na Comédia Nova, no Teatro Helenístico, na Comédia Romana ou na *Commedia Dell'arte*, em todas elas os variados personagens assim como nos mimos e farsa burlesca<sup>6</sup> rústica com proporções incontáveis de características plásticas que iam desde seres comuns até animais antropomórficos, sempre estavam munidos de máscaras presentes em centenas de espetáculos. Eram bandos de saltimbancos que se espalhavam pelos mercados e cortes da Grécia e partes da Europa com apresentações cheias de improvisação e máscaras caricaturadas de homens e animais, incluindo movimento e gestos. De acordo com Berthold (2001, p.123) “As máscaras da Comédia Antiga vão desde as grotescas cabeças de animais até os retratos caricaturais.”

Observa-se que a confecção das máscaras das comédias era baseada em anatomias de animais, assim como de pessoas da cena social e política que muitas das vezes eram os próprios diretores teatrais. Os personagens carregavam inúmeras características nos seus figurinos, assim como barbas, chapéus, botas, garras e penachos de pássaros, tufo de cabelos e tranças, dentre outros. Todavia, além de toda caracterização visual, alguns personagens tinham a competência de encantar através das suas encenações com movimentos corporais exagerados particularmente os *bobos* e semelhantes.

[...] dilatação ou distorção das tensões físicas aliadas a verdadeiras acrobacias também eram heranças dos truões: quedas, cambalhotas, saltos mortais, com variações cada vez mais complexas, são elementos a mais de um saber teatral cada vez mais codificado. (SCALA, 2003, p.32).

O teatro é codificado de inúmeras características que se ampliam ao longo dessas comédias, se observarmos cronologicamente, contudo, é possível compreender as origens nesses cruzamentos, abordagens e investigação na história, nos movimentos artísticos como o Barroco onde o teatro ganha prestígio e popularidade.

### **1.1 Movimentos artísticos e as relações com o teatro**

Entre os séculos XV e XVI vivia-se na Europa um período de imposições relacionadas a critérios intelectuais e de que essas circunstâncias conduzissem o artista para novas ideias e novas soluções, sendo que essas intervenções aconteciam de um modo geral na ciência também, a posteriori, isso vai se resguardar no Brasil entre os séculos XVIII e XIX, e tardiamente no início do século XX no Maranhão através do Neoclassicismo que conduziu o Ecletismo e outras denominações artísticas na capital maranhense e algumas cidades do interior.

---

<sup>6</sup> O burlesco é uma forma de *cômico*\* exagerado que emprega expressões triviais para falar de realidades nobres ou elevadas, mascarando assim um gênero sério por meio de um pastiche *grotesco*\* ou vulgar: é "a explicitação das coisas mais sérias por expressões totalmente cômicas e ridículas". PAVIS, op. cit., p.35.

A partir da concepção das comédias, propõem-se uma ligação desse período de inúmeros contextos históricos para se relacionar com a história da arte em geral que traz momentos significantes de outras representações artísticas como o rito e a dramatização como pontos fundamentais para as abordagens sobre a cultura popular, e, a partir daí, podem-se destacar, por exemplo, o século XVI do período Barroco, um período de grandes acontecimentos pela Europa e pelo mundo principalmente na arquitetura e no teatro, como a própria *Commedia Dell'arte* que surge nesse período. A ópera, a dramatização e a arte da comédia circulavam simultaneamente alargando o sorriso e contagiando de alegria as plateias principalmente na Itália.

E assim como a arte barroca desabrochava em teatralidade resplandecente, do mesmo modo o absolutismo lutava por uma apoteose grandiosa da soberania, e a Contra-Reforma invocava todos os meios óticos e intelectuais da arte do palco - assim também o teatro vivia um momento de extraordinária ascensão. (BERTHOLD, 2001, p.323).

A luz do Renascimento alumbrava o palco da era barroca para apresentações em abundância de inúmeros personagens engraçados e fantasiados de *mimus*<sup>7</sup> da Antiguidade. O Barroco transformou o período do século XVI em um mundo de representações operísticas e teatrais abrindo caminho para outras companhias interligando o teatro por várias partes do mundo. “O mundo se tornou um palco, a vida transformou-se numa representação, numa sequência de transformações. A ilusão da infinitude procurou exorcizar os limites da breve existência do homem na Terra.” (BERTHOLD, 2001, p.323). O Rococó do *Settecento* europeu, época que foi além das artes decorativas, ponto de arte e cultura num período de internacionalização do estilo e evidentemente para dentro da arte religiosa. Se a Europa seiscentista teve coroamento italiano, a Europa setecentista foi esteticamente francesa em termos de cultura e arte. O Rococó era abastado de brilho de uma sociedade sofisticada que privilegiava não somente a vida privada, mas a vida pública também. O estado era de felicidade, conforto e bem-estar. A forma figurativa das artes, da pintura e da escultura envolvidas com as formas de representação no teatro e nas festas designava-se dessa forma:

Juntamente com o teatro, desenvolve-se na época rococó um tipo específico de representação social, a “festa-espetáculo”, cuja importância enquanto fenômeno cultural, sugere algumas observações. O tempo próprio da festa, que suspende o curso da vida quotidiana com sua carga de trabalhos e preocupações, sendo o mais apropriado às sensações de prazer em todas as suas formas, foi naturalmente privilegiado pelo rococó, arte hedonista por

---

<sup>7</sup> O mimo desenvolveu-se originalmente na Sicília. Era uma farsa burlesca rústica, à qual Sófron deu forma literária pela primeira vez por volta de 430 a. C. Suas personagens são pessoas comuns e, no sentido mais amplo da mimese, animais antropomórficos. BERTHOLD, op. cit., p.136.



excelência. [...] As festas públicas, civis e religiosas, por outro, eram tão numerosas e freqüentes que se dizia que as nações viviam ao ritmo das festas. (OLIVEIRA, 2003, p.39).

É possível notar que o Rococó foi para além da vida cotidiana, interferiu não somente no teatro, mas na representação social que era refrescada com o brilho de grandes festas. Os tempos dourados do Rococó se transbordavam em ambientes requintados e luxuosos que se refletem no meio da vida da sociedade em geral. Esses fenômenos culturais, tanto barroco como rococó ajudam a caracterizar o retrato da arte no Brasil por intermédio das missões estrangeiras e festas como o carnaval.

## **1.2 Missões estrangeiras no Brasil e as relações com o carnaval**

O Barroco e o Rococó na Europa se concentraram em países de origem como Itália e França, mesmo que depois tenham se espalhado para outros países europeus. “O Barroco não foi apenas um estilo de arte, foi uma civilização.” (ZANINI, 1983, p.101). No Brasil, o Barroco se amaneirou e tomou formas singulares, apropriando-se de elementos presentes na fauna brasileira. “É o maneirismo que caracteriza a primeira fase das manifestações artísticas no Brasil sobretudo na arquitetura.” (ZANINI, 1983, p.93). O Rococó por sua vez também interferiu socialmente na cultura e na expressividade artística de um país setecentista das “artes liberais” de ensino sistematizado exigente que vem desde o século XVII em Portugal, mas que a partir do século XIX com a chegada da Família Real Portuguesa em 1808, com Dom João VI e sua corte, tudo começa mudar com a criação de escolas de desenho, arquitetura e história, no Rio de Janeiro, Salvador e Minas Gerais.

A medida de maiores conseqüências no setor do ensino artístico seria entretanto a convocação da chamada “Missão Artística Francesa” em 1816, como o propósito definido de estabelecer oficialmente no país uma “Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios”, origem da futura Academia Imperial das Belas-Artes. (OLIVEIRA, 2003, p.178).

Esse modelo prático das escolas de belas-arts nacionais interfere no carnaval a partir da década de 1930, quando o carnaval ganha caminhos de institucionalização e nacionalização. Percebe-se que as missões estrangeiras vieram para o Brasil com todas as ferramentas para que pudessem programar um modelo cultural de nível cosmopolita que fosse baseado nas suas ideias e na concepção de ciência e cultura. O grupo francês bonapartista de perfil neoclássico supervisionado pelo mestre Jacques Louis David (1748-1825) trouxe diversos profissionais da escultura, da pintura, do desenho, assim como ilustradores,

engenheiros, arquitetos e outros, dentre eles estava o pintor João Batista Debret (1768-1848) responsável por boa parte dos registros da corte em terras coloniais e da vida do povo brasileiro.

A importância de Debret na cultura brasileira adquiriu o seu justo relevo de situarmos o artista no início do século XIX brasileiro, no momento de nossa transição da era colonial, ou melhor, luso-colonial, para a independente, mas cosmopolita, que apresentava detalhes ligados à civilização desenvolvida na França e também na Inglaterra. (ZANINI, 1983, p.389).

**Figura 12** – Rocaille com flores; c.1750-70. Gravação de Johann Georg Hertel (1719-1768).



**Fonte:** The British Museum

O modelo classicista de arte vindo da Europa acontecia paralelamente ao que já era produzido aqui pelos escravizados, indígenas e por pessoas simples que se baseavam na arte artesanal e mecânica, e da arte feita nas igrejas. “Esse século era definido no Brasil basicamente por uma civilização agrário-escravocrata e comercial retardatária, governada por uma monarquia cuja corte estimulava as artes em nível cosmopolita de contato com a Europa.” (ZANINI, 1983, p.379). A partir de uma lógica sincrônica entre o que diverge ou não, de acordo



com Canclini (1983, p.22) “Ainda que cada sociedade possua as suas peculiaridades, é possível compararmos umas com as outras porque compartilham uma mesma lógica social e intelectual.”

A universalidade e a superioridade entre culturas fazem parte de uma lógica idealista, pode-se extrair daí pontos positivos e negativos, porém, como forma de superar o etnocentrismo e subverter com ideias que ultrapassam o relativismo cultural, impõe-se a diversidade, a pluralidade, as particularidades e as especificidades, portanto:

[...] cada sociedade possui o direito de desenvolver-se de modo autônomo, inexistindo uma teoria acerca da humanidade que seja adotada de um alcance universal e capaz, portanto, de impor-se diante de uma outra reivindicando qualquer tipo de superioridade. (CANCLINI, 1983, p.23).

A lógica ideal do Rococó internacional faz jus às fontes de divulgação, porém, os resultados no Brasil ganharam outras proporções. “O maneirismo, o Barroco e o Rococó escapam aos enquadramentos regionais e cronológicos globalizadores, sendo, nesse aspecto, imagem do próprio país.” (ZANINI, 1983, p.293). O Rococó em si interferiu não somente no teatro, condicionou também o ensino das artes acadêmicas e, sobretudo, na vida cotidiana que era refrescada com o brilho de grandes festas como o carnaval. “O carnaval implica o uso da máscara e dos disfarces; e a máscara era usada pelos trágicos gregos e romanos.” (MORAES FILHO, 1947, p.28). O requinte dessas festas é sentido no nosso meio artístico e em ritos como o carnaval que começa emergir no Brasil. “A revolução acabou com as mascaradas em França, reaparecendo ellas mais tarde nas ruas e theatros. [...] Uma coincidência: o carnaval francez agonisava, quando nascia o carnaval brasileiro.” (MORAES FILHO, 1947, p.29).

As relações entre os movimentos artísticos mostram a diversificação na ação, influenciando e convergindo em ritos e celebrações, fatores fundamentais para a contextualização sobre a construção do carnaval no Brasil, e de acordo com essas orientações, no Rio de Janeiro e em São Paulo, o evento se antecede de maneira mais concisa e também com bastante ousadia e irreverência, assim como puder observar movimentações carnavalescas no Maranhão para que dessa forma possa-se considerar a presença do *fofão* nesta festividade.

### **1.3 Ritos e celebrações**

O carnaval é uma festa europeia que se transporta para o Brasil em meados do século XIX. De acordo com Melo Moraes Filho (1947, p.30-31) “Em janeiro de 1855 já as folhas diarias anunciavam que o carnaval seria magnifico: as familias mais consideradas, a mocidade mais dinheirosa e illustre, associavam-se à empresa do dia.” Não é difícil relacionar-se o carnaval a pequenas classes endinheiradas que se divertiam a brilho e muito glamour. O



carnaval no Brasil tem um início vibrante abastado de riqueza e ordem social. O carnaval inicia-se forte nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, e os seus maiores registros sobre esse rito são encontrados nos jornais da época que se infiltravam nos blocos em busca de informação dos melhores momentos dos dias de carnaval.

No largo do Rocio e em muitíssimas ruas, as casas de vender e alugar vestimentas multiplicavam-se. Nas casas particulares vião-se o velludo e a seda, as espiguihas e os bordados a ouro; nos alfaiates os costumes especiaes; nos ourives adereços finissimos. (MORAES FILHO, 1947, p.31).

Mas há de se garantir que “[...] nem sempre a via erudita foi o mais rico canal das manifestações artísticas.” (ZANINI, 1983, p.293). Saindo um pouco do luxo e da erudição e adentrando nas representações mais populares em que personagens não deixavam de ser o próprio espelho dos que conviviam e moravam nas cidades onde as comédias se apresentavam com cortejos de interpretação e musicalidade, como por exemplo, os personagens de esteio cômico da *Commedia Dell’arte* os dois *criados* famosos mais atrapalhados e desmiolados conhecidos de *Zanni* provenientes de Bérghamo. A popularidade em suas espalhafatosas apresentações era tão intensa que fez com que fossem incluídos nas festas de carnaval como destaca Scala (2003, p.32) “Diversos autores registraram a contigüidade com as máscaras carnavalescas (mas atenção, Pantalone e *zanni* não surgem no Carnaval, ao contrário, sua popularidade fará com que logo passem a ser incluídos naquela festa).”

A popularidade faz com que os rumos de uma manifestação artística se direcionem para caminhos diferentes e até mesmo ilógicos. É nessa interconexão que se nota uma homogeneidade entre o teatro e ritos como o carnaval, ou seja, uma circulação de ideias, personagens e representações que se juntam e se mesclam entre tempo e espaço pela própria dinâmica social. “Durante os três dias havia o carnaval das ruas, dos theatros, do Club, dos salões. Muitos grupos organizarão-se, cada qual com mais elegancia e acentuada caracteristica.” (MORAES FILHO, 1947, 38). Nesse hibridismo de espaços culturais, no teatro ou na rua, seja lá aonde for, o carnaval está presente em todos eles, pois assim como outros eventos formais ou informais segue padrões sociais que se intercalam entre o povo, o Estado e a Igreja, cada um obedecendo as suas regras e seus conceitos. A dramatização do carnaval em si é passageira e abdica da linearidade cotidiana para externar outra realidade que dura poucas horas ou alguns dias. Mesmo que organizado entre diferentes classes sociais e ou espaços distintos, não muda absolutamente nada sobre os padrões.

Nos primitivos carnavaes a influencia era tamanha, que pôde dizer-se que um terço da população mascarava-se. [...] E tanto é verdade, que os diretores de



theatros advertião ao público que seria vedado o ingresso nos bailes a quem não se apresentasse fantasiado. (MORAES FILHO, 1947, p.32).

Identificar detalhes sobre a origem do carnaval como prova dos primeiros sinais dessa celebração é tão importante, assim como entender a realidade lógica que impõem valores, ideologias e as relações de uma sociedade, assim como de estabelecer conexões com o teatro que tem por intermédio a dramatização como elemento de fuga determinante da vida cotidiana, e o que é mais significativo, como essas representações vão sofrendo mudanças e transformações ao longo de séculos, sem que transcorram intactas ao longo de um transcurso sociocultural. “No carnaval, deixamos de lado nossa sociedade hierarquizada e repressiva, e ensaiamos viver com mais liberdade e individualidade.” (DAMATTA, 1997, p.40). Aparentemente, o carnaval se mostrava democrático e solidário perante a todas as classes, porém, muitas coisas ainda iriam mudar até boa parte do século XX.

O início do carnaval no Brasil por estar relacionado ao luxo e a riqueza em ambientes particulares, uma prática que se deu também em diferentes espaços do país a partir de 1840 saindo de um carnaval fechado e se abrindo para as ruas e praças. Sabe-se do carnaval como uma comemoração que anula algumas normas sociais e se esbalda na liberdade, na desordem e na orgia. Segundo Da Matta (1997, p.53) “[...] o carnaval situa-se no calendário romano, marcando o período que antecede a aparição de Cristo entre os homens.” O carnaval é uma festividade que todos os níveis sociais se “igualam” na hora da diversão apenas por ser um momento especial diferente do dia-a-dia, ou seja, nesse momento, rompem-se os padrões sociais para evocar a algazarra e abusos de diversão realizados pelos brincantes. Diferenças são abrandadas, contrastes esquecidos, conflitos de classes e visões estéticas dão lugar a uma única diversão que se propaga para amenizar a farsa político-ideológica.

O carnaval é parte de uma civilização e seu tempo tem uma dimensão estrutural, pois com ele experiências e atos socialmente definidos retornam a cada ano. Celebra-se a carne, o corpo, a finitude, com mascaradas, fantasias e inversões, com a crítica e a sátira festivas à ordem social cotidiana que, temporariamente suspensa, retornará logo a seguir. (CAVALCANTI, 1999, p.77).

Assim como Roberto da Matta (1997), Maria Laura Cavalcanti (1999) também revela o carnaval como um evento de inversões sociais e que está ligado a um calendário religioso que neste caso é a Quaresma, seguindo rigorosamente o início e o término mesmo que algumas capitais brasileiras extrapolam até a Quarta-Feira de Cinzas. O carnaval é um cerimonial que decorre da suspensão temporária das regras cotidianas, sem preocupação com os cumprimentos das normas diárias e adentra por um perfil de informalidade. Sai-se dos

momentos hierárquicos para domínio dos momentos extraordinários celebrados por pessoas travestidas de mitos, deuses e divindades históricas. O carnaval é um rito de passagem dentro de um calendário religioso que se interliga entre o sagrado, o divino, o sobrenatural e os extraordinários que querem fugir do convencional impondo um espírito de coletividade social.

Segundo Da Matta (1997) seguindo por uma ótica sociológica, o carnaval revela o princípio da inversão social, do deslocado e invertido por uma linguagem hierarquizada e competitiva compreensível em termo de instituição, história e ideologia. É um rito que traz o campo dramático e campos cênicos reinando a livre expressão dos sentimentos e das emoções, quando todos podem se manifestar individualmente, e, que permitem no seu bojo todos os personagens, gestos, fantasias e músicas, além de que é uma festa especial e uma trapalhada, uma confusão, uma bagunça. “Daí o carnaval ser um período em que todos vivem como se estivessem em um grande palco.” (DAMATTA, 1997, p.144).

O perfil do carnaval brasileiro nasce no meio de duas grandes cidades, Rio de Janeiro e São Paulo, e que a partir daí ganha fôlego para um caminho de nacionalização. Sabe-se que o carnaval em si se resguarda em muitos sentidos e percepções, contudo, foi preciso basear-se em fundamentos de alguns pesquisadores para traçar uma lógica sobre essa festa chiste de papel subversivo, reversivo, de amoralidade e de muitas interpretações. Os dias de carnaval nessas cidades se concentravam a partir de blocos, ranchos, cordões e grupos com envolvimento dos clubes, hotéis, teatros, cassinos e salões. Esse ritual que ganhava os salões e as ruas do Brasil parecia se restringir a figuras lendárias, como *Pierrot*, *Colombina*, *Arlequim* que se juntavam a anjos e muitos palhaços, no entanto, a sociedade se fantasiava de outros personagens, além de que era comum a presença de corsos e de mascarados.

[...] os rituais servem, sobretudo na sociedade complexa, para promover a identidade social e construir seu caráter. É como se o domínio do ritual fosse uma região privilegiada para se penetrar no coração cultural de uma sociedade, na sua ideologia dominante e no seu sistema de valores. (DAMATTA, 1997, p.29).

O carnaval é um rito de entrecruzamento de identidades sociais que revela o individual e o coletivo, o carnaval respira o nosso próprio ser através do rito que se abre entre o cotidiano e o extraordinário. Segundo Da Matta (1997) o rito se iguala ao cerimonial e a festa se contrastando com os atos do mundo diário. Sabe-se que o rito, o cerimonial e a festa escapam da vida cotidiana da sociedade. São eventos extraordinários de coletividade que aglutinam pessoas para a dramatização ou até mesmo a espetacularização de algumas manifestações populares.



O jornal *Semanário Maranhense* de 1º de março de 1868 através da sua *Chronica interna* fazia relatos do que tinha sido o carnaval em São Luís nas ruas e nos bailes. O jornal *Diário do Maranhão* (1874) publicava anúncios de diversas lojas situadas no Centro de São Luís, com a venda de uma variedade de produtos carnavalescos, como roupas de *dominós*, tarlatanas de todas as cores, luvas, galões, espiguihas, rendas douradas, meias, sapatos e botinas de pelica, tecidos de veludos, cetins, belbutinas; máscaras de bons tipos e todos os gêneros, máscaras de arame com barba e mola, meias-máscaras de seda de várias cores, máscaras de cera e de papelão, máscaras caricatas de diversos animais. Era comum o anúncio que dizia “Viva o carnaval: Viva a folia!” (VIVA, 1874, p.4). Muitos desses produtos chegariam pelo *vapor Paraense*<sup>8</sup>. Outras propagandas ofereciam ricos *dominós* de seda e variados gostos, vestimentas de mascarados para aluguel ou venda, além de convites para a diversão nas ruas e em bailes. “O carnaval este anno promete grande animação. [...] Hão de ser noites divertidas se como é de esperar a concorrência for grande aos bailes.” (CARNAVAL, 1874, p.2).

Até 1877, a physionomia do carnaval era mais expansiva, mais popular. Todos os theatros davão bailes; as ruas e praças decoravão-se com amplitude e profusão; carros de mascarados percorrião as ruas; os grupos fantasiados erão innumerados; e os mascarados isolados faziam rir pela originalidade das idéas, destacando-se pelo espirito. (MORAES FILHO, 1947, p.38).

No jornal *A Campanha* (1903), anúncios das lojas como *Bola de Prata*, *O Mundo Novo* e *Loja do Leque* ofereciam artigos carnavalescos, como guizos de níquel, máscaras de papelão, fazendas e artigos próprios para fantasias e *dominós*; chitas escuras, azul marinho com ramagens brancas; tarlatanas para *dominós* e outros mascarados, do mesmo modo que a diretoria da *Assembleia Carnavalesca* comunicava aos sócios e famílias convites aos bailes à fantasia que aconteciam em salões, acompanhados de orquestra com grande valsa, polcas, quadrilhas, etc. Quando o carnaval era chuvoso, o entrudo se abastecia de lama, anil, tapioca e outros ingredientes para lambuzar os foliões, mesmo com toda essa desordem, o entrudo só era autorizado com lança perfume ou *rodó*<sup>9</sup>, pó de prata ou de ouro, pó de arroz perfumado, confete e serpentina. A autorização policial se estendia até os mascarados que precisavam se identificar para participar dos dias de carnaval. Os cursos, ao contrário dos que desfilavam em São Paulo, seguiam seu desfile de carros, automóveis e bicicletas. O curso *Masqué* da Rua Rio Branco era um grande exemplo desse espetáculo.

---

<sup>8</sup> Vapor paraense era um dos transportes utilizado na época, além de que existiam outros vapores como vapor “Alcântara”, “Pindaré”, que além do Pará seguia para vários destinos como Alcântara, Codó, Caxias, etc.

<sup>9</sup> É um lança perfume da marca “Rodouro” muito utilizado na época, principalmente nos bailes de clubes sociais.

A Praça João Lisboa era o grande palco do carnaval ludovicense, além da Praça Deodoro. “Os pontos mais percorridos foram as praças João Lisbôa e Deodoro.” (O CARNAVAL, 1911, p.1). O carnaval iniciava às 16 horas e encerrava entre 20 e 21 horas. Não tinham muitas diferenças do que acontecia aqui para o que acontecia no Rio de Janeiro e em São Paulo, a diferença era o *rodó* e o *Baralho*<sup>10</sup>, contudo, o carnaval acontecia na rua e em muitíssimos clubes, alguns com sedes fixas e outros com sedes improvisadas. De acordo com reportagens dos jornais, A Campanha (1903) e Correio da Tarde (1910) podem-se citar *Club Euterpe*, *Petit Club*, *Terpsychore*, *Recreativo*, dentre outros. Em O Jornal (1916-1923), vão surgindo outros, como *Jeunesse Club*, *Odeon*, *Olimpio Club*, *Bilboquet Club*, *Smart Club*, *Club Éden*, *Pierrot Club*, *Le Printemps*, *Sport Club Carnavalesco*, *Tèroleró Club*, e outros mais. Muitas das animações seguiam o ritmo das bandas do *Corpo Militar do Estado* e do *48º Batalhão de Caçadores*. Os mesmos ritmos dançantes, como maxixe, valsa, polcas, quadrilhas e tangos incendiavam as ruas, os bailes e as praças da capital maranhense.

O antigo Teatro São Luiz, atualmente Teatro Arthur Azevedo era palco de muitos bailes de carnaval. O carnaval de São Luís vai ganhando as ruas, os clubes, os teatros. De acordo com informações de O Jornal (1917), o carnaval acontecia no Casino Maranhense, na Praça Odorico Mendes, na Rua Rio Branco e nas Ruas de Santana e São Pantaleão. O Casino Maranhense era um local badalado de grandes carnavais como o famoso *Bal Masqué*. Entre 1918 e 1921, o carnaval parecia ser menos ruidoso, faltavam às gritarias e batuques infernais dos entrudos, diferentes dos outros anos, ao mesmo tempo em que se restringia mais aos clubes. A tríade do carnaval *Pierrot-Colombina-Arlequim* era muito presente, além dos mascarados carecas, palhaços e dos barulhentos *dominós* e *bobos* com seus guizalhadados estridentes. Aliás, o *dominó* pareceu ser a figura mais presente no carnaval durante todos esses anos, entre 1903 e 1923 de acordo com os jornais em segundo plano, lembrando que seus macacões por serem mais apertados, trazia características como os guizos, muito utilizados pelo *fofão*.

Desde as primeiras horas da tarde os mascarados começaram a percorrer as ruas e a encher as praças. Cruzavam os grupos mais bizarros, os trajos mais extravagantes e diversíssimos; Dominós, pierrots, arlequins, impagabilíssimos bobos, riam saltavam, falavam em falsete, berravam, e trocavam com os transeuntes pilherias e dictos picantes. (O CARNAVAL, 1911, p.1).

---

<sup>10</sup> Segundo Vieira Filho (1977, p.28), Baralho [...] é uma brincadeira típica do carnaval maranhense de outrora. Consistia essencialmente de bandos de negros e negras esmolambados, pintalgados de tapioca de goma, empunhando sobrinhas e chapéus de sol desmantelados e sem pano, que percorriam as ruas da cidade numa gritaria infernal ao som de reco-reco, pandeiros e violões. Segundo depoimento do professor do Departamento de Teatro da Universidade Federal do Maranhão (UFMA) Tácito Borralho (2022), a partir das décadas de 1940-1960, esses cordões assumiram outra característica: eram formados por foliões fantasiados de personagens variados.



De acordo com O Jornal (1917, p.1) “Percorreu as ruas avultadíssimo número de mascarados avulsos e agrupados, alguns de vestimentas de bela aparência, sobressaindo, no entanto, em quantidade, os *pierrots* e os *carecas*.” Não somente nas ruas, no antigo Teatro São Luiz, “Pierrots, Columbinas, dominós, *doutores*, *bôbos*, fantazias magníficas, foliões de toda casta, tudo ali estava enchendo os vastos salões iluminados de piadas e de chulas, que eram acolhidas com ruidoso sucesso.” No ano seguinte, nas ruas e nas praças:

Das 14 às 18 horas a cidade se encheu da algazarra costumeira dos dias carnavalescos, e bandos de mascarados espirituozos e chulas, andaram dum lado para o outro, p’ra cima e p’ra baixo, num doido tilintar de guizos; assim como algumas das celebres brincadeiras. (CARNAVAL, 1918, p.1).

O carnaval em São Paulo nas décadas de 1920 e 1930 se concentrava em alguns clubes que esbanjavam riqueza e luxo em grandes concursos de fantasias organizados pelas elites. O carnaval nesse período para acontecer era necessária autorização seguida de muitas proibições e alguns vetos policiais, porém, esses vetos aconteciam mais no lado de fora, ou seja, na rua. Durante um longo período ficou proibido o entrudo, desfiles dos cordões e de préstitos de foliões, sem autorização prévia da polícia e de corsos, esse último por diversas vezes foi submetido a algumas regras, como a não utilização de veículos de tração animal, como carroça; e motora, como bicicleta, triciclo e motocicleta. Às vezes, era necessário que alguns mascarados retirassem suas máscaras para serem reconhecidos pelas autoridades policiais. A parada carnavalesca *Charivari*, uma das principais diversões dos bufões é muito parecida com o entrudo. Este último quando passou a apresentar um certo aspecto de violência ficou proibido pelos governantes por muito tempo. A proibição do entrudo era devida a “[...] arremesso de líquidos ou objetos que prejudicassem ou causassem danos físicos a pessoas que circulassem pelas ruas.” (SILVA, 2008, p.117). Sobre esses objetos arremessados era comum a presença de pós, carrapichos, graxas, querosene, entre outros produtos que causavam algum dano físico ao folião.

Porém, após a ascensão ao poder dos aliancistas, em outubro de 1930, algumas dessas regras foram redefinidas pela autoridade policial e amplamente divulgadas pela imprensa diária. [...] As proibições mais contundentes voltaram-se ainda ao entrudo. Tal prática continuava estigmatizada e amplamente combatida pela elite por meio de campanhas pela imprensa, proibições e sanções penais que remontavam ao século XVIII. (SILVA, 2008, p.131).

Quando o assunto do carnaval brasileiro é direcionado para ambientes ou espaços, esse rito se propaga em classes sociais distintas, entre a massa e a nobreza, entre o rico e o pobre com distribuição de foliões em “camarotes” que abrigam pessoas mais “nobres”, ou de

passarelas com algumas regras estabelecidas pelos organizadores, diversão coletiva que sobrepõem às individualidades. Às vezes parece ter a lógica de um “carnaval de rua” que parece ser de rua, mas que se fecha quando a intensão é criar o ambiente mais “familiar” e restrito para uma quantidade específica de pessoas, que de alguma forma necessitam pagar para entrar no evento. “Era uma festa familiar e de bairro. Estando muito próximo da própria forma que o originou, o famoso entrudo original de Portugal.” (DAMATTA, 1997, p.108).

O entrudo é um tipo de carnaval ruidoso e fora de todas as regras sociais que deu entonação para esse tipo de divertimento. O entrudo se populariza em várias partes do país dando liberdade e autonomia para seus brincantes, além de que não se perdia de vista alguns outros ritmos e danças que também faziam parte da cultura pré-colonial ou luso-brasileira. O país recebia alguns outros ritmos vindos da Europa.

Quando o Congresso das Summidades Carnavalescas banquetear-se nos salões, as polkas, os galopes, as quadrilhas e as valsas respirarão apenas, suffocados pelos sons dos guizos e das trompas, dos gritos estridulos, da vozeria confusa e do bater dos pés de um louco em delirio – o Baile Mascarado! (MORAES FILHO, 1947, p.37).

Nos bailes, desfiles e concursos de fantasia e de música que aconteciam nos clubes de São Paulo, de acordo com Zélia Silva (2008, p.114), os noticiários já registravam “concursos de maxixe” no *Casino Antarctica*, em 1928. Esse dinamismo de informações musicais de ritmos dançantes provoca um fenômeno de agrupamento de personagens que dá origem a outras agremiações carnavalescas. No Rio de Janeiro, o carnaval parece se restringir apenas aos grupos de escola de samba, porém, a realidade não é bem essa, além de compartilhar de outras agremiações e associações carnavalescas, como blocos, grupos de frevo que também se fazem presentes por diferentes cidades pelo Brasil. “Com a força dessa forma artística, as escolas de samba conquistaram a hegemonia, no carnaval carioca e em todo o país, na segunda metade do século XX.” (CAVALCANTI, 1999, p.84).

Os caminhos da institucionalização e da nacionalização do carnaval se deram por conta de uma classe burguesa que por assim pregava a estética e o gosto, dessa forma, os avalistas seriam os artistas plásticos, profissionais do teatro, poetas e músicos formados nas escolas de Música e Belas-Artes do país e até mesmo do exterior. A pauta de julgamento se baseava em alguns quesitos, como originalidade, cenografia, harmonia, indumentária, iluminação, dentre outros. A tendência era de “[...] uniformização dos padrões de julgamento dos carnavais.” (SILVA, 2008, 150). De acordo com a mesma autora “O modelo proposto foi amplamente debatido na imprensa, em 1932, e colocado em prática, inicialmente, no carnaval carioca [...]”, ainda que a partir de 1933, o carnaval carioca sofre algumas alterações e se



planejava organizar diversas coisas, como a batalha de confetes, a programação dos blocos, ranchos e corsos pelas ruas. “Em 1934, foi institucionalizado o Rei Momo e, em 1937, a prefeitura realizava o primeiro concurso entre as escolas de samba do Rio de Janeiro.” (SILVA, 2008, p.130). Lembrando que neste mesmo ano o país sofrera o golpe de Estado e, esse movimento trouxe alterações tanto no carnaval carioca como nas definições de critérios e escolhas de temários dos dias de carnaval em todo o país.

No Maranhão também é comum o desfile de escolas de samba, além de muitos blocos conhecidos como *tradicionais* e outros tantos blocos *alternativos*, blocos *organizados*, *tribos de índios*<sup>11</sup>, e os famosos blocos de *sujo*. Os *alternativos* e os *organizados* recebem essa denominação por uma questão de identificação estabelecida pelos órgãos de *cultura* para os desfiles de passarela, contudo, são blocos estruturados, ao contrário dos de *sujo*. Nos blocos de *sujo* é muito comum a presença do *fofão*. Às vezes a grande quantidade de *fofões* nos blocos chega ser surpreendente. Para além desse conhecimento, percebe-se um carnaval em São Luís de características multiculturais assim como já vem acontecendo em outras cidades brasileiras. Esse assunto é algo que merece ser analisado com mais cuidado. Esse fenômeno de mudança sempre acontece e não tem exclusividade em um único período, não somente agora, mas como já aconteceu também no século XIX como registrou Moraes Filho (1947):

Nos carnavaes posteriores a 1869, uma outra geração, trazendo consigo novas idéas, veio ocupar o cenário pouco povoado do passado e assistir à agonia das derradeiras associações que falecião. [...] Não sabemos se com isso ganhou ou perdeu o carnaval; como regosijo popular, não é mais o que era. (MORAES FILHO, 1947, p.42).

No carnaval maranhense a característica principal dos blocos de *sujo* é a famosa farinha de amido de milho e por último uma espécie de espuma vendida em latas de *spray*. Sobre esse estilo carnavalesco, Da Matta (1997, p.127) descreve que “[...] é igualmente significativo. [...] trata-se de um grupo cujo nome evoca uma fantasia sem forma definida. São *sujos* no sentido de que estão reduzidos a uma matéria social embrionária ou fetal.” Algumas brincadeiras dos blocos de *sujo* remetem ao entrudo, mas não chega a ser nem a sombra do entrudo português ou da *Charivari* dos bufões. Durante muitos anos, o *fofão* maranhense se fez e se faz presente ainda no meio desses blocos que têm caráter mais simples, sem muita ordem interna, se apresentam de maneira livre, sem obrigação por algum tipo de fantasia mais

---

<sup>11</sup> Sabe-se dessas duas terminologias como sendo inadequadas para o uso da linguagem formal atualmente ou até mesmo de identificação desses povos, portanto, os povos originários fazem parte de comunidades indígenas e não de “tribos”. Os blocos intitulados “tribos de índios” foram criados em uma época que sequer havia preocupação com a causa, além de que esses blocos não são compostos por indígenas de fato, mas, de pessoas que se caracterizam de forma semelhante para se divertirem na celebração da festa.

elaborada. Nesse tipo de bloco, o brincante pode ser surpreendido por alguma brincadeira de mau gosto que pode variar de uma simples jorrada de água, um borrifado de espuma ou até mesmo um lambuzado de farinha de amido de milho. Os grupos de *fofões* se interessam muito por esses blocos por acharem que ali podem se protagonizar através da dramatização, com o brilho da sua fantasia especial e a irreverência do seu modo de apresentação, dessa forma, criam verdadeiros cordões desalinhados como se fossem as comissões de frente dos blocos.

O desempenho cênico dos blocos de *sujo* traz muitos elementos dos cortejos das comédias junto também da liberdade e do disfarce, uma parentela de personagens engraçados acompanhados por bandinhas de músicos que além de divertir as ruas com dança, barafundas e irreverência, são pessoas simples da vida cotidiana que se misturam aos personagens teatrais que saltam do dia a dia para o mundo extraordinário.

Este processo de se preparar para ritos como o carnaval, com organização nos barracões das escolas de samba com centenas de pessoas entre homens e mulheres que se distribuem em diversas equipes de trabalhos que envolvem a comunidade em geral: famílias, amigos, parentes e muitos outros é um processo que funciona para outras agremiações como, os blocos estruturados. Digamos que essa seja a organização interna, caseira, feitas nas sedes ou nas casas dos organizadores, mas também existe a organização externa, no caso das passarelas que são organizadas por entidades governamentais.

Entretanto, essa é uma sistemática que está presente em outros ritos que não seja somente o carnaval, mas em festa-cerimonial indígena em povos *Kaapor*, *Bororo* e *Timbira*, dentre outros. “[...] os ritos são momentos especiais de convivência social.” (DAMATTA, 1997, p.76). A organização desses cerimoniais tem união solidária que envolve a combinação nas tarefas entre homens e mulheres, e que se intensificam desde o moqueado de alimentos que provém da pesca e da caça; modelagem de cerâmica; elaboração de colares e de adornos emplumados; ensaio das danças. Além da predominância religiosa, são eventos que têm a dramatização que submerge nos valores, ideologias e das relações de algum grupo social que dispõem do ritual como campo de fuga para suas realidades diárias. E, lembrando, as comédias teatrais também trazem distribuição de papéis, com presença de dançarinos, cantores e músicos que se distribuem nos palcos, nas ruas e nos cortejos.

A festa-cerimonial é, por isso tudo, um evento de arte. E o é também por duas razões adicionais: primeiro, porque equivale no nível tribal ao que representa o mercado para o artista erudito. Segundo, porque ela representa para os índios o que são para nós não apenas os festejos, mas as representações cênicas e teatrais, e os rituais religiosos mais elaborados e toda a arte da dança. (ZANINI, 1983, p.80).



Dependendo do grupo indígena e do calendário seguido por eles, cada festividade tem sua representação que pode ser desde ritual de passagem, batismo ou do gozo de uma fartura. A festa-cerimonial também dispõe de bebida, comida e muita cantoria que começa de dia e pode entrar pela noite sempre de acordo com suas especificidades e níveis de padronização. Em muitos desses rituais, a presença da máscara equivale a um tipo de representação que não é nada diferente de tudo que já foi esclarecido até aqui, lembrando mesmo do próprio carnaval que em muitas das vezes inicia-se de dia e se estende até à noite.

O ritual tem, então, como traço distintivo a dramatização, isto é, a condensação de algum aspecto, elemento ou relação, colocando-o em foco, em destaque, como ocorre nos desfiles carnavalescos e nas procissões, onde certas figuras são individualizadas e assim adquirem um novo significado, insuspeitado anteriormente, quando eram apenas partes de situações, relações e contextos do cotidiano. (DAMATTA, 1997, p.36).

Os rituais são eventos presentes em diversas camadas da sociedade. Pois o nosso mundo ritual se congrega nessas relações entre o público e o privado, o fechado e o aberto, evento da massa e evento da nobreza. É precisamente estabelecido pelas regras de eventos que acontecem na rua, na praça, no teatro, no clube, no centro da cidade, na periferia, na passarela, no bloco de *sujo*, na escola de samba ou no ritual indígena. Nos ritos são encontradas as inversões de valores entre a rua e a casa, e que em muitas das vezes são organizados nas casas para ganhar as ruas, ou ainda que permaneça na própria casa, mas com as regras do mundo da rua. É nos ritos que se identificam as pessoas, os mitos, os heróis e os personagens misteriosos. “[...] o universo do ritual é o mundo do efetivamente arbitrário e do puramente ideológico. É aqui que se podem vestir homens de mulheres, adultos de crianças, pobres de nobres e homens de animais.” (DAMATTA, 1997, p.77).

Falar dessas pessoas ou desmistificar o ser de alma e espírito significa contribuir para registrar além de bens simbólicos, identificar outros elementos sociais, algo para além dessa compreensão, mas da nossa comunicação entre o mundo real e o mundo fantasia que se manifesta em ritos brasileiros como o carnaval, as procissões religiosas, desfiles da pátria e rituais indígenas de caráter coletivo, ou melhor, o significado real ganha perspectiva do extraordinário. “De fato, como o ritual é definido por meio de uma dialética entre o cotidiano e o extraordinário, o rito estando na situação extraordinária, ele se constitui pela abertura desse mundo especial para a coletividade.” (DAMATTA, 1997, p.39). A coletividade do carnaval é constituída por pessoas e personagens, sejam eles mascarados ou não, ou de quem deseja apenas comunicação plena entre esses seres.

Não há sociedade sem uma idéia de mundo extraordinário onde habitam os deuses e onde, em geral, a vida transcorre num plano de plenitude, abundância e liberdade. Montar o ritual é, pois, abrir-se para esse mundo, dando-lhe uma realidade, criando um espaço para ele e abrindo as portas da comunicação entre o “mundo real” e um “mundo especial”. (DAMATTA, 1997, p.39).

Por entre ritos e celebrações envolvem-se agentes, atores e personagens míticos, fantasiosos, fantasiados, mascarados, desmistificados, personificados, espirituosos. Nessa perspectiva, de realidade embaraçosa, de contrapontos entre seres reais, sociais ou misteriosos, podemos concentrar essa mítica sociológica em pessoas que se relacionam com o *fofão*, ou que se camuflam com as vestes deste personagem, o que elas fazem por trás do seu figurino multifacetado de planos e formas, e o porquê de se fantasiar dessa forma toda colorida e mascarada. O objetivo é esclarecer todo esse transcurso cultural por quem o *fofão* maranhense se revela esse valoroso ser enigmático.

**Figura 13** – *Fofões* com máscaras produzidas pelo autor. Carnaval de 2ª do Laborarte.



Fonte: Compilação do autor (2020)

## 2 QUEM É O FOFÃO MARANHENSE?

De acordo com a historicidade do teatro e de outras importações sociológicas, identifica-se o *fofão* num processo que envolve espaço e dimensão temporal, pois seus símbolos e atos insinuam ancestralidade teatral das comédias de rua e de outras confluências históricas não ideologicamente unilineares que de tal forma o configuram morfológicamente em um ser multifacetado de formas, colorido e dramaticidade. É possível reconhecer sua moldura histórica onde o tempo possa entrar e conceder ações pelas quais o personagem se manifesta pela dramatização dos ritos. O *fofão* está dentro de diversos parâmetros: entre a magia e a ciência, a representação e a técnica ou o fazer artístico e, que muitas das vezes sua cerimônia é dominar os cordões do carnaval. A temporalidade promove vários discursos e interpretações acerca das convenções, dos códigos, dos símbolos, das simbologias, dos valores e ideologias que se ritualizam para uma estrutura social.

As pessoas que se fantasiam de *fofão* fazem ele ganhar vida, movimento e sensações. Suas raízes estão no teatro por conta da identidade de interpretação e representação. Sua parentela é toda de lá, por isso esse ser perspicaz, irreverente, enigmático, misterioso, conquistador. Seus trejeitos esbanjam versatilidade, alegria, medo, espanto, doçura, transbordamento e conquistas. De *bobo* ou *bufão* ele tem tudo. Ele é assim mesmo, personificado, é um personagem histriônico maranhense, chiste, folgazão e romanceado.

A característica vital de quem se veste de *fofão* é brincar incessantemente no meio do carnaval. A vida e a energia dessas pessoas que se vestem do personagem são promovidas por funções sociais e biológicas. A cognição é um sistema biológico responsável por uma combinação de órgãos encarregados pelo fortalecimento das nossas ações corporais, sentimentais e existenciais. De acordo com Geertz (2008, p.56) “[...] o cérebro humano é inteiramente dependente dos recursos culturais para o seu próprio funcionamento. Assim, tais recursos não são apenas adjuntos, mas constituintes da atividade mental.”

Na cultura popular, o *fofão* tem esse papel social e cognitivo de despertar a atenção e o sentimento do público através do corpo e do gestual dos indivíduos que se trajam e constroem esse personagem durante o carnaval, por isso esse ser pavoroso e ao mesmo tempo reverenciado, transposto pela cultura popular para subverter através da dramatização, das ações pulsativas na nossa vida biológica e social dos ritos e das celebrações. O *fofão* é um personagem que atualmente pode apresentar características circenses, sua exploração teatral pode ser confundida com um *clown* bastante popular. Segundo Bolognesi (2003, p.13) “O circo é a exposição do corpo humano em seus limites biológico e social. O espetáculo fundamenta-se na



relação do homem com a natureza, expondo a dominação e a superação humanas.” Ainda de acordo com o próprio autor:

Os números cômicos, por sua vez, ao explorar os estereótipos e situações externas, evidenciam os limites psicológicos e sociais do existir. Eles trabalham, no plano simbólico, com tipos que não deixam de ser máscaras sociais biologicamente determinadas. (BOLOGNESI, 2003, p.13).

São evidentes as interligações biológicas, psicológicas e sociais como fatores de construção e de limites de um ser que também é estético e transporta consigo o grotesco, o sublime, o exagerado, o sério, o risível, o trágico, o cômico em todo o seu traquejo dramático do carnaval. O estudo de caso do personagem *fofão* como está sendo observado, se interliga a diversas construções históricas no estado da arte, das suas relações de afetividade com a dramatização e das composições estéticas. Não se sabem de datas exatas da sua origem, contudo, na década de 1910, o *fofão* já era figura marcante no carnaval ludovicense, pois em 20 de janeiro de 1913, encontra-se uma autorização policial para realização da brincadeira de *fofões* nas ruas de São Luís.

A luz jorrava dos grandes fôcos e, na claridade magnífica dos salões naquela orgia crua de matizes estonteantes, era mesmo de ver o guizalhar estridente e comunicativo dos *dominós* bojudos e fôfos, *dançarinas* roliças e irriquieta, *ciganas* dulces e meigas, foliões de toda a casta, tudo a passar aos saltos, naquele zumzum tremendo, reboлинando e tartamudeando chulas pifias coçadas já pelos anos afóra... [...] (A CANÇÃO DE PIERROT, 1917, p.4).

Observa-se que os *dominós*<sup>12</sup> assim como os *fofões* carregam características semelhantes, como os guizos que são presos em sua vestimenta. Em 1925, identificou-se venda de vestimentas de *fofões* em bazares que tinham seus produtos divulgados nos jornais. O jornal Diário de São Luiz (1925) era um dos responsáveis por essas divulgações em bazares no centro da cidade.

Mascaras de todas as qualidades e typos, em papelão, setim, meia, celuloide, arame, cera com bigode, com cabelleira; luvas pretas, brancas e de cores, chapéus phantasia em diversos gostos, guizos, confetti, de cores e dourados, serpentinas, RODO'S de diversos fabricantes; fofões, dominós, pierrots, papel crepon e de sêda em todas as cores, e uma infinidade de outros artigos propios para a época carnavalesca. (CARNAVAL, 1925, p.4).

O *fofão* é um composto de níveis com diversos aspectos e que a cada detalhe revela espécies diferentes, de tal forma, orgânico, psicológico, social e cultural, ou seja, são aspectos universais que se igualam e que às vezes se subverte a outros seres. Pode-se dizer que ele se

---

<sup>12</sup> Os dominós (durante o período citado) eram responsáveis pelos barulhos ensurdecedores de seus guizos nas ruas de São Luís de acordo com informações colhidas nos jornais pesquisados.

caracteriza por um conjunto de significados etnográficos oriundos de representações indígenas e africanas, além de representações teatrais das comédias que depois se tornaram bastante populares. Por esses aspectos, muito das suas características visuais e de representação se sustentam no popular, na erudição, no simples, no luxo, no glamour e na riqueza do carnaval como fenômeno de identidade e singularidade. O personagem *fofão* é o nosso ponto de fuga de divertimento no mundo real, é o nosso extraordinário. “O homem precisa tanto de tais fontes simbólicas de iluminação para encontrar seus apoios no mundo porque a qualidade não-simbólica constitucionalmente gravada em seu corpo lança uma luz muito difusa.” (GEERTZ, 2008, p.33).

**Figura 14** – *Fofão* produzido pelo educador-artista. Blocão de *fofão*, na Rua do Passeio.



Fonte: Emanuely Luz (2020).

Diante do que estabelece Geertz (2008), essa causa serve de ornamento de compreensão do homem para o seu próprio conforto social. O homem como estrutura biológica de caráter psicológico talvez não seja suficiente como compreensão humana e social, necessitando assim de um composto de dimensões simbólicas para suas atribuições cognitivas e sociais. “Para tomar nossas decisões, precisamos saber como nos sentimos a respeito das



coisas; para saber como nos sentimos a respeito das coisas precisamos de imagens públicas de sentimentos que apenas o ritual, o mito e arte podem fornecer.” (GEERTZ, 2008, p.60).

O personagem *fofão* é tão colorido, variado, que chega a suscitar alegria e demonstrar grande vivacidade como o teatro da Idade Média de um período que o Cristianismo reinava absolutamente. Nessa época o teatro tinha representações nas igrejas em festas cristãs como a Páscoa e o Natal. Os *mimus* e pantomimas da Antiguidade foram de alguma forma imitados nessas dramatizações religiosas. Fora da Igreja, foram mantidos os espetáculos populares, e com eles toda parentela de mascarados, malabaristas e *bobos*. Os *bobos* tinham papel fundamental à frente das procissões, sempre enfeitados com seus chapéus de pontas com guizos para alegrar o público presente, como destaca Berthold (2001, p.200) em um pequeno registro de pintura sobre o auto pascal sobre as representações religiosas na Idade Média “Um afresco da Igreja de Fyn, na Dinamarca, mostra um bobo com chapéu de guizos à frente da procissão em que Cristo carrega a cruz.”

Como aqueles bonecos de plástico chamados de "joão bobo", o bufão nunca cai: ninguém jamais conseguirá culpá-lo ou fazer dele bode expiatório, pois ele é o princípio vital e corporal por excelência, um animal que se recusa a pagar pela coletividade, e que nunca tenta se fazer passar por outro (sempre mascarado, é o revelador dos outros e nunca fala em seu próprio nome, e nunca assume o papel sério dos outros, sem incorrer em sua perda). Como Arlequim, o bufão guarda, na verdade, a lembrança de suas origens infantis e simiescas. (PAVIS, 2008, p.35).

Para Pavis (2008), o bufão é um brincante que nunca se entrega, tem seu jeito especial, engraçado e misterioso. É diferente e irreverente, o seu papel é manter-se cômico, brincalhão e até mesmo enganador. E por que não compará-lo ao *fofão* do carnaval maranhense? O *fofão* sai pelas ruas todo mascarado e fantasiado com seu macacão colorido com o balançar dos seus guizos pendurados no pescoço, braços e pernas. A sua horripilante máscara pode ser de papel prensado com bocarra, olhos esbugalhados e suntuoso nariz, ou mesmo uma máscara industrializada que pode ser de borracha ou de plástico. Seu destino é incerto, além de correr pelas ruas assustando adultos e principalmente as crianças, ele também sai com uma varinha correndo atrás dos cachorros que perturbam seu sossego. O *fofão* não desgarrá de uma boneca que serve para conseguir alguns *trocados*<sup>13</sup> por onde passa. Se alguém pegar nessa boneca pode lhe render um bom pagamento com alguma quantia em dinheiro, pois mediante de alguma indecisão, ele não aceita a devolução da boneca sem antes receber alguma contribuição que pode ser financeira ou não.

---

<sup>13</sup> Dinheiro em espécie com menos valor econômico ou algumas moedas.



No decorrer do século XIV, a *família Herlechini* emancipou-se de uma forma das mais prosaicas. Na *Charivari*, os arlequins desmitificados transformavam-se em demónios barulhentos, que saíam às ruas fazendo maldades e perturbando o sossego. A *Charivari* era uma espécie de parada carnavalesca de bufões; seus participantes assustavam os honestos burgueses com empurrões e com o bater de panelas de cobre, chocalhos de madeira, sinos e sinetas de vaca. (BERTHOLD, 2001, p.248).

Assim como os bufões se divertiam nas paradas carnavalescas conhecidas como *Charivari*, o *fofão* com seu jeito tácito de ser tem uma liberdade incrível de se divertir só que de maneira mais estratégica. Quando vai atrás de algum dinheiro, ele costuma escolher os bares com grupos de senhores aposentados ou até mesmo de pessoas mais jovens que bebem alguma bebida alcoólica, pois ali de certa forma conseguirá alguma coisa, até mesmo um copo de cerveja se o dinheiro não for possível. Os únicos ruídos das suas apresentações saem do balançar dos guizos do seu macacão, além de surpreender como um famoso e ululante bordão conhecido como “Uh lá lá!”. É somente o que exprime durante suas apresentações enquanto brinca e se diverte. “[...] falar no sentido específico de vocalizar sons, está longe de ser a única instrumentalidade pública disponível para indivíduos projetados num meio cultural preexistente.” (GEERTZ, 2008, p.57).

O *fofão* é um personagem performático, que faz parte de uma lógica social dos ritos e das celebrações. Alguns personagens do *bumba meu boi* também tem essa essência dramática, porém, se apresentam em períodos distintos. Dividido entre a dramatização que advém das comédias de rua e da celebração da festa, sabe-se que o *fofão* é um bufão presente no carnaval maranhense. No *bumba meu boi*, tem-se *Pai Francisco* e *Mãe Catirina* como uma dupla cômica bem irreverentes e, que assim como o *fofão* promovem suas apresentações cheias de improvisos e mistérios. A dupla cômica do *bumba meu boi* se apresenta durante o período junino em rituais que são as comédias chamadas de *matanças*, *palhaçadas* ou *doidices* que acontecem especificamente no interior do Maranhão e que na capital maranhense são conhecidas indevidamente como *auto*, que, assim como nas comédias de rua europeias também têm a liberdade de criação e de improvisação durante suas investidas teatrais. Nessa etnografia de processos narrativos do *bumba-boi* de personagens mascarados e caricatos, Carvalho (2011) destaca:

[...] remetem a muitas outras tramas de temática livre e acentuado apelo cômico – graça, segundo os brincantes – às quais se atribuem as designações *matança*, *comédia* e *palhaçada*. Os principais autores e atores dessas tramas são conhecidos como *palhaceiros*, *palhaços* e *chefes de matança* ou de *palhaçada*. (CARVALHO, 2011, p.119).

Nessas abordagens de contextualização histórica sobre os personagens cômicos identificados em segundo plano, ressaltam-se a importância de influências e de aproximações de vários outros personagens divertidos, não apenas do *bumba meu boi* ou do carnaval, mas, das comédias europeias, e de outras manifestações populares que têm o teatro de rua como palco principal para suas pultrônicas espalhafatosas, pois estamos falando de uma historicidade conceitual e etnográfica. Sobre essas práticas narrativas de *personagens cômicos do bumba-boi*, Carvalho (2011) ressalta ainda que:

Em geral, são tidos como pessoas engraçadas por natureza, capazes de divertir os outros mesmo fora da brincadeira. Detentores de uma vocação cômica que os identifica como palhaços em diferentes contextos, espera-se que, nas matanças, saibam fazer piada sobre qualquer fato, que tenham o pensamento ágil para saber improvisar em cena e demonstrem o controle corporal necessário para se movimentar, entrar e sair da história. (CARVALHO, 2011, p.121).

O efeito dramático desses personagens que além de toda sua relação com o público, também conseguem interceder nas suas atuações através do controle corporal, da liberdade de criação e da improvisação. Quando os *fofões* saem pelas ruas, a comunidade em geral tem sempre a curiosidade de descobrir quem é a pessoa que está por trás do personagem, pois é neste momento que o *fofão* começa brincar, dançando, brandindo sua varinha e apresentando sua boneca, e um maior cuidado para que a máscara não seja retirada por quem deseja descobrir a sua identidade, nem sequer seu nome é revelado, de maneira alguma, dessa forma, garante o sucesso da brincadeira. “A liberdade dos bufões é a única que a humanidade tem preservado, da pré-história até hoje.” (BERTHOLD, 2001, p.248).

Aliás, a liberdade faz parte do ensejo de atuação dos personagens que improvisam e articula do teatro para as ruas com a energia existente nas comédias. Essas vias conectivas de questões aproximativas ou de equiparações são apenas teias de elaboração e compreensão para fundamentar conexões primordiais entre a excelência desses personagens como o *Bufão*, o *fofão*, o *arlequino*, o *glutão*, os *Zanni*, o *Pai Francisco*, a *Mãe Catirina*, os *palhaceiros* e outras parentelas do universo mágico, lúdico, que interpretam a partir da máscara para além do corpo e do objeto.

## **2.1 Semelhanças e aproximações com os personagens das comédias**

No mundo inter-relacionado e conflituoso de imposições supraculturais surge um personagem que hoje já faz parte da diversidade ou de modo muito particular das celebrações maranhenses. Baseando-se nas formas de representação da Comédia Antiga até o surgimento



da *Commedia Dell'arte*, o personagem marcante do carnaval maranhense é um personagem fanfarrão com fortes traços no bufão<sup>14</sup> medieval, no *bobo* e outros personagens como, por exemplo, a dupla de *criados* da *Commedia Dell'arte* que são os mesmos *arlequins*, conhecidos como primeiro e segundo *Zanni*<sup>15</sup>. O *fofão* parece ter ênfase nesses moldes do teatro europeu, das comédias de rua e dos autos carnavalescos. É inegável que as características desses personagens ou eles próprios foram parar no carnaval.

No carnaval paulista das décadas de 1920 e 1930 era comum a presença de palhaços, de acordo com Zélia Silva (2008), eles faziam parte de grupos que eram conhecidos como “máscaras de rua”, um título que era relacionado não somente a eles, mas a outros fantasiados do carnaval, do mesmo modo que os palhaços estavam sempre juntos da tríade *Pierrot-Colombina-Arlequim*. As constantes proibições, alterações e mudanças no carnaval foram fatores que contribuíram para o sumiço do *dominó*, dos *arlequins* e dos *polichinelos*.

Sabe-se que esta pesquisa não tem por finalidade se estender pela história mundial do circo ou do palhaço, pois dessa forma não se chegaria ao resultado desejado de acordo com a metodologia descrita. O objetivo aqui estabelecido foi da busca de aproximações aos personagens das comédias, especificamente da *Commedia Dell'arte* onde são encontrados elementos ainda mais inerentes ao *fofão* maranhense, pois, a partir destes, se ganha proporções dinâmicas e estéticas na realidade sociocultural em que o *fofão* se encontra atualmente. Contudo, a história do circo se passa por séculos e por diversas cidades do mundo e se interliga a história das comédias. Inicialmente, os circos se concentravam apenas nas grandes cidades com apresentações para uma classe aristocrata e extremamente burguesa que se apropriou do cavalo como seu grande símbolo social, na primeira metade do século XIX. Enquanto isso, a cultura popular se adequava para apresentar nas feiras e nas praças públicas seus ambulantes e seus *clowns*.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> [...] é o princípio orgiástico da vitalidade transbordante, da palavra inesgotável, da desforra do corpo sobre o espírito (Falstaff), da derrisão carnavalesca do pequeno ante o poder dos grandes (Arlequim), da cultura popular ante a cultura erudita (os *Picaro* espanhóis). PAVIS, op. cit., p.35.

<sup>15</sup> [...] a origem desse que é o nome genérico dos criados é controversa. A hipótese mais provável é a que o faz derivar diretamente do prenome dos criados, Sempre Zan, Zani, Zuan, Zuani, Zuane ou Zanni, que são a transformação dialetal do norte da Itália para Giovanni, Gianni ou Gian: Gian Cappella, Zan Gurgolo e assim por diante. SCALA, op. cit., p.25.

<sup>16</sup> *Clow* é uma palavra inglesa, cuja origem remonta ao século XVI, derivada de *cloyne*, *cloine*, *clowne*. Sua matriz etimológica reporta a *colonus* e *clod*, cujo sentido aproximado seria homem rústico, do campo. *Clod*, ou *clown*, tinha também o sentido de *lout*, homem desajeitado, grosseiro, e de *boor*, camponês, rústico. Na pantomima inglesa o termo *clown* designava o cômico principal e tinha as funções de um serviçal. No universo circense o *clown* é o artista cômico que participa de cenas curtas e explora uma característica de excêntrica tolice em suas ações. (BOLOGNESI, 2003, p.62).



Notadamente, os cortejos circenses trazem os mesmos representantes das comédias, ou seja, ambulantes, saltimbancos, acrobatas, saltadores, equilibristas, malabaristas, dançarinos de corda, engolidores de fogo, mágicos, domadores, e os *clowns* que depois se reconfigurariam para os palhaços mais atuais. “O circo foi uma criação específica da sociedade comercial e produtiva que rondava o século XVIII, na Europa.” (BOLOGNESI, 2003, p.40). Os *clowns* assim como os personagens da *Commedia Dell’arte* também seguiam por um roteiro básico, curto, improvisado e que se assemelhava ao *canovaccio*. A apresentação dos *clowns* também se baseava em um termo conhecido de “entrada”<sup>17</sup> e que não tem referências exatas sobre sua origem, mas, é provável que o termo remeta às paradas dos circenses que era criada para divulgação dos espetáculos. De acordo com Bolognesi (2003, p.13) “Na prática circense ocorrem dois tipos de esquetes cômicos: as *entradas* e as *reprises*. Porém, não há uma definição precisa para ambos os termos.”

O *Clown Branco* e o *Augusto* são dois palhaços que traduzem basicamente o que seriam essas entradas. Entretanto, o circo não deixou também de se reaproveitar de elementos do passado, e que depois foi se remodelando. O circo brasileiro em si reuniu informações da Europa, porém, sem o perfil aristocrático da época, excluindo de fato o cavalo, seu perfil se objetivava pela pluralidade, além de inúmeras dificuldades para estabelecer-se como circo diante de situações ainda muito precárias. Segundo Bolognesi (2003), o circo brasileiro, a partir da dramaturgia, da interpretação, e da encenação, apontam para as diferentes atuações cômicas nos grandes circos, como *Garcia*, *Orfei*, *Vostok*, e dos circos médios e pequenos. Ele relata ainda que a apresentação dos palhaços nos grandes circos é de pequenas apresentações com ocupação de breves intervalos de preparação do picadeiro para números grandiosos de apresentação.

Esse breve relato da arte clownesca circense de iniciativas britânicas e francesas dos séculos XVIII e XIX são necessariamente importante para entender que, os números cômicos dramáticos da época das comédias se desenhavam por artistas saltimbancos ou de personagens cômicos que, necessariamente não eram denominados de palhaços, pois o termo aqui atribuído ganhou significado exatamente por essa construção da dramaticidade desde a Antiguidade e que apesar disso, não se possa dizer que o *fofão* maranhense não é um resultado desse processo. O *clown* assim como os personagens das comédias também tinha a liberdade de improvisação nas suas apresentações. “Esse *clown* aproximava-se do bufão quanto à forma

---

<sup>17</sup> Outra provável origem do termo diz respeito à brevidade paródica das intervenções dos *clowns* nos espetáculos equestres. Nesse caso, contudo, o termo equivalente, “reprise”, seria o mais adequado, pois a atração circense estaria sendo reprisada às avessas. BOLOGNESI, op. cit., p.103.

de inserção nas cenas, mas distanciava-se deste pois já trazia uma maquiagem carregada nos estereótipos. A pantomima inglesa se desenvolveu a partir da *commedia dell'arte*.” (BOLOGNESI, 2003, p.63).

São com essas pequenas ligações na temporalidade que se chega ao necessário, ou seja, a tradição italiana se interliga aos clowns ingleses para se resultar em outros *clowns*, além das confluências de outras composições, como figurinos, maquiagem e o estilo de interpretação dos atores. A hibridização desses elementos é a dinâmica natural entre o tempo e o espaço seja de um conjunto de personagens ou de uma manifestação artística. Quais as proporções dessa combinação de características? Resultaria em muitos personagens, ou em muitos outros palhaços, pois eles são muitos espalhados pelo mundo. Para entender essa dinâmica artístico-social nesse contexto estético-sociológico, o *fofão* maranhense é um personagem que coloca em questão conceitos que colaboram para tais esclarecimentos.

Diante de tanta expressividade baseada em elementos farsescos e grotescos que seguem ordem formal de figurinos, máscaras e adereços, e de natureza imaterial através de gestos, postura, improvisação e interpretação que vai do teatro clássico ao teatro popular, o *fofão* surge e se expande para o meio da vida cotidiana dos maranhenses carregando esse conjunto de significados e simbologias dos palcos do mundo para um período especial que é o carnaval. A relação da sociedade com os personagens da *Commedia Dell'arte* faz-se lembrar da maneira de como o *fofão* tem de se apresentar ao público, em especial na rua ou até mesmo nos bailes que acontecem em clubes e ambientes fechados. Esse personagem mascarado está em todas as classes sociais, em todos os eventos.

Tiveram por ancestrais os mimos ambulantes, os prestidigitadores e os improvisadores. Seu impulso imediato veio do Carnaval, com os cortejos mascarados, a sátira social dos figurinos de seus bufões, as apresentações de números acrobáticos e pantomimas. A *Commedia Dell'arte* estava enraizada na vida do povo, extraía dela sua inspiração, vivia da improvisação e surgiu em contraposição ao teatro literário dos humanistas. (BERTHOLD, 2001, p.353).

Assim como os bufões do carnaval tinham sua ancestralidade nos mimos ambulantes que circulavam os vilarejos da Grécia e partes da Europa, ou seja, os mimos das comédias tinham suas relações com as pessoas que viviam e circulavam por onde eles improvisavam suas apresentações em cortejos cheios de acrobacias e musicalidade. As conexões rizomáticas do *fofão* se assemelham às dos bufões?

Já afirmei que toda criação se fundamenta em algo já existente. Em linguagem cênica, é inegável a amplificação do gesto que a máscara bem utilizada permite, como se facilitasse a expressão corporal, ou antes, a forçasse ao extremo. (SCALA, 2003, p.32).



Às vezes sem importar o ser que está por trás dessas interpretações, o *fofão* é uma figura exemplar por confluir em forma de apresentação e representação as culturas erudita e popular, e ou de massa. Talvez não seja tão elogiável e significativo destacar essas relações culturais, e sim prevalecer toda a trama por trás desse personagem. O *fofão* maranhense se apresenta de maneira simples por onde ele se infiltra, seja nos pequenos blocos dos bairros ou em grandes bailes abastados que acontecem no carnaval.

O *fofão* está dentro do teatro popular, do teatro de rua, do teatro das improvisações e tem características próprias. Seu perfil estético se enriquece em reação ao público que o observa e acompanha sua trajetória durante o carnaval. É um personagem que tem apresentações cercadas de mistérios teatralizadas com mímicas, gingado, simpatia, medo, magia que se juntam em muitos movimentos corporais.

Seu poder desconstrutor atrai os poderosos e os sábios: o rei tem seu bobo; o jovem apaixonado, seu criado; o senhor nobre da *comedia* espanhola, seu *gracioso*; Dom Quixote, seu Sancho Pança; Fausto, seu Mefisto; Wladimir, seu Estragon. O bufão destoa onde quer que vá: na corte, é plebeu; entre os doutos, dissoluto; em meio a soldados, poltrão; entre estetas, glutão; entre preciosos, grosseiro... e lá vai ele, seguindo tranqüilamente seu caminho! (PAVIS, 2008, p.35).

Por ser um personagem teatral, seus dramas, atuações e encenações fazem parte de um processo que foi desenvolvido ao longo dos séculos. São elementos que estão ligadas às atividades das primeiras representações teatrais. Observa-se que Pavis (2008) cria uma tradução específica para cada um desses personagens. Mas quem são eles? Pode-se dizer que o *bobo*, o *criado*, o *Sancho Pança*, dentre outros, todo eles se configuram em características semelhantes. No que equivale às características teatrais, ainda é possível para toda essa risadaria, atualizar o quadro, ou seja, incluir também o *fofão* do carnaval maranhense como símbolo de uma grande teatralização carnavalesca que esbanja nas ruas, nos clubes, nos bailes, na passarela do samba ou em qualquer evento público ou particular a improvisação, assim como particularidades de interpretação.

## 2.2 Composições estéticas

O figurino do *fofão* tem um conjunto visual de formas harmoniosas e ao mesmo tempo complexa não num sentido amplo de entendimento, mas de poder estabelecer várias relações sobre os elementos compositivos da linguagem visual. Dessa maneira, ele tem uma configuração que segue uma trajetória que vai desde o ponto até se transformar num grande

estampado colorido. E como se pode esclarecer melhor esse figurino? Através da forma e do desenho, com ajuda desses elementos, ele pode ser desenhado e classificado em diversas categorias. O macacão tem um formato estrelado de apenas quatro pontas obedecendo à ordem das mãos e das pernas. Esse macacão estampado é um grande composto com formatos de florais que se multiplicam em toda estampa. Para isso é necessário o domínio da linguagem visual para desenhar o figurino de maneira técnica. “A linguagem visual constitui a base da criação do desenho.” (WONG, 1998, p.41). Todo esse composto estampado é baseado nos elementos conceituais como ponto, linha, plano e volume. São visíveis ou ilusórios, mas são eles que vão se confluír para resultar em uma única composição. O ponto se move formando uma linha que em movimento se transforma em um plano, dependendo da trajetória do plano pode-se ou não obter um volume.

São esses os elementos visuais; a partir deles obtemos matéria-prima para todos os níveis de inteligência visual, e é a partir deles que se planejam e expressão todas as variedades de manifestações visuais, objetos, ambientes e experiências. (DONDIS, 1991, p.23).

Como já se obteve todo esse combinado, portanto, já se tem também o formato, o tamanho, a cor e a textura. A textura nem sempre vai influenciar em alguns tipos de estampas, apesar disso, é fundamental na caracterização de outros tecidos que surgem a todo o momento. “Elementos visuais formam a parte mais proeminente de um desenho porque são aquilo que podemos ver de fato.” (WONG, 1998, p.43). Como já foi possível detectar esses elementos, agora se pode esclarecer melhor toda composição distribuída no macacão.

**Figura 15** – Tipos de chitão com formato em florais coloridos.



Fonte: Puro Algodão Tecidos (adaptada).

Geralmente, o macacão é confeccionado em tecido de chita ou chitão. O tecido, conhecido como chita tem uma estampa de elementos menores e o tecido chitão com elementos

maiores, nesse caso, o formato, que tem diversos tamanhos, podem ser identificados através de florais coloridos, apesar de que podem surgir outras estampas. Sobre a cor, não nos limitaremos apenas a uma ou duas porque são muitas encontradas nas estampas, são todos os matizes do espectro que se distribuem em variações tonais e cromáticas.

São diversas categoriais visuais por onde se deve caracterizar o figurino. Wong (1998) destaca a importância dos elementos práticos do desenho, e dentro dos elementos práticos tem-se a representação, o significado e o sentido. “Quando um formato é derivado da natureza ou do mundo feito pelo homem, ele é figurativo ou de representação. A representação pode ser realista, estilizada ou quase abstrata.” (WONG, 1998, p.44). Ou seja, no próprio campo da linguagem visual é possível identificar o significado do *fofão* como um todo, tanto como uma estrutura do desenho como da sua função na cultura popular. Sobre a estrutura dos elementos visuais para a construção de uma linguagem visual Dondis (1991) destaca que:

Não se devem confundir os elementos visuais com os materiais ou o meio de expressão, a madeira ou a argila, a tinta ou o filme. Os elementos visuais constituem a substância básica daquilo que vemos, e seu número é reduzido: o ponto, a linha, a forma, a direção, o tom, a cor, a textura, a dimensão, a escala e o movimento. (DONDIS, 1991, p.51).

**Figura 16** – Tipos de chita com repetição de formas.



Fonte: Puro Algodão Tecidos (adaptada).

O que mais predomina na composição do macacão do *fofão* é a repetição de formas. Ao observar-se de maneira investigativa, que apenas um desenho que pode ser de uma flor ou de uma rosa com alguns ramos e folhas que se misturam vai se repetir por toda a estampa. É um número de formatos idênticos ou semelhantes que constituem unidades de forma que se repetem diversas vezes no macacão. Essa unificação de formas é algo que pode ser muito simples e que vai gerar sensação imediata de harmonia. Essa repetição é observada nos tecidos de chita ou chitão, nessa perspectiva, se ordenam em maior número ou em número menor dela, além de que essa repetição pode se classificar em repetição de formato, repetição de tamanho, repetição de cor, repetição de direção, de posição e outras.



A repetição constitui o método mais simples em desenho. Colunas e janelas em arquitetura, os pés em uma peça de mobiliário, o padrão nos tecidos, ladrilhos no piso constituem exemplos óbvios de repetição. (WONG, 1998, p.51).

Como já foi falada lá no início sobre a diferença dos tecidos, a *chita* por ter elementos menores na sua composição, formatos menores, ela pode apresentar subdivisões que Wong (1998, p.51) chama de “unidades de forma”, e que também podem se agrupar para formar um elemento ainda maior. Essa formação de subunidades de formas se agrupa com diversas possibilidades de disposição. São disposições ilimitadas que dentre as mais comuns, temos disposição linear, disposição quadrada ou retangular, disposição rômica ou em losango, disposição triangular e disposição circular. A disposição é o agrupamento e distribuição dos elementos por toda a estampa e dá formação à estrutura. Pode acontecer também na composição desses tecidos, a repetição e inversão. Já se falou da repetição, mas um grupo repetido de elementos pode se inverter, ou seja, provoca uma imagem refletida como se fosse um espelho, e assim, dobrar ainda mais a composição do tecido.

São muitos os caminhos dentro dos elementos da linguagem visual por onde se possa caracterizar a forma do figurino do *fofão* maranhense.

Em sentido amplo, tudo o que é visível tem forma. Forma é tudo o que pode ser visto – tudo o que tenha formato, tamanho, cor e textura, que ocupe espaço, marque posição e indique direção. (WONG, 1998, p.138).

Essa caracterização se dá pela forma bidimensional. “Os escritos, desenhos, pinturas, decorações, projetos e rabiscos do homem têm formatos e cores que podem ser percebidos como formas bidimensionais.” (WONG, 1998, p.139).

Os tecidos de *chita* e *chitão* são os mais comuns identificados no *fofão*, contudo, é provável encontrar *fofões* com outros tipos de tecido e com estampas diferentes. São tecidos brilhosos de seda ou cetim e que nem sempre se observa grandes estampas, e que por algumas vezes podem ser completamente lisos. São desenhos mais simples, ou melhor, formatos em círculos ou apenas contornos que se configuram em espaço positivo e espaço negativo, espaço ocupado e espaço desocupado. O espaço negativo é o formato negativo, e o espaço positivo é o formato positivo. Esse é um fenômeno que a *Gestalt* explica por meio de forças internas de organização formal, é como se fosse um jogo de abre e fecha entre o claro e o escuro ou entre duas cores contrastantes. São figuras planas de forma singular de plano chapado sem detalhes e sem profundidade, e geralmente a ordem se inverte entre a forma e o formato. São formas que se pode chamar de silhuetas e que segundo Gomes Filho (2008):

É o registro por meio de representação esquemática de modo geral e da representação por meio do conceito de esqueleto estrutural, de objetos ou coisas. As configurações esquemáticas são as formas materiais que se originam na nossa percepção, mas que raramente coincidem com elas. (GOMES FILHO, 2008, p.47).

**Figura 17** – Tecidos de cetim com formatos simples.



**Fonte:** Silvia Armarinho (<https://www.silviaarmarinho.com.br/>) (adaptada).

Todo o sistema de repetição e inversão que acontece nos tecidos de algodão coloridos também acontece nesses outros tecidos só que em quantidades menores, a disposição desses elementos no tecido é mais simples, tem uma distribuição menor de elementos. O mesmo acontece quando existe unidade de forma, e que neste caso se concerne com estamparia mais simples. A diferença de composição entre essas duas estampas pode ser observada entre formas figurativas e formas abstratas, ou seja, nos tecidos de algodão são encontradas flores e rosas, já nos tecidos de seda são encontrados formatos circulares, losangulares e muitas vezes até irregulares diagnosticados por linhas curvas e ou quebradas que podem gerar um certo tipo de distorção de acordo com a alteração na proporção entre altura e largura da figura que pode se estreitar ou se apequenar na estrutura do desenho, sendo que o que é mais presente são os formatos geométricos como já foi falado. Lembrando que as formas abstratas são traçadas apenas pela extremidade exterior da figura, apenas com contornos ou linhas contrastantes que desenham esses formatos. Dependendo do deslocamento dos formatos na estrutura do tecido, a composição pode se definir simétrica ou assimétrica.

Entre formas e desenhos que podem apresentar tanto formato geométrico ou orgânico, formas abstratas ou naturais, são inúmeras composições e variações estilísticas que se ordenam em diversas ramificações e disposição em leque que segundo Wong (1998, p.187):



Quando mais de dois elementos se ramificam, pode resultar o padrão em leque. A disposição em leque pode ter 360°, com elementos rotativos emergindo de um ponto central ou circundando um centro aberto mais amplo.

Essas ramificações e disposição em leque talvez não sejam comuns nos tecidos de chita ou chitão, mas em outros tipos de estampa que ainda podem apresentar espirais e ondulações.

Os tecidos lisos sem nenhum tipo de organização visual ou estrutura de desenho também são usados na confecção do figurino do *fofão*, nessa perspectiva, eles se tipificam em diversas cores, podendo apresentar algum tipo de contraste nos babados do pescoço e punhos, sendo que esse contraste pode ser um tecido liso de cor invertida ou com alguma estampa. Muitos *fofões* também se inspiram nas cores do figurino do *cruz-diabo*<sup>18</sup>. O formato do macacão é o mesmo do *fofão*, porém, é confeccionado de seda completamente preto e os babados em vermelho. Para essas composições o que vai prevalecer para além da forma e do formato é a cor que propõe diversas dimensões, categorias e características que segundo Dondis (1991) tem um significado importante.

Existem muitas teorias da cor. A cor, tanto da luz quanto do pigmento, tem um comportamento único, mas nosso conhecimento da cor na comunicação visual vai muito pouco além da coleta de observações de nossas reações a ela. Não há um sistema unificado e definitivo de como se relacionam os matizes. (DONDIS, 1991, p.65).

Nas extremidades do macacão do *fofão* existem alguns babados que são desenhados em formato de estrela que varia na quantidade de pontas ou franzidos como alguns personagens da *Commedia Dell'arte*. Esses babados que são dispostos na região do pescoço e dos punhos são encarregados de segurar os guizos de diversos tamanhos e cores. É o barulho dos guizos que ajuda a identificar quando algum personagem *fofão* surge na esquina, na rua ou em qualquer lugar que esteja acontecendo o carnaval. O *fofão* veste um macacão e se calça com qualquer tipo de tênis ou sapatilha sem uma ordem estética, podendo ser velho ou novo. O figurino se completa com alguns adereços como uma varinha e uma boneca que atualmente é muito opcional entre os brincantes. Pode ser uma varinha qualquer de galho de árvore ou algo mais personalizado assim como a boneca que pode ser de plástico, borracha ou de pano de diversos tamanhos e cores. Não se pode esquecer-se da máscara que será detalhada em outro capítulo com alguns tipos e a técnica artesanal de papel prensado.

---

<sup>18</sup> Personagem do carnaval maranhense que assim como o *fofão* também se mistura com outros personagens nos blocos, nos bailes e nos clubes.



Observa-se que o figurino do *fofão* tem inúmeras composições e ordens estilísticas que variam de acordo com cada tecido e cada adereço como se pôde refletir anteriormente, em conformidade, por entre aproximações e distanciamentos de figurinos de personagens do teatro ou principalmente os da *Commedia Dell'arte*, faz-se necessário alguns aspectos em relação aos *Zanni* que carregavam um conjunto de características de interpretação e inúmeros embaraços e remendos de combinações geométricas de cores diferentes em seus figurinos. Além de inversões constantes nos seus papéis, as roupas usadas pela dupla de *criados* da *Commedia Dell'arte* são enfáticas nos recortes de tecidos coloridos, podendo, portanto, dar a ideia de uma estrutura colorida com formatos unificados em uma só estampa que se assemelha ao figurino do *fofão*, sem falar dos hábitos e dos métodos de apresentação com muitas semelhanças, além de toda composição orgânica.

Juntando-se elementos que caracterizam seu próprio figurino, sua forma de atuação, da pantomima das culturas da Ásia, da mímica da Antiguidade, do teatro da Idade Média e também dos personagens da *Commedia Dell'arte*, o *fofão* se harmoniza do passado para o presente de maneira atemporal, pois seus traços, sua gestualidade, adereços e outros acessórios estão atrelados ao passado e ao que vem se atualizando de acordo com novos acessórios tecnológicos. A nossa recepção visual expressada de forma representacional, abstrata e simbólica identificada por Dondis (1991), atribuindo esses níveis de resgate dessas informações através dos elementos da linguagem visual e da forma como se organizam esses elementos de acordo com as nossas riquezas perceptivas, emocionais e sociais, criam-se uma realidade sinestésica e cultural de idealizarmos o nosso próprio *fofão* dentro das nossas mentes, pois ressaltam as bagagens que trazemos e que conquistamos ao longo das nossas trajetórias capazes desse poder construtor de ideias, ainda mais quando todo esse processo pessoal e sociológico se atrela a um mundo tecnológico que não para de prosperar.

A visão define o ato de ver em todas as suas ramificações. Vemos com precisão de detalhes, e aprendemos e identificamos todo material visual elementar de nossas vidas para mantermos uma relação mais competente com o mundo. Esse é o mundo no qual compartilhamos céu e mar, árvores, relva, areia, terra, noite e dia; esse é o mundo da natureza. Vemos o mundo que criamos, um mundo de cidades, aviões, casas e máquinas; é o mundo da manufatura e da complexidade da tecnologia moderna. (DONDIS, 1991, p.85).

Em um contexto mais antropológico, de ponto de vista cultural, relembro as formas do teatro primitivo que trazia acessórios cênicos naturais, orgânicos, com chocalhos de cabaça e peles de animais, e relacionando essa caracterização com o teatro mais avançado, cheio de inovações e elementos das novas tecnologias, o *fofão* maranhense vem trazendo além da



própria máscara de papel prensado com cabeleira de sisal, a máscara de borracha e outros elementos mais sofisticados como a cabeleira de ráfias de *nylon* e outros materiais incorporados nas máscaras de papel prensado.

Durante os primeiros carnavais que aconteciam no Rio de Janeiro, com presença de carros de mascarados e roupas que iam desde o preto e branco a fantasias bufantes bastante folgadas, como destaca Moraes Filho (1947, p. 33) “Muitas pessoas ainda se recordão de um indivíduo que, trepado n’uma saia-balão de proporções colossais, distribuía pelas janelas, poesias, trocando pilherias.” Percorrendo pela historicidade do carnaval, provavelmente, iremos encontrar diversos fragmentos e retalhos estilísticos como se fosse um quebra-cabeça fácil de manusear e montar o personagem bufante e mascarado do carnaval maranhense.

### 2.3 Simbologia da máscara em outras civilizações

A simbologia da máscara ganha proporções milenares que muitos povos a. C. já valorizavam essa manifestação por alguma ligação espiritual ou de conquista alimentar. Evidentemente, esse tipo de rito se agrega às representações agrárias relacionadas à caçada e a colheita – trigo, milho, arroz e cana-de açúcar eram cereais importantes nesses rituais – e, contudo, nos ritos de iniciação, nas festas com danças, comida e música; cerimônias fúnebres, procissões, bailes, desfiles de fantasia, e suas misteriosas relações entre deuses e espíritos enraizadas no xamanismo. A etnografia da máscara tem significados em cada região e em cada manifestação existente por entre séculos, mas que se restringe em uma única importância de se cobrir ou de se mascarar, ou até mesmo de esconder, de representar ou de criar um ser extraordinário ou espiritual movido pela dramatização.

As raízes do xamanismo com uma “técnica” psicológica particular das culturas caçadoras podem ser remontadas ao período Magdaleniano no sul da França, ou seja, aproximadamente entre 15.000 e 800 a. C., e portanto aos exemplos de pantomimas de magia de caça retratadas nas pinturas em cavernas. (BERTHOLD, 2001, p.3).

A partir dessas raízes xamânicas, pode-se detalhar uma ramificação de representações ritualísticas que envolvem máscara entre várias sociedades, do caçador das cavernas ao indígena brasileiro, ou do ator da comédia grega aos personagens do carnaval como o *fofão* maranhense, nesse sentido, podemos destacar essas semelhanças etnográficas entre os originários brasileiros, como os *Tukano* do alto Amazonas que encarnam bichos da floresta, e na região do Araguaia, com os mascarados *Karajá*, na dança de máscaras de *Aruanã*. “A máscara é, a um tempo, o artefato e a figura viva, visível do sobrenatural.” (ZANINI, 1983, p.78).



Nos rituais indígenas, assim como em outras cerimônias não indígenas, o que se observa são as mesmas relações de representação na contextualização da máscara. São cumprimentos relacionados à comemoração da boa colheita e da caça, assim como a relação sobrenatural de exorcizar os espíritos possuídos. Esse caráter de interconexão entre o sagrado e o profano, do que espanta, do que perturba e do que comemora bons fluídos e conquistas se configura em expressividade que caracteriza formas zoomórficas como já se destacam aqui. Entre grupos indígenas como os xinguanos, Zanini (1983, p.78) observa “O animal, anta ou jaguar ou jibóia, que se vê e se conhece na máscara, é, de fato, o ‘bicho’ sobrenatural que ali está revestido da forma em que se mostra, para atrás dela se esconder.”

De acordo com Zanini (1983), o animal está na máscara ou se esconde nela como ser sobrenatural. As máscaras, às vezes sobressaltam o mundo das formas e podem surpreender em esculturas horripilantes de estruturas zoomórficas de divindades e figuras estranhas. Essas misturas entre homem e animal formulam um tipo de representação de um ser misterioso e espirituoso presente no *bumba meu boi*, um personagem que tem a força de cura de um pajé. O *cazumba* é um personagem de bata comprida colorida bordada de miçangas, paetês e canutilhos, a sua máscara faz muitas referências aos animais, ou seja, é uma máscara de madeira que se agiganta em sua estrutura superior por um detalhe conhecido por torre e que geralmente se caracteriza por uma faixa de igreja toda adornada e brilhosa. “[...] o Cazumba possui semelhanças com outros personagens da cultura maranhense, como os Caretas, presentes na festa do Reisado no período natalino e o Fofão, que se apresenta durante o carnaval.” (MATOS, 2017, p.101).

Nem todos os *cazumbas* usam esse tipo de máscaras, outros usam máscaras mais simples feitas apenas de tecido com as mesmas características de animais, porém, sem o formato de torre acima da cabeça. A figura do *cazumba* nas apresentações do *bumba-boi* assim como do *fofão* no carnaval brinca e amedronta, têm o espírito que pode ser pavoroso, mas às vezes amoroso e encantador.

[...] era costume veneziano cobrir o rosto com máscaras, tanto nas festas públicas como nas privadas. Hábito este que os bufões do século XVI logo levarão ao teatro. Além disso há testemunhos sobre o interesse que as máscaras do teatro clássico suscitavam naqueles tempos. (SCALA, 2003, p.32).

A partir do que descreve Walter Zanini (1983) e Flaminio Scala (2003) sobre a representatividade da máscara em costumes de povos indígenas da região do Amazonas, de povos venezianos e de atores do teatro clássico, pode-se estabelecer correspondências na natureza identitária e de expressividade sobre esse objeto presente em várias culturas. São ritos

de dramatização importantes para traçar paralelos ou fazer comparações entre as manifestações espetaculares populares de vários países. São expressões artísticas culturais diversas e de campos diferentes, seja no teatro, na dança ou em celebrações indígenas que evocam espíritos mascarados. “Mascarado o índio se desveste de si mesmo para ser, por instantes, o ente sobrenatural ameaçador para todos, inclusive para quem o domestica naquele instante de transe, apossando-se de suas potências.” (ZANINI, 1983, p.78).

A máscara, quando usada, seja por um indígena, por um ator da comédia ou por alguém que se transforma em um *fofão* se potencializa na sua expressão, na sua força espiritual e ganha poder de subversão. “Esse caráter duplo, de simples artefato feito ali na aldeia por um homem como os outros e de ser sobrenatural que detém em si toda a potência do sagrado, exige da máscara o máximo de expressividade artística para que possa cumprir suas funções.” (ZANINI, 1983, p.78). Sobre essa forma de expressão espirituosa e sobrenatural presa no tempo e no espaço, Geertz (2008) vai muito mais além.

Alimentar a idéia de que a diversidade de costumes no tempo e no espaço não é simplesmente uma questão de indumentária ou aparência, de cenários e máscaras de comediantes, é também alimentar a idéia de que a humanidade é tão variada em sua essência como em sua expressão. (GEERTZ, 2008, p.27).

Os rituais que incluía a máscara em outras civilizações não se concentravam apenas em algumas regiões, como grupos nativos de cavernas rochosas da França, em Montespan e Lascaux ou do Japão pré-histórico, mas envolvia grupos indígenas com diversas roupagens, assim como a personificação de personagens desses rituais em outras regiões como América do Sul e do Norte, África, Austrália, e Europa Central com máscaras caracterizadas por rostos de animais de diversas espécies, como destaca Berthold (2001):

Concebido e representado em termos zoomórficos, o panteão de espírito das civilizações da caça sobrevive na máscara: naquela do “espírito mensageiro” em forma de animal, no totemismo e nas máscaras de demônios-bestas dos povos da Ásia Central e Setentrional, e das tribos da Indonésia, Micronésia e Polinésia, dos Lapps e dos índios norte-americanos. (BERTHOLD, 2001, p.4).

As máscaras e figurinos eram acessórios muito utilizados nesses rituais por mais simples que fossem essas celebrações. As reuniões desses fantasiados mascarados podiam ser dentro das cavernas para celebrar o sucesso da caça, com dança, música, barulhos muito fortes até de causar transe, ou em local de terra batida ao ar livre em cenas noturnas clareadas por fogueiras e um totem ao centro da festa. Figuras indígenas pintadas de pigmentos de extratos naturais, com adornos fabricados de penas, sementes e fibras que enfeitam o corpo para celebrar



uma conquista, para evocar espíritos mensageiros e comemorar algum rito de passagem principalmente das crianças, ou de adolescentes em início de puberdade.

O teatro dos povos primitivos retirava dos seus impulsos vitais e primários misteriosos poderes de magia, conjuração, metamorfose, das danças que celebravam a fertilidade e a colheita dos primeiros lavradores dos campos, dos ritos de iniciação como totemismo e xamanismo e dos vários cultos divinos. (BERTHOLD, 2001, p.2).

A princípio a palavra “máscara”, “[...] talvez seja de origem etrusca lembrando que os etruscos possuíam uma civilização de máscaras sendo provável que a instituição das máscaras dos ancestrais tenha se originado na Etrúria.” (MATOS; FERRETTI, 2009, p.166). Dependendo do evento a ser utilizada ela pode ter várias importâncias, porém, a finalidade é apenas uma, de cobrir, de esconder ou de travestir quem quer que seja. No teatro romano, “[...] quando um ator não interpretava bem o papel que lhe era atribuído, era obrigado a tirar a máscara para expor o próprio rosto aos insultos do público.” (SCALA, 2003, p.13).

A relação das máscaras por alguns povos africanos pode ter grande versatilidade que pode ser uma representação feminina, uma cerimônia de política ou de Natal, um ritual de puberdade masculina, ou um culto aos antepassados dentro da tradição *iorubá*. Suas semelhanças podem trazer caracterizações com cabeleira de fibra assim como escarificações como indicadores de identidade e hierarquia, além de outros elementos.

As máscaras costumam ser usadas em danças ritualizadas e em rituais mágico-religiosos. Muitas representam animais ou seres fantásticos que povoam o imaginário popular. Podem representar formas estereotipadas de ritualizar temores do grupo social, materializam elementos mitológicos da cultura e representam idéias abstratas. (MATOS; FERRETTI, 2009, p.165).

A máscara do povo *Iaca* que vive nos planaltos de savana, a sudoeste da República Democrática do Congo e nordeste de Angola apresenta características aproximadas tanto de personagens da *Commedia Dell’arte*, como do *fofão* maranhense que traz o mesmo estilo de nariz longo, a diferença que o nariz do *fofão* tem a forma empinada e a do povo *Iaca* chama atenção pelo estilo do nariz adunco, arqueado e longo.

No continente africano a escultura e a máscara também estão muito presentes. Na África a máscara aparece principalmente na região da Costa Ocidental, estando quase sempre relacionada com a indumentária, com os ritmos e com a dança. (MATOS; FERRETTI, 2009, p.165).

As máscaras podem representar seres mitológicos nas formas estilizadas de animais e humanos e variações que misturam as duas formas ou formas sobrenaturais. Sua utilização teatral tem um mundaréu de representações, bem como suas atribuições têm significados onde permite criar outras faces desejáveis. A máscara *Egungun* do povo *Iorubá* de culto aos



antepassados, símbolo de uma tradição que chegou ao Brasil e depois se espalhou para outras regiões.

[...] seus mascarados representam os espíritos dos ancestrais mortos que retornam à Terra para visitar os seus descendentes vivos. Além disso, eles possuem o papel de purificar o local, curar as enfermidades e de ajudar a resolver disputas territoriais. (BEVILACQUA; SILVA, 2015, p.16).

No Japão, o teatro e os rituais com máscaras têm significados semelhantes à de outros lugares levando em consideração as pantomímicas e as improvisações que envolvem acrobatas, tambores, címbalos, flautas, dança e música que se transformam em procissões e apresentações de palco. O teatro tem relação com os deuses e divindades sobrenaturais. Temos como exemplo o *bagaku*, decorrente do século VIII apresentado para a corte imperial, e o conceito *kagura* de aldeia (*sato-kagura*) de origem no século XVII. “O termo *kagura* descreve não somente as danças rituais mitológicos, mas também as invocações xamânicas de demônios e animais, originariamente pré-históricas.” (BERTHOLD, 2001, p.78).

O uso de máscaras está presente tanto em povos chamados de primitivos, quanto em sociedades consideradas avançadas e modernas. A máscara é frequentemente encontrada no teatro como forma de representação de personagens. No teatro grego a máscara representava a personificação dos sentimentos humanos. As máscaras também são frequentes no carnaval que existe em muitas sociedades. (MATOS; FERRETTI, 2009, p.165).

A expressividade ultrapassa os limites anatômicos que nela são constituídos, a força do sagrado corresponde em forma de dramatização, assim, o homem ou o animal cumpre seu papel de operante desse objeto modelado, misterioso, mistificado e religioso. Com a máscara o ser se projeta para além do corpo em expressão de transe, interpretação no teatro, na rua ou de conquista por uma boa colheita. A máscara é um elemento simbólico com linguagens etnográficas de finalidade única de identificar ou de mistificar os seres na sociedade, ela vai do mundo real para um mundo espiritual de personagens e seres estranhos de diversas regiões do planeta. O seu idioma é universal com um objetivo de esconder ou de mostrar o ser desejado.

#### **2.4 Máscaras utilizadas pelo *fofão***

A máscara é um dos acessórios da fantasia do *fofão* que tem ganhado alguns incrementos especificamente na cabeleira que antes era apenas de sisal<sup>19</sup>, e, atualmente, se converge em outras matérias-primas como plástico, lã, *nylon* e espuma, mas não é só isso, além

---

<sup>19</sup> **Sisal** (*Agave sisalana*) é uma planta da família da *Agavaceae* e originária da América Central. Suas folhas são cortadas quando atingem tamanhos maiores. Posteriormente, passam por um processo industrial, depois, cria-se uma fibra que se transforma em fios e cordas para diversas utilidades, inclusive o artesanato. Seus fios são organizados em mexas para fazer a cabeleira da máscara do *fofão* maranhense.

dessas diversas transformações, muitas das vezes ela tem sido substituída por outros tipos de máscaras. A inclusão da máscara industrializada, que chegou e ficou por conta talvez de muitos produtos importados vindos da China, sendo que muitas pessoas encontraram facilidades em usá-la por ser mais barata, mais acessível, enquanto que a máscara de papel prensado fabricada artesanalmente em uma técnica mais demorada e com um valor de compra mais elevado. A aceitação da máscara de borracha ou de plástico interfere na questão estética do *fofão* maranhense e na questão conceitual?

**Figura 18** – *Fofões* com máscaras de borracha no carnaval Lava-pratos em Ribamar.



Fonte: Compilação do autor (2019).

As características de expressividade como da própria bocarra e do nariz longo e empinado não estão presentes nas máscaras de borracha ou de plástico, perdendo assim sua relação com as máscaras das comédias, do teatro e dos carnavais por quem se faz parecer e influenciar. Os momentos de cena da *Commedia Dell'arte* eram registrados pelos artistas gravuristas e por pintores que testemunhavam o fazer teatral dos personagens fazendo referências às mudanças de gestualidade e adereços do ator. Sobre essa dinâmica, de acordo

como Scala (2003, p.33) “[...] o artista está mergulhado em sua época, e isso vale para os dois artistas em questão, o ator e o gravador. Nota-se que não somente a atuação vai se modificando, mas o retrato da máscara, do ator, da cena, também muda.”

As mudanças estão presentes em diversas categorias e por toda a vida, são constantes em coisas que podemos nos relacionar, portanto, a máscara do *fofão* é um utensílio que demasiadamente se renova, se modifica e muitas das vezes é substituída. Atualmente, como se enxergam o *fofão* depois de intervenções tecnológicas e econômicas? Enxerga-se com diversos perfis, igual, modificado, diferente, incrementado, reconfigurado ou mais caracterizado, ou talvez mais fácil de ser vestido pelo número de opções nos seus adereços. A facilidade em muitos brincantes de se fantasiarem de *fofão* muda a lógica dramática do personagem? Cada tipo de máscara tem suas vantagens e desvantagens, principalmente no conforto. A máscara de papel prensado pode ser mais pesada, mas ganham na temperatura, são mais frias e robustas, com aberturas maiores nos orifícios para respiração. A máscara de borracha ou de plástico são mais leves, mas de acordo com o tempo de uso aumentam a temperatura provocando mais calor, além de que ficam mais coladas do rosto ao contrário da de papel prensado ou fabricada com a técnica *papier froissé*.

**Figura 19** – Produção de máscaras no ateliê do educador-artista.

Fonte: Compilação do autor (2017).



### 3 A DINAMICIDADE DO *FOFÃO* DO CARNAVAL MARANHENSE

O *fofão* maranhense que já foi e ainda é da rua, dos bailes, das festas reservadas, do carnaval familiar ou de bairro, sozinho ou em bando dentro de blocos de carnaval. A apropriação do seu jeito brincalhão e do seu anonimato foi usada também como pretexto por alguns que queriam se esconder de outras pessoas ou de ir atrás dos próprios parceiros em bailes que aconteciam na cidade. Faz-se bem lembrar que o *fofão* ganhava ruas e avenidas em momentos de muita alegria, mas, houve um período que se fantasiar de *fofão* virou algo clandestino, ou seja, vestir-se de *fofão* ficou complicado porque criava cenas de medo nas pessoas. Foram períodos turbulentos de violência para quem não desejava somente se divertir.

Sobre o comportamento excêntrico da sociedade nessas formas de relacionamento não é algo que se restringe apenas a este personagem, como a máscara tem esse papel de sobrepor ao ser que queira se “mascarar” para se transformar em um ser que pretende outras finalidades sociais, dando ênfase aos personagens da *Commedia Dell’arte*, Scala (2003) destaca que:

O disfarce facilitava a introdução de comportamentos excêntricos no seio de uma sociedade em que os papéis sociais eram bem delimitados, levando à transgressão dentro de uma ordem codificada. Tal subversão, apesar de momentânea, permitia integração das várias camadas sociais, uma vez que tanto a plebe como a corte ou a burguesia se espelhavam e se reconheciam nas peças encenadas. Esse aspecto transclassista manifestava-se também nos diálogos das personagens, pois muitas delas, em vez de representarem na língua literária (a toscana), adotavam falas regionais, portanto mais populares, parodiando-as frequentemente. (SCALA, 2003, p.14).

Observa-se na dramatização do teatro citado por Scala (2003), o disfarce, a delimitação, assim como a subversão dos valores e das regras pessoais ou de Estado, ou seja, são testemunhos estabelecidos naquele momento de reconhecimento entre pessoas e os personagens, ou vice-versa. Tanto no teatro como no carnaval que estabelecem dramatização em seus fenômenos é possível de se registrar em algum momento, nem que sejam por alguns minutos, algumas horas ou alguns dias, mas o ser real foge para o extraordinário. O momento de identificação de pouca duração entre a realidade e a fantasia que acontecem em alguns ritos como o carnaval, o teatro e outros que envolvem dramatização, Da Matta (1997) revela que:

É no ritual, pois, sobretudo no ritual coletivo, que a sociedade pode ter (e efetivamente tem) uma visão alternativa de si mesma. Pois é aí que ela sai de si mesma e ganha um terreno ambíguo, onde não fica nem como é normalmente, nem como poderia ser, já que o cerimonial é, por definição, um estado passageiro. Mas esse estado passageiro talvez possa permanecer. (DAMATTA, 1997, p.39).



O *fofão* tem um papel especial no carnaval, mas por ser um personagem dramático e mascarado, muitas das vezes serve de máscara para muitos “mascarados” da sociedade que de alguma forma tentam fugir ou se esconder das suas realidades. Em suma, é um desejo que ganha força no carnaval de revelar não da sua própria máscara, mas na máscara da dramatização. “Essa súbita conscientização do “escondido” e do “exibido” conduz à própria básica na sociedade brasileira entre o “ver” e o “fazer”.” (DAMATTA, 1997, p.140). É nesse jogo de esconde-esconde que o *fofão* também andou sendo escondido no carnaval maranhense, tanto pelos órgãos públicos, como também teve seu papel invertido por quem queria apenas se esconder. Se o carnaval é um evento que prega a inversão como revela Roberto da Matta (1997) e Maria Laura Cavalcanti (1999), portanto, são diversas inversões, como dos que vão para fazer e dos que vão somente para olhar, ou dos que utilizam o figurino do personagem para fins que não são inerentes aos seus aspectos embrionários de representação.

O esquecimento do *fofão* por parte do poder público e dos órgãos de *cultura*<sup>20</sup> que não o enfatizam como personagem emblemático durante o período carnavalesco pode ser um fator entediante, mas que por outro lado fortalece alguns movimentos favoráveis à sua aparição no carnaval. Esses órgãos referentes às secretarias municipal e estadual são responsáveis por organizar grandes eventos culturais como o carnaval e as festas juninas. Eles se baseiam em seus próprios cronogramas que não estão vinculados a nenhum tipo de política pública, mas em calendários que são mantidos e criados por eles mesmos, isso acaba influenciando nas escolhas que de tal maneira tem uma grande repercussão econômica. “Na realidade a economia e a cultura caminham imbricadas uma na outra. [...] o econômico e o cultural compõem uma totalidade indissolúvel.” (CANCLINI, 1983, p.31).

O *fofão* pode até estar esquecido por não estar presente nos eventos oficiais e nos veículos de transmissão de mídia desses e de outros órgãos, contudo, as pessoas simples de comunidades, pequenas associações e grupos populares que se identificam com esse e outros personagens alegres, farsescos e envolventes tanto do carnaval como das festas juninas são responsáveis por colocá-lo em evidência, não somente o *fofão*, mas tudo que lhes convém no meio da cultura popular, ou seja, é um vínculo de afetividade muito forte.

O espetáculo produzido pelo personagem *fofão* parece ser livre do mecenato e da patronagem, pois a pessoa que se veste de *fofão* acaba sendo seu próprio produtor, seu carnavalesco, seu criador e muitas das vezes seu figurinista, pois é ele que idealiza seu *fofão* e

---

<sup>20</sup> O sentido de cultura para este caso se refere às instituições públicas que atuam como organizadoras de celebrações juninas e carnavalescas no Estado do Maranhão.



o faz da maneira que pretende, assim, quando ele não é o próprio artista-folião. Se na escola de samba o sucesso é a vitória, vestir-se de *fofão* já vale como sucesso. Se de repente a ideia de construir blocos apenas de *fofões* ganhar força, futuramente os *brincantes de fofões* talvez sejam reféns do compadrio e da patronagem, mas isso é algo que não se pode garantir no momento, porém, sabe-se que o mundo da cultura popular está integrado a um campo com dimensões econômicas, sociológicas, políticas e estéticas. “O dinheiro participa de sistemas culturais e cultura é diferença, movimento e, de certo modo, contágio: processos culturais são, desde sempre, abertos e em movimento.” (CAVALCANTI, 1999, p.76). O turismo é outro fator que está bem relacionado com outros órgãos governamentais e, que sobrecarrega bastante sobre as concepções das festas populares e seus meios de produção.

Se entendermos que o turismo, além do seu valor recreativo, é um dos principais meios de que dispomos para fazer-nos compreender a nossa localização sócio-cultural num mundo cada vez mais inter-relacionado, é inquietante que exista uma política geral destinada a ignorar a pluralidade de hábitos, crenças e representações. (CANCLINI, 1983, p.88).

Dentro dos órgãos de *cultura* e do próprio turismo, o *fofão* já teve papel muito mais importante durante o carnaval maranhense. Digamos que por descaso dessas instituições, o personagem *fofão* voltou com muito mais força por parte de artistas e pessoas simples que resolveram reconduzi-lo para o seu campo cerimonialista da festa, ou seja, como parte da coletividade e da dramatização. Uma dessas estratégias foi a criação de *blocos de fofões* em substituição aos tradicionais e antigos bandos de fofões. Se antes os *fofões* se infiltravam nos primeiros blocos que passavam, hoje, eles são os próprios blocos. Eles já são muitos espalhados pela cidade. “[...] é pela dramatização que o grupo individualiza algum fenômeno, podendo, assim, transformá-lo em instrumento capaz de individualizar a coletividade como um todo, dando-lhe identidade e singularidade.” (DAMATTA, 1997, p.36).

Da mesma forma como acontecia uma transição emocional e espiritual do grande coro da tragédia grega, com suas máscaras que eram dirigidas por Aristófanés, aqui, essas combinações teatrais da dramatização parecem demonstrar algo muito parecido entre pessoas, personagens e grupos que se alegram e querem eternizar o *fofão* maranhense em todos os carnavais, de dar continuidade ao ritual, a magia e o extraordinário.

Nos últimos anos o que se percebe a respeito desse personagem é o desejo de coletividade de impulsionar os valores e as ideologias dessas manifestações populares. Mas quem são mesmo essas pessoas que amam se fantasiar de *fofão*? São pessoas de diversas classes sociais e econômicas, e de muitas esferas artísticas. São pessoas simples, pessoas pobres, pessoas ricas ou endinheiradas. Elas surgem do centro da cidade, das periferias e das

comunidades mais escondidas que você possa imaginar. Elas descem dos prédios, elas saem de condomínios, descem ruas e sobem ruelas, são de outras cidades maranhenses e até de outros estados. Podem ser pessoas que já tem algum vínculo com o teatro ou com a dança, mas, de repente, o *fofão* é vestido por pessoas que trabalham o ano inteiro em profissões desligadas dessas dramatizações e que no carnaval querem apenas se divertir ou se distanciar da linearidade cotidiana. “Os personagens do carnaval não estão relacionados entre si por meio de um eixo hierárquico, mas por simpatia e por um entendimento vindo da trégua que suspende as regras sociais do mundo da plausibilidade: o universo do cotidiano.” (DAMATTA, 1997, p.63).

Não existe regra para se fantasiar de *fofão* e sair pelas ruas esbanjando versatilidade e domínio dos seus movimentos. Às vezes, o próprio artista ou artesão que confecciona as máscaras gosta de se envolver dentro da máscara no evento carnavalesco. Essa sua relação com o *fofão* acaba “contaminando” a família inteira, o bairro ou amigos do trabalho, e sempre por um bom motivo. Observam-se durante o carnaval famílias inteiras fantasiadas, casais que se divertem por dentro desses macacões gigantes. É nessa rede interativa de pessoas amigas e aparentadas apaixonadas que o personagem vai ganhando tom e cor. E nesse processo que vai passando de ano em ano, de geração em geração que o *fofão* vai se adaptando e ganhando mais detalhes, ou seja, vai se incrementando sem deixar de ser o *fofão* que engrandece o carnaval do Maranhão.

Surgem tecidos com estampas e brilhos completamente diferentes dos ditos *tradicionais* fabricados de algodão engomado. Babados mais bufantes e exagerados, franzidos e enviesados, bonecas de todos os tamanhos estilos e até de grandes grifes. As varinhas que espantam os cachorros também são incrementadas com fitilhos, franjas e outros adornos coloridos. Atualmente, encontram-se guizos de diversos tamanhos e cores que se alternam nos babados do pescoço e dos braços. Observam-se também mudanças principalmente nas máscaras, mesmo que elas sejam ainda de papel prensado artesanal confeccionada por uma técnica que depende das condições meteorológicas e da habilidade de algum artista para ser confeccionada, mas a simples cabeleira que compõe essa máscara é de um material diferente do sisal usado em décadas anteriores.

A multinacionalização do capital, que é acompanhada pela transnacionalização da cultura, impõe uma troca desigual tanto aos bens materiais quanto aos bens simbólicos. Mesmo os grupos étnicos mais remotos são obrigados a subordinar a sua organização econômica e cultural aos mercados nacionais, e estes transformam-se em satélites da metrópole, de acordo com uma lógica monopolística. (CANCLINI, 1983, p.26).



As mudanças nesse processo que envolve a caracterização na inclusão de novos adereços no figurino fazem parte dessa reflexão estabelecida por Canclini (1983) entre os bens materiais e os bens simbólicos. Nada é mais dinâmico do que um objeto que depende do tempo e do espaço para sobreviver. São diversas alterações e composições estéticas em todo seu figurino, mas talvez a máscara se torne o ponto principal de mudanças, pode-se falar de escolhas, opções, facilidades ou não, condições econômicas, mas, contudo, o *fofão* sempre está mascarado. Sem a máscara ele perde a graça, o encanto e o mistério. A máscara é um objeto milenar que já foi confeccionado de madeira, de couro, de palha e muitos materiais orgânicos em uma época que a mecanização nem soprava a industrialização. Algumas técnicas ainda são as mesmas, outras mudaram e outras estão surgindo. Os tecidos são os mesmos, porém com mais opções e variedades. Quando as máscaras de borracha e de plástico surgiram no mercado na década de 1990, elas simplesmente camuflaram as máscaras de papel prensado e deixaram o *fofão* no meio de uma confusão, ou seja, num cruzamento de formas criativas. “Os sistemas sociais, para subsistirem, devem reproduzir e reformular as suas condições de produção.” (CANCLINI, 1983, p.34).

Sabe-se que o *fofão* como forma de representação é proveniente do teatro de rua assim como de uma série de características que advindas de outros elementos sociológicos, está dentro de uma realidade sociocultural, portanto, têm que ser observado e entendido dentro de um campo estruturado que incluem processos econômicos e estéticos e vários outros procedimentos que incluem a produção, e dentro da produção podemos citar o financiamento ou a parte econômica dessa produção. O *fofão* não tem ligação ao mecenato que não seja o próprio brincante, para estes fins, equivale à confecção do seu próprio figurino que não deixa de estar ligado ao mercado econômico globalizado, e que em alguma situação não deva ser financiado por organismos públicos ou particulares. A produção e a circulação desse bem ainda dependem dos seus próprios brincantes.

### **3.1 Cultura visual**

Vivemos num mundo cruzado de informações e inúmeras significações imagéticas que se responsabilizam por nossa comunicação visual diariamente, são diversas imagens que se misturam no nosso olhar e que vêm de diversas situações, do *smartphone*, da televisão, do cinema, da publicidade e de qualquer tipo de manifestação artística. São capturas de imagens de todos os modelos, sem contestá-las por autenticidade ou não, podem ser cópias, cópias de cópias e muitas outras misturas e hibridizações, ou seja, são conduções ou condicionamentos

sociais ou de natureza semiótica que convivem nas nossas memórias e nas nossas construções de ideias e que não são recentes na nossa comunicação, mas são transmissões que se propagam em nossos meios desde as pinturas pré-históricas.

A semiótica parte do pressuposto de que representações cognitivas são signos e operações mentais ocorrem na forma de processos sígnicos. Neste caso, se coloca a questão sobre a natureza desses signos e processos, assim como, de forma geral, sobre a relação entre a semiótica e a ciência cognitiva. (SANTAELLA; NÖTH, 1997, p.26).

Essas mensagens visuais imagéticas nos acompanham desde sempre e se espalharam rapidamente pelo mundo ainda com os primeiros impressos e logo em seguida com o avanço da industrialização. Todo esse conteúdo imagético e tecnológico propõem investigações multidisciplinares presentes em diversos campos da ciência. Para isso é provável estabelecer tais aspectos visuais, por isso a nossa abordagem neste momento e da expressividade cultural e da prática artística, a educação moral, que eleva emoções, sentimentos, o cultivo da vida espiritual e emocional, do fenômeno artístico como manifestação cultural. “A expressão leitura de imagens começou a circular na área de comunicação e artes no final da década de 1970, com a explosão dos sistemas audiovisuais. Essa tendência foi influenciada pelo formalismo, fundamentado na teoria da Gestalt, e pela semiótica.” (SARDELICH, 2006, p.453). Essa expressão humana através de imagens se define assim:

As investigações das imagens se distribuem por várias disciplinas de pesquisa, tais como a história da arte, as teorias antropológicas, sociológicas, psicológicas da arte, a crítica de arte, os estudos das mídias, a semiótica visual, as teorias da cognição. O estudo da imagem é, assim, um empreendimento interdisciplinar. (SANTAELLA; NÖTH, 1997, p.13).

A imagem do *fofão* maranhense que aprendemos a ver e gostar, de características visuais de um bufão ou de um *bobo* das pantomímicas e que se sofisticou de confluências de imagens e de muitos acessórios que se incorporaram na sua fantasia ao longo da história também se misturam a todas essas outras categorias citadas em segundo plano. Repetindo que o personagem *fofão* da cultura popular maranhense é um bufão que se fantasia com um grande macacão de chita ou chitão colorido, com guizos pendurados nos punhos dos braços, pernas e pescoço, uma varinha em uma mão e uma boneca na outra, além do que chama tanto a atenção para o que queremos considerar neste momento, a sua composição visual. São diversas linguagens e informações que se incorporam junto ao seu figurino. Esses elementos visuais expostos na caracterização do *fofão* não deixam de ter uma grande importância na nossa comunicação visual, ou melhor, são sistemas de regras que não se prendem apenas nas que já são estabelecidas, mas que se renovam de acordo com esse conjunto de informações que se



recebe da cultura que não deixa de ser midiaticizada. “O nosso discurso verbal está permeado de imagens.” (SANTAELLA; NÖTH, 1997, p.14).

O nosso ambiente visual está integrado de signos que podem ter o domínio tanto das representações visuais como do domínio imaterial que se formula na nossa mente, extraídos das nossas imaginações e das nossas fantasias. Esses dois domínios não se separam, são dependentes e se formulam entre si. Esse estudo se caracteriza por duas ciências como destaca Santaella e Nöth (1997, p.15) “O estudo das representações visuais e mentais é o tema de duas ciências vizinhas, a semiótica e a ciência cognitiva.” A imagem do *fofão* surgiu desses dois domínios, ou seja, de composições visuais de um ponto geométrico que se desenha a partir de um ponto ou de uma linha, ou de elementos existentes na natureza, do mundo concreto dos objetos que a natureza detém, como a imagem de um animal, por exemplo.

Essas imagens se reformulam, se modificam, se recriam de acordo com a ciência cognitiva, ou seja, se alteram constantemente não por si só, mas na mente humana que funciona como uma máquina de ideias reprodutivas, pois assim se concretizam ou se materializam através de representações de diversas categorias. Será que o personagem *fofão* mesmo “intacto” ou “autóctone” no seu modo de ser, de se vestir ou de se apresentar não funciona assim como um *hardware* ou um simples aplicativo de um *smartphone* que às vezes, recebe atualizações que nem o próprio usuário é capaz de perceber? Pois é disso que estamos discutindo, da aceleração na recepção dessas imagens e o que tem de significativo ou de consequências, talvez.

Assim como também não é o propósito no sentido de achar o que é certo ou errado, do que pode e do que não pode, mas de tentar reflexionar o estudo do *fofão* maranhense também por um outro viés de compreensão nas Artes Visuais. Todo esse processo faz parte de uma dinâmica que vale a pena compreender. Essas reflexões sobre a representação e a composição visual também são relevantes quando se refere às aproximações e os distanciamentos que se procedem através dos mimos e das pantomímicas teatrais, porque diante desses pressupostos, é possível identificar esses elementos. Vivemos diante de um turbilhão de imagens que algumas delas se incorporam, se mesclam ou subtraem do que já era estabelecido anteriormente.

Os sistemas de símbolos que chamamos de linguagem são invenções ou refinamentos do que foram, em outros tempos, percepções do objeto dentro de uma mentalidade despojada de imagem. Daí a existência de tantos sistemas de símbolos e tantas línguas, algumas ligadas entre si por derivação de uma mesma raiz, e outras desprovidas de quaisquer relações desse tipo. (DONDIS, 1991, p.16).

De acordo com Dondis (1991), essa configuração do que era pelo que está ou do que será proposto de mudança para a próxima imagem quando misturadas entre si ou com outras

informações distantes se convergem em diversas linguagens sem que possamos ignorá-las. “Diante do desafio do alfabetismo visual, não poderemos continuar mantendo por muito mais tempo uma postura de ignorância do assunto.” (DONDIS, 1991, p.18).

O tema da *representação mental* nos leva da semiótica à área da ciência cognitiva, que desenvolve modelos do conhecimento, e portanto representações, e modelos do processamento de suas estruturas em processos mentais, quer dizer, modelos de processos *cognitivos*. (SANTAELLA; NÖTH, 1997, p.26).

Sabe-se que toda composição visual ordena um conjunto de componentes individuais do processo visual. Esses elementos básicos partem de um ponto que se transformam em linhas, essas linhas se convergem ou se divergem possibilitando criação de formas como círculo, quadrado, triângulo, que podem se integrar ou não, mas dependendo das combinações e da direção podem se transformar em planos, figuras bidimensionais ou tridimensionais. De acordo com essas variações teremos algum tipo de linguagem ou composição visual de grande ou pequena escala que além de um tom ou uma cor pode ter ainda textura ou uma acentuação maior ou menor em qualquer um desses elementos. “Os elementos visuais são manipulados com ênfase cambiável pelas técnicas de comunicação visual, numa resposta direta ao caráter do que está sendo concebido e ao objetivo da mensagem.” (DONDIS, 1991, p.23).

De acordo com Dondis (1991) essas técnicas terão algum tipo de reposta ou de combinação de acordo com a lógica do que está sendo proposto. Seguindo por uma lógica previamente estabelecida, em termos de características ou de composição visual, o *fofão* não deve seguir as mesmas regras de composição ou de representação do início da sua criação, não é isso mesmo? Como já foi dito aqui, o *fofão* não surgiu do nada para se protagonizar no meio do carnaval maranhense. Sabe-se que essa parte do estudo sobre cultura visual não é de investigar quais as suas primeiras características nos anos iniciais da sua invenção, mas de compreendermos que uma dinâmica por trás disso existe, e a prova é a utilização de diversos tecidos estampados para fabricação do seu macacão, não somente tecidos de algodão como a chita ou o chitão. Assim como a utilização de outros tipos de máscaras.

Voltando na questão do *hardware* ou do aplicativo de *tablets* e *smartphones*, o *fofão* atualiza seu visual, muda-se uma cor ou um material de borracha por outro de papel prensado, um tecido colorido de algodão por um cetim menos colorido ou mais brilhoso, uma cabeleira de sisal por uma de *nylon* ou de lã, contudo, a irreverência do personagem continua a mesma. O encanto das pessoas por ele continua sendo o mesmo. A apreensão pela saída dos *fofões* ainda impressiona seus admiradores, a relação com o personagem nas ruas. Ultimamente, *brincantes*

do personagem *fofão* têm se reunido cada vez mais para não deixar a *tradição* se acabar. A prova disso tudo é quando em 2019 um grupo de amigos incomodados com a ausência do brincante para com o personagem, resolveram se reunir para rememorar as lembranças de criança. E essa união de amigos foi registrada pelo jornal O Estado do Maranhão (2020, p.2):

A tentativa deu tão certo (em menos de 24 horas, 60 pessoas foram mobilizadas pelas redes sociais em plena segunda-feira de Carnaval em 2019), que os tais amigos decidiram fundar o “Blocão do Fofão”, grupo organizado que exige apenas a vestimenta e adereços tradicionais dos fofões.

As imagens se manifestam no nosso espaço mental de maneira a produzir muitas conexões estruturadas, de criar e confluir formas novas ou semelhantes às já existentes. De acordo com a velocidade dessas imagens que a cultura visual absorve desse mundo globalizado e hiperconectados, é possível que nem percebamos as mudanças nesse processo de representação ou de presentificação. Surgem criações assim como interferências rápidas nos meios de produção artesanal ou industrial. A produção artesanal por interferência da nossa própria cultura imagética de visualizar e incorporar essas imagens e reproduzi-las de tal maneira, e a industrial introduzida pelo mercado heteronômico globalizado. São disparidades que ao mesmo tempo pode haver igualdade ou similitudes em alguns aspectos que acaba resultando em um conjunto de linguagens. São muitas diferenças entre teorias e linguagens sobre imagens. “O modelo das idéias como uma matéria mental estruturada se baseia na dicotomia aristotélica da matéria e da forma como essência de todas as coisas.” (SANTAELLA; NÖTH, 1997, p.26).

A matéria é o que está posto na natureza da maneira como ela é, e a forma sobre ela nós é que damos através das nossas percepções, dos nossos sentimentos e das nossas influências sociais e culturais, depende dos símbolos e de ícones arquivados mentalmente. Nessa perspectiva, surgem imagens de linguagem abstrata ou não, ou a própria cópia da natureza, ou uma imagem reconfigurada.

Fomos um pouquinho longe no assunto, mas é dessa maneira que podemos entender a imagem do *fofão* dentro desse processo visual e imagético que muda que se altera, que acelera, recria de acordo com a tendência tecnológica que tem o domínio não apenas social e cultural, mas econômico. Evidentemente, consegue-se identificar a mudança desses elementos através da Cultura Visual, um viés de

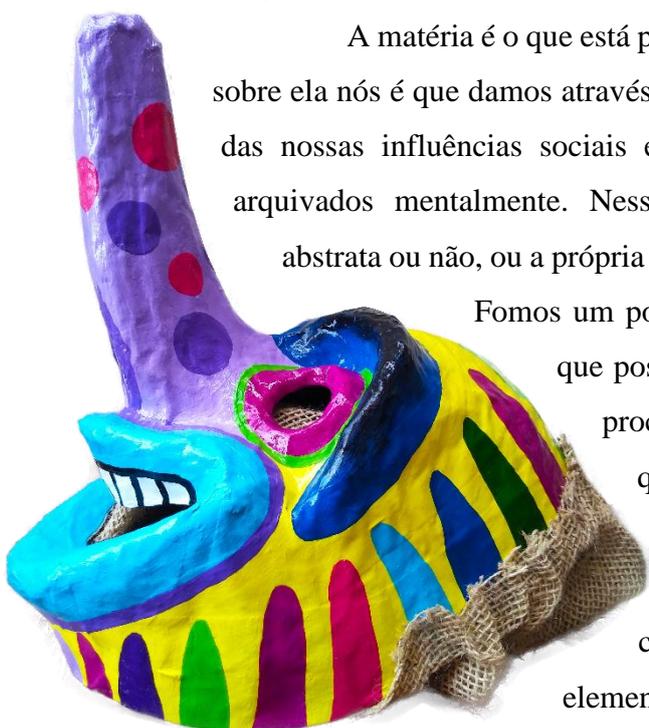


Figura 20 - Máscara produzida pelo educador-artista.  
Fonte: Compilação do autor (2019).



amostragem e linguagem midiática de significados de ampla tecnologia que está presente no nosso cotidiano.

### **3.2 Interferências do mercado heteronômico globalizado**

As mudanças plásticas na expressividade da máscara do *fofão* fazem parte de uma dinâmica cultural com interferências das novas tecnologias e a integração deliberada da indústria cultural que estabelece ideias, cria produtos e junto também a estética, e, certamente, isso também tem a ver com esses outros tipos de máscaras e acessórios encontrados no mercado. É evidente que há interposições mercadológicas que produzem combinações estéticas infinitas na vestimenta do *fofão*.

A interferência da indústria cultural nesse processo deliberado que especula sobre o estado de consciência e inconsciência de milhões de consumidores traz práticas de lucros ascendentes sobre a cultura popular sem saber de fato o que é e o que não é importante, mas, acaba por criar contrapontos sobre a técnica específica da máscara de cada manifestação cultural no campo das artes visuais.

Estaríamos divididos entre duas técnicas: a técnica artesanal com alguns tipos de material, e a técnica secundária desenvolvida com materiais industrializados? São dois níveis de natureza técnica e semântica, e de padrões estéticos completamente diferentes. Esses novos apetrechos e incrementos tecnológicos estariam causando reducionismo morfológico na máscara no *fofão*? Não é tão fácil de entender, ainda mais da maneira que avança esse mercado alienado de comercialização de produtos. O sistema simbólico tem o valor cultural significativo para a comunidade que o mantém. A sedução estética de padronização industrial diante da sua lógica capitalista retira ou altera as referências semânticas desses bens culturais? “A diversidade dos padrões culturais, dos objetos e dos hábitos de consumo é um fator de perturbação intolerável para as necessidades da expansão constante que é intrínseca ao capitalismo.” (CANCLINI, 1983, p.27).

O mercado heteronômico globalizado de fato já interferiu na produção, na padronização, na semantização, na criação e na circulação desses produtos. O que podemos observar é uma variedade de elementos e fusão dessas tecnologias. Mesmo a máscara sendo aquela da técnica artesanal fabricada de papel prensado, é possível observar junção de materiais, ou seja, máscara de papel prensado com cabeleira de plástico ou espuma, de tecido ou de lã, e por aí vai. É uma infinidade de combinações. O bem simbólico recorre a esses materiais por possibilitarem um conjunto de caracterizações e conjunções estéticas. Canclini (1983) observa



com preocupação as mudanças em duas manifestações da cultura popular no capitalismo sobre a elaboração manual de objetos artesanais e os festejos de povos indígenas, mestiços e de camponeses em relação à produção, a circulação e o consumo.

A expansão do mercado capitalista, a sua reorganização monopolista e transnacional tende a integrar todos os países, todas as regiões de cada país num sistema homogêneo. Este processo “estandariza” o gosto e substitui a louça ou a roupa de cada comunidade por produtos industriais padronizados, os seus hábitos articulares por outros de acordo com um sistema centralizado, as suas crenças e representações pela iconografia dos meios de comunicação de massa: o mercado da praça cede o seu lugar para o supermercado, a festa indígena para o espetáculo comercial. (CANCLINI, 1983, p.65).

Entretanto, no meio de toda essa lógica de mercado e da expansão capitalista através dos meios de comunicação de massa, a alegria que o *fofão* transborda para o carnaval passa por reflexões e contrapontos, porém, sobre essa abordagem mercadológica, além da sua importância artística-social, têm-se muitas outras conquistas através dos meios de produção e circulação. São interferências que não desvalorizam a atuação e a recepção desse precioso bem cultural. “[...] sentido a cultura é representação, produção, reprodução e elaboração simbólica.” (CANCLINI, 1983, p.43). O personagem *fofão*, assim como outros bens culturais, também está relacionado entre o capital econômico e o capital cultural, portanto, a indústria cultural é um sistema dominante quanto à concentração econômica e administrativa. É um produto do meio que interfere em qualquer nível de produção. Esse consumo estético pode ter um sentido prático de padronização industrial. “O consumidor não é rei, como a indústria cultural gostaria de fazer crer, ele não é o sujeito dessa indústria, mas seu objeto.” (ADORNO, 1986, p.93).

A dificuldade em estabelecer a sua identidade e os seus limites se tem agravado nos últimos anos porque os produtos considerados artesanais modificam-se ao se relacionarem com o mercado capitalista, o turismo, a “indústria cultural”, e com as “formas modernas” de arte, comunicação e lazer. (CANCLINI, 1983, p.51).

De acordo com as intervenções do capitalismo nos meios de produção popular, Canclini (1983), ressalta o artesanato e as festas em populações do México, ou seja, duas manifestações para analisar as mudanças da cultura popular no capitalismo. São eventos centrais nos povos indígenas, camponeses e vários povos mestiços, cintando a produção, a circulação e o consumo do artesanato e as transformações das festas no sentido de homogeneização dos padrões culturais.

#### 4 A TÉCNICA DA MÁSCARA DE FOFÃO

O processo criativo nas artes visuais é responsável pela produção e pelo pensamento crítico-reflexivo. O conteúdo aqui disponível tem um grande valor para o ensino-aprendizagem, dessa forma, vem trazendo elementos técnicos e estéticos. Segundo a Base Nacional Comum Curricular – BNCC (2018) é importante desenvolver o senso estético para reconhecer, fruir e respeitar as diversas manifestações artísticas e culturais, bem como participar de práticas diversificadas. A produção artística-cultural acolhe as práticas de criar e construir formas espaciais. A arte conduz o aluno para diversos compartilhamentos de saberes, nesse propósito, a ação artística aqui estabelecida e de experimentar o processo de criação de uma produção artesanal, do fazer artístico que se divide em diversas fases da materialidade estética.

No ensino das artes visuais, a máscara de papel prensado fabricada na técnica de sobreposição de papel tem uma grande importância por ser confeccionada manualmente e traz elementos significativos que cria uma variedade de práticas artesanais e com muitas simbologias visuais e estéticas que também podem ser abordadas para fins educativos de acordo com propostas metodológicas exercendo cada passo do processo. São diversas técnicas unificadas em uma mesma modelagem mostrando assim como são fabricadas as máscaras de papel prensado. As máscaras que eram usadas em concursos na tragédia grega precisavam de uma boa acústica nos teatros ao ar livre na Antiguidade, para isso Berthold (2001) destaca que:

O menor sussurro era levado aos assentos mais distantes. Por sua vez, a máscara – geralmente feita de linho revestida de estuque, prensadas em moldes de terracota – amplificava o poder da voz, conferindo tanto ao rosto como às palavras um efeito distanciador. (BERTHOLD, 2001, p.114).

Nesse período, observa-se um tipo de técnica para confecção de máscaras para o teatro muito semelhante ao que é usado na máscara de *fofão* sem que a terracota fique de lado, além do efeito que ela tinha de sobrepor durante as apresentações para reverberar um bom e audível som. Já a máscara conhecida como tradicional do *fofão* maranhense que basicamente é uma escultura produzida de pedaços de papel também prensada em algum tipo de molde, sem desconsiderar o incremento de outros materiais como o próprio tecido utilizado nas máscaras da tragédia grega, há uma preocupação também na respiração, na visão e no som que a pessoa vai emitir na hora da interpretação do personagem. Para isso, é pesando em várias estratégias desde a escolha de materiais como também do que pode sobrar para o conforto de quem vai usá-la. Depois de todas essas preocupações, o ideal é que seja bem firme robusta e espaçosa, além da rigidez do material, contando que não fique muito pesada para não atrapalhar a desenvoltura do personagem e o conforto na hora da apresentação.

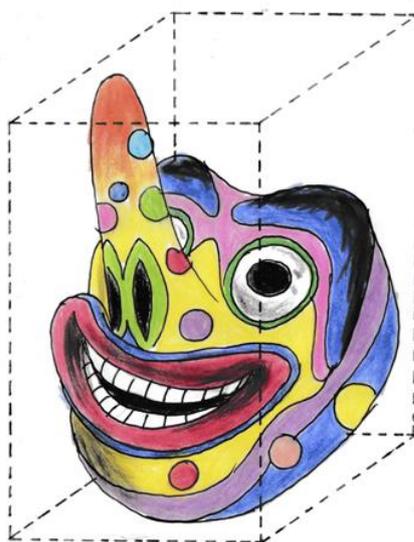
A palavra escultura vem de sculpere, entalhar, embora o segundo método preferido em escultura não recorra ao entalhe, mas a um processo de construção que utiliza materiais maleáveis, como a argila ou a cera. (DONDIS, 1991, p.191).

Neste capítulo, ao contrário do que foi estabelecido num outro capítulo que se referia à caracterização do figurino, e que tratava apenas de desenhos e planos bidimensionais, neste já estamos em um mundo completamente tridimensional especificado por profundidade física, de terceira dimensão como destaca Wong (1998, p.238):

Para entender um objeto tridimensional, teremos de observá-lo de diferentes ângulos e distâncias e recompor as informações em nossas mentes para obter uma compreensão completa de sua realidade tridimensional. É na mente humana que o mundo tridimensional ganha significado.

Antes de apresentar as fases de confecção da máscara, achou-se por necessário conhecer algumas funções da tridimensionalidade. Tanto a bidimensionalidade como a tridimensionalidade partem de um dos elementos significativos da linguagem visual que é o ponto. Esse ponto vai se transformar em um desenho que vai mostrar toda a estrutura do que querem produzir até explorá-la completamente.

**Figura 21** – Visão tridimensional da máscara do *fofão* maranhense.



**Fonte:** Compilação do autor (2021).

São estabelecidas proporções, escalas e os lados da forma, ou melhor, não se tem uma visão apenas frontal, mas uma visão de 360° com várias vistas do objeto idealizado, além do volume e do espaço que ele ocupa. Se o objetivo é desenvolver algo que já é comum na nossa mente, podemos idealizar mentalmente esse objeto sem qualquer tipo de esboço como



descreve Wong (1998, p.239) “[...] um desenhista deve ser capaz de visualizar mentalmente a forma toda e girá-la mentalmente em todas as direções, como se a tivesse em suas mãos.” Diante dessas circunstâncias, dependendo da ação de cada artista, a utilização do esboço é fundamental como prática de utilização técnica e de ocupação adequada dos espaços escultóricos. Não obstante, escultores como Michelangelo (1475-1564), Villard de Honnecourt (1200-1250), Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), Leonardo Da Vinci (1452-1519) e outros utilizaram dessa tecnicidade para desenvolver suas esculturas.

Segundo Wittkower (2001) de acordo com as explicações de Leonardo de que seguia a teoria que o escultor deveria considerar apenas a vista frontal e posterior como satisfatórias para o resultado de uma figura tridimensional, sendo que precisariam estar corretamente proporcionadas e ajustadas entre si sem ter que desenhar vários perfis como era determinado por outros escultores, ou de observar o corpo examinando-o por todos os lados, por cima e por baixo, avaliando todas as formas. Ainda sobre a escultura e a profissão proveniente dessa técnica, Wittkower (2001), esclarece que:

Na Idade Média, quase não se conhecia o termo *escultor* com o significado de artista, especificamente do artista que trabalha em três dimensões. A terminologia medieval era bastante diferente da nossa e, além do mais, a diferenciação entre os vários grupos profissionais desenvolveu-se muito lentamente. Durante muito tempo, não houve distinção alguma entre arquiteto, pedreiro, canteiro, etc. (WITTKOWER, 2001, p.34).

Para que a máscara chegue ao resultado, pronta para o uso, ela passa por dois processos completamente diferentes, são duas situações inversas e distintas, ou seja, duas modelagens ou esculturas, a primeira com algum tipo de massa que pode ser cimento, argila, gesso ou até mesmo isopor, dependendo da habilidade de cada artista. Essa primeira etapa é de criação de um molde positivo que também é chamado de matriz que servirá de modelagem para a máscara de camadas de papel e cola. O artista determina em esboçar o tipo de máscara que será usada pelo *fofão*. Essa representação traz vários tipos de inspirações desde seres antropomórficos até cabeças de animais ou seres mitológicos. “Projetar uma obra tridimensional requer dois esboços bidimensionais que permitam uma reflexão sobre os diferentes ângulos a partir dos quais a obra será vista.” (DONDIS, 1991, p.191).

O escultor da Antiguidade ou da Idade média precisava de algumas ferramentas como o martelo ou cinzel para desbastar os blocos de mármore, já para a modelagem da máscara é possível usar apenas as mãos, com raras exceções de utilização de algum instrumento simples e de construção artesanal. Se uma das escolhas for pela argila, ela vai passar por dois processos que precisam ser analisados: o primeiro, depois que o molde positivo ou a matriz estiver pronto,

a argila macia vai precisar de um forno artesanal ou elétrico para que seja cozida em alta temperatura de aproximadamente 750° durante 8 ou 10 horas até solidificar; o segundo só vale pela não existência do forno, a argila macia precisa secar naturalmente, e esse processo pode durar mais de uma semana, sendo que o ideal é secar ao ar livre, sem contaminação do sol para que a peça não sofra rachaduras. Para esta segunda, vai existir um grau de dificuldade na hora da modelagem de papel e cola que resultará num papel prensado grosso porque a argila depois de seca somente ao sol não oferece resistência, ou melhor, a argila não ganha uma consistência vitrificada e fortificante ocorrida na primeira ação quando cozida e queimada em um dos fornos, tanto artesanal quanto elétrico, e nesse caso corre o risco de quebrar na hora de retirar a modelagem resultante em papel prensado. Em muitos desses casos, sempre quebra o nariz por ser a parte mais exposta, estreita e longa. Chama-se de papel prensado o resultado da técnica de *papier froissé* que será explicada mais adiante.

**Figura 22** – Moldes positivos em argila macia antes da queima.



**Fonte:** Compilação do autor (2016).

Quando não há possibilidade de construção dessa matriz apenas com argila, ainda se tem a opção do cimento que traz vantagens e desvantagens em relação à argila. A primeira desvantagem do cimento é quanto à sustentação da massa enquanto úmida, ou seja, a tendência é sempre de amolecer, de derreter na hora de detalhar as formas anatômicas. E como conter esses pequenos obstáculos? O ideal é fazer um oval proporcional ao tamanho da máscara que será idealizada e revestida de camadas de papel e cola, e com um pouco de paciência, esperar o cimento dar um ponto na secagem, o deixando ficar um pouco mais rígido para que assim possa confeccionar de preferência o nariz que é o elemento que tem maiores possibilidades de não resistir apurado na hora da modelagem, ao contrário da argila macia que sempre se apruma com maestria na hora dessa operação. Lembrando que o ponto certo de início da modelagem com a argila é quando ela não oferece mais nenhum tipo de resistência colante nas



mãos como se fosse um creme de chocolate. A argila precisa ser batida, revirada várias vezes em cima de uma tábua de madeira até ganhar essa consistência.

A máscara do *fofão* por apresentar um nariz longo, é importante ter cuidados na hora desse processo. Ele não precisa ser muito fino e nem tão curvado, pois muita curva cria ângulos que vão dificultar na hora de retirar a modelagem de papel prensado. É sempre obedecer às proporções piramidais nesses moldes, principalmente no nariz para facilitar a retirada da máscara de papel prensado. Imagina duas matrizes, uma de forma piramidal e outra de forma retangular, por exemplo, a facilidade em retirar o molde negativo da matriz piramidal será maior, justamente pela abertura angular que a matriz retangular não oferece.

Outra possibilidade de fabricação do molde da máscara também pode ser feita de isopor, além da praticidade, vai economizar no peso do material e no deslocamento no momento de produção. “A principal preocupação deve ser de imaginar o material desde uma forma geral até uma informação visual mais específica.” (DONDIS, 1991, p.191). O grau de dificuldade vai surgir na hora de esculpir o isopor, ao contrário da argila e do cimento que são um tipo de escultura feita por acréscimo, podendo corrigir o que foi retirado em excesso em algum detalhe.

A argila ou a cera podem ser facilmente acrescentadas ou retiradas, de tal maneira que, ainda que possam ser utilizados os esboços a linha, o processo de acrescentar ou retirar constitui, em si mesmo, um esboço que vai da interpretação tosca e livre a uma etapa de definição cada vez maior. (DONDIS, 1991, p.192).

Já no isopor, não se pode errar esse cálculo, ou seja, o que for cortado em excesso não tem como acrescentar ou corrigir, por isso, a importância de determinar o tamanho do bloco de isopor, desenhar em todas as laterais do bloco as referências de cada detalhe anatômico da máscara, proporcionando uma visão tridimensional do molde positivo. Agora será necessário recorrer às primeiras informações de construção de um objeto tridimensional lá no início do capítulo. É mais ou menos, como se você idealizasse uma escultura dentro de um bloco e depois tivesse que retirá-la usando diversos cortes sem danificá-la.

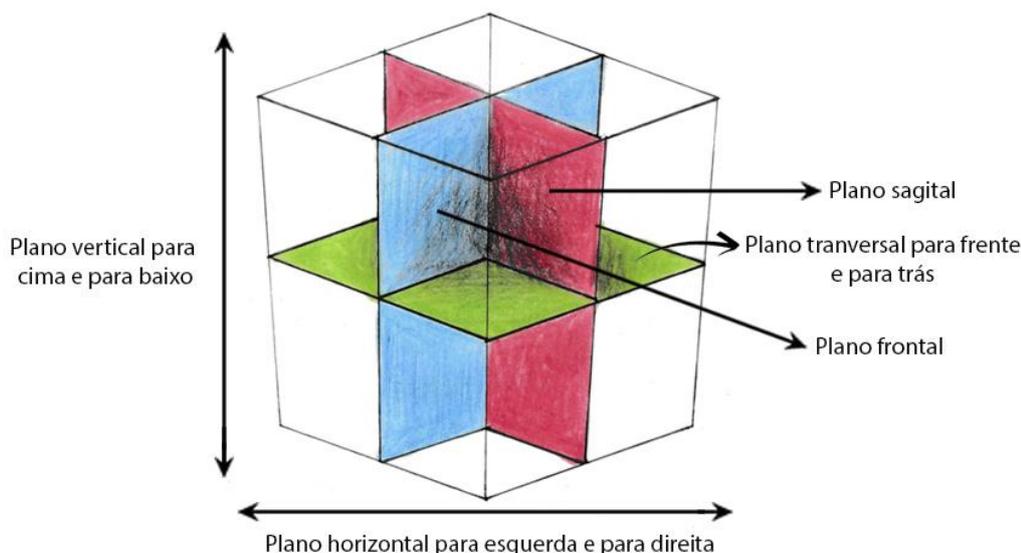
O processo de criação de uma mensagem visual pode ser descrito como uma série de passos que vão de alguns esboços iniciais em busca de uma solução até uma escolha e decisão definitivas, passando por versões cada vez mais sofisticadas. (DONDIS, 1991, p.105).

Esse processo escultórico elaborado no isopor necessita de uma compreensão maior através do desenho tridimensional como esboço antes de partir para o entalhe. Evidentemente, esse desenho se concentrará nas três direções primárias da tridimensionalidade: comprimento, largura e profundidade. Segundo Wong (1998, p.239):

Para obter as três dimensões de qualquer objeto, precisamos tirar medidas nas direções vertical, horizontal e transversal. As três direções primárias consistem em uma direção vertical que vai para cima e para baixo, uma direção horizontal que vai para a esquerda e para a direita, e uma direção transversal que vai para frente e para trás.

Depois da conversão das direções desses planos vertical, horizontal e transversal que serão duplicados, sendo o vertical convertido nos planos da frente e de trás, o horizontal convertido nos planos superior e inferior, e o transversal em planos lateral esquerdo e lateral direito. A partir dessas combinações podemos desenhar um cubo, só que para este caso, o cubo já será o próprio bloco de isopor por quem será estabelecida as vistas básicas do molde da máscara que o artista irá desenvolver ou idealizar dentro desse cubo de isopor. O restante do processo segue pela habilidade do artista. Assim como destaca Wong (1998, p.241) “Um desenho tridimensional pode ser concebido na mente antes de assumir formato físico.”

**Figura 23** – Conversão dos planos em visão tridimensional.



**Fonte:** Compilação do autor (2021).

Dos dois processos que foram citados aqui para confecção da máscara de papel prensado, um já foi explicitado, o da confecção da matriz ou do molde positivo que dará forma à máscara de *papier froissé*, pois agora, o objetivo será o segundo processo que dará forma à máscara.

#### **4.1 Modelagem em *papier froissé* ou papietagem**

Mesmo não sendo um estudo sobre a medicina ou da anatomia humana, mesmo que algum detalhe possa estar relacionado, mas vale priorizar algumas situações desse processo de

modelagem ou escultura para compreendermos algumas características anatômicas do *fofão* maranhense, já que estamos explicitando a morfologia ou a técnica da máscara em *papier froissé* ou papietagem que resultará no papel prensado, portanto, a anatomia macroscópica que revela elementos maiores de fácil visualização é que vai nos interessar para conceituar de maneira epistemológica essa outra parte fundamental do *fofão*, e, mesmo que ainda fora desses conceitos medicinais, precisamos ser anatomistas neste caso. Para isso, o que vai nos interessar é apenas a estrutura externa dessa anatomia de compreensão tridimensional, que está sendo abordada junto de estudos do desenho, da forma e da escultura que são áreas específicas das artes visuais, sem ressaltar outras especificidades que interessam apenas à medicina e outros campos de fundamentos anatômicos. “No nível molecular ou químico, os átomos interagem para formar compostos tridimensionais com propriedades distintas.” (MARTINI; TIMMONS; TALLITSCH, 2009, p.4).

Se na complexidade de níveis de organização do corpo humano, os átomos se ordenam de forma sincronizada para formar um composto tridimensional, o que vai se tornar tridimensional na máscara de *fofão* é a combinação entre a técnica da escultura e alguns materiais como papel e cola que darão esse suporte robusto de característica artesanal valorosa nas artes visuais.

**Figura 24** – Máscaras cruas de *papier froissé* ou papietagem.

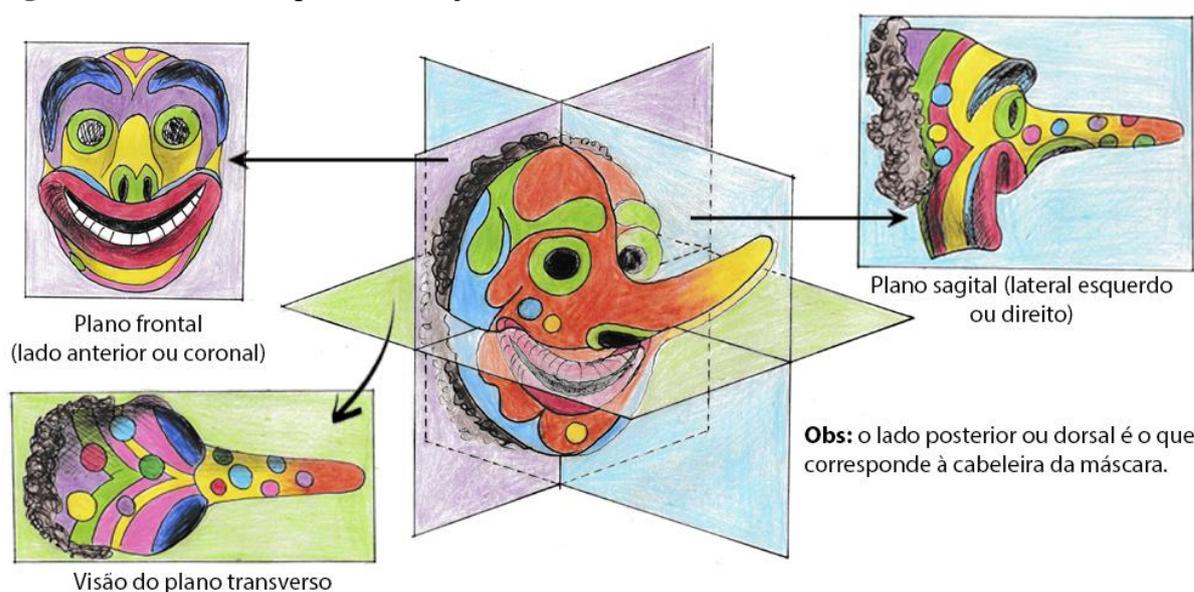


Fonte: Compilação do autor (2020).

A técnica utilizada na fabricação da máscara do *fofão* maranhense é a de *papier froissé* que em francês significa papel amassado ou esmagado que depois será rasgado com a mão em diversos pedaços e colados em camadas. Existe também a técnica de *papier maché*. Neste caso o papel é moído ou triturado para se misturar com cola e virar uma massa, utilizada para outros fins ou acréscimos de detalhes quando é possível, normalmente utilizada na confecção de cabeças de bonecos para teatro de animação. As máscaras das comédias eram fabricadas por esses mesmos processos, às vezes com o acréscimo de tecidos em uma das camadas. A técnica utilizada na fabricação da máscara de *fofão* é a *papier froissé*, ou seja, a utilização de papel rasgado em pedaços grandes ou pequenos e colados em camadas com cola branca ou goma de fécula de mandioca. Dependendo do objeto que será confeccionado, os pedaços de papel vão variando de tamanho, pois é exatamente assim o método de fabricação da máscara do *fofão*.

Neste capítulo, todo o conhecimento é baseado em uma figura tridimensional, em perspectivas anatômicas estabelecidas por planos e secções. A máscara depois de pronta ocupa toda a região craniana, se traçar um plano transverso com um eixo longitudinal apenas na região da cabeça idealizando de forma como se fosse todo o corpo humano, teremos cortes transversais com paralelos entre o plano frontal ou coronal e o plano sagital que é basicamente a lateral esquerda ou direita do corpo humano. Pela visão sagital, o lado anterior ou ventral é o que está sendo trabalhado como escultura em camadas de papel e cola, e o lado posterior ou dorsal é o que corresponde à cabeleira da máscara.

**Figura 25** – Visão dos planos e secções.



**Fonte:** Compilação do autor (2021).



A modelagem em papel e cola vai requerer o uso básico de papel rasgado e de algum tipo de cola branca ou goma feita de fécula de mandioca. Essas duas matérias-primas servirão apenas para modelagem da máscara sem o acabamento ou resultado que é acompanhado de impermeabilização, tintas ou esmaltes, vernizes e cabeleira. Inicialmente, o desafio será de revestir todo o molde com pedaços pequenos de papel sem que eles colem no molde, ou seja, interligar esses pedaços de papel de maneira que eles não colem na base, na escultura, pois não acontecendo isso, no final do processo, a dificuldade de retirada da modelagem em *papier froissé* será muito grande. O ideal é deixar algumas folgas entre a colagem de papel e o molde para que não seja criado um grande vácuo.

É importante cobrir toda a fôrma positiva, pois assim será criada a primeira camada da máscara neutra. Mas atenção: espalhe sempre a cola apenas sobre uma das faces do papel: a face que vai cobrindo a forma e se sobrepondo. (PEREIRA; BRAGA; BORRALHO, 2020, p.49).

O professor Tácito Borralho (2020) do Departamento de Teatro da Universidade Federal do Maranhão, organizador da obra "Teatro de animação para a sala de aula e ação cultural" apresenta a técnica *papier froissé* para fabricação de cabeças de bonecos de teatro de animação, sendo que essa mesma técnica é utilizada também na fabricação da máscara do *fofão* do carnaval maranhense. Segundo ele, a técnica utiliza papel amassado ou esmagado que depois é rasgado para ser prensado com cola para constituir diversas camadas até a elaboração total da cabeça do boneco. Na técnica, ele utiliza diversos materiais, como: lã, tecido, feltro, espuma, massa corrida, palito de churrasco, dentre outros. No entanto, a fabricação de cabeças de bonecos de teatro de animação passa por processos diferentes para que sejam utilizados esses materiais. Entretanto, apenas a fase de colagem de pedaços de papel que antes da colagem, já foram bastante amassados para quebrarem as fibras será utilizada na fabricação da máscara do *fofão*, ou seja, apenas pedaços de papel que depois de amassados são rasgados em pedaços grandes e pequenos e que depois serão prensados no molde correspondente.

Os pedaços de papel podem variar de tamanho dependendo dos detalhes anatômicos que foram determinados no molde positivo, na escultura que pode ser de argila, cimento, gesso ou isopor como foi explicado anteriormente. Quanto menores mais estreitos e profundos os sulcos entre curvas e ondulações, menores os pedaços de papel. Qual tipo de papel utilizar? Depende da disponibilidade de material, pode ser de jornal, de revista ou qualquer outro tipo de papel. Papeis de gramaturas maiores são excelentes, como por exemplo, papeis de embrulho ou de sacos de cimento. Quantas camadas utilizar? Depende da gramatura do papel também,

mas em média, é sempre bom utilizar de oito a dez camadas podendo mesclar entre papéis mais finos e mais grossos, no caso, as gramaturas. A última camada deve oferecer maiores cuidados. É necessário utilizar pedaços menores ainda e mais finos para esconder mais as rugas que sobram, caso seja essa a intenção. O papel precisa ser rasgado a mão, sem uso de equipamentos cortantes, pois o recorte manual favorece bordas felpudas e fibrosas que ajudam na ligadura entre os pedaços de papel. Quando usada goma de fécula de mandioca, o processo de cozimento precisa passar do ponto pastoso. Ao invés de ficar com uma consistência mais esbranquiçada, o ideal é ferver mais até ficar com uma consistência mais transparente e liguenta. O uso da cola branca necessita de um acréscimo de 20% de água para facilitar a aplicação que deve ser sempre com o pincel de cerdas moles, e com a ajuda dos dedos também para corrigir imperfeições.

Depois de todo esse processo de modelagem, tudo vai para o sol, e se for de um dia ensolarado é possível retirar a máscara de papel prensado do molde ainda no final da tarde, sendo que no dia seguinte precisa de mais horas no sol até dar um aspecto de uma casca de coco seca, por exemplo. As beiradas são recortadas com tesoura ou estilete. Essas beiradas precisam ser fechadas com tiras de papel e cola. Depois recortar abrindo os olhos, a boca e o nariz com um estilete bem amolado.

**Figura 26** – Máscaras com pintura acrílica e cabeleira prontas para uso.



**Fonte:** Compilação do autor (2017,2019).

A máscara depois de completamente seca vai receber uma camada de esmalte brilhante branco. Hoje o mercado já oferece esmaltes à base de água, assim como uma variedade de tintas acrílicas brilhantes que não necessitam de aplicação de vernizes para impermeabilizar ou para dar o brilho por fora e por dentro do objeto. Mesmo com aplicação de tintas acrílicas foscas, facilmente se encontra vernizes brilhantes para acabamentos. Antes de colorir a

máscara, aplicar duas camadas de esmalte branco brilhante por dentro e por fora. Para isso, os papéis da parte de dentro devem estar todos bem colados, sem pontas soltas. O último detalhe da máscara é a cabeleira que pode ser feita de sisal, ráfias de *nylon* e ou tecidos coloridos.

#### **4.2 Possibilidade de uso na escola**

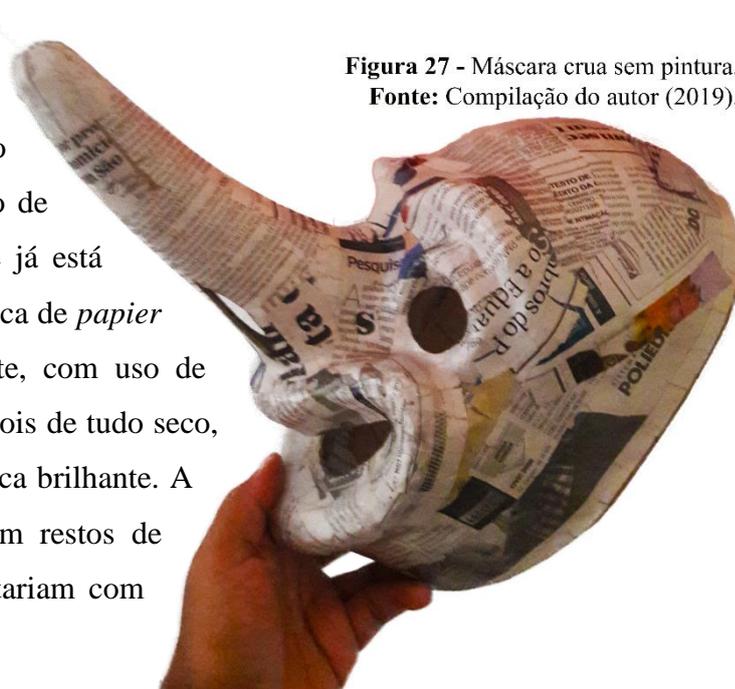
Como vimos, o processo de confecção da máscara de papel prensado do *fofão* maranhense não é tão simples, envolve muitos reparos, além de várias etapas principalmente na construção do molde. O artista, o artesão ou o professor-artista tem seus métodos quando fabrica esse tipo de máscara. Quando o seu papel é repassar a técnica em algum tipo de oficina ou até mesmo na escola, ele vai requerer algumas adaptações ou reinventar partes desse processo. E como descomplicar tudo isso? Pode-se fazer ajustes para que a técnica seja ensinada para alunos do 9º ano do ensino fundamental. Uma das 10 competências gerais da educação básica da BNCC (2018) é “Valorizar e fruir as diversas manifestações artísticas e culturais, das locais às mundiais, e também participar de práticas diversificadas da produção artístico-cultural.” De acordo com o que estabelece a competência da BNCC (2018), as nossas manifestações artísticas devem ser compartilhadas. Fruição e prática são pontos determinantes no ensino-aprendizagem. Dessa forma, podemos subverter as ideias e os processos de criação através de ensinamentos.

Vimos ainda neste capítulo o processo de fabricação da máscara de papel prensado, certo? E de que forma esse processo artístico poderia ser levado para escola? Primeiramente, teríamos que avaliar o que é mais funcional de acordo com os materiais, a logística e a viabilidade. O uso de argila e cimento seria bem complicado para trabalhar em sala de aula. São materiais pesados que envolvem uma série de mecanismos. Evidentemente que o isopor seria um excelente material para trabalhar com os alunos em sala de aula, porém, para se desbastar o isopor é necessário o uso de ferramentas como o estilete e outros objetos cortantes e muito perigosos, o que nos faz refletir na viabilidade e segurança de utilização desse tipo de ferramenta. (Essa técnica de construção de forma matriz pode ser substituída por uma outra de moldagem em caixa de papelão).

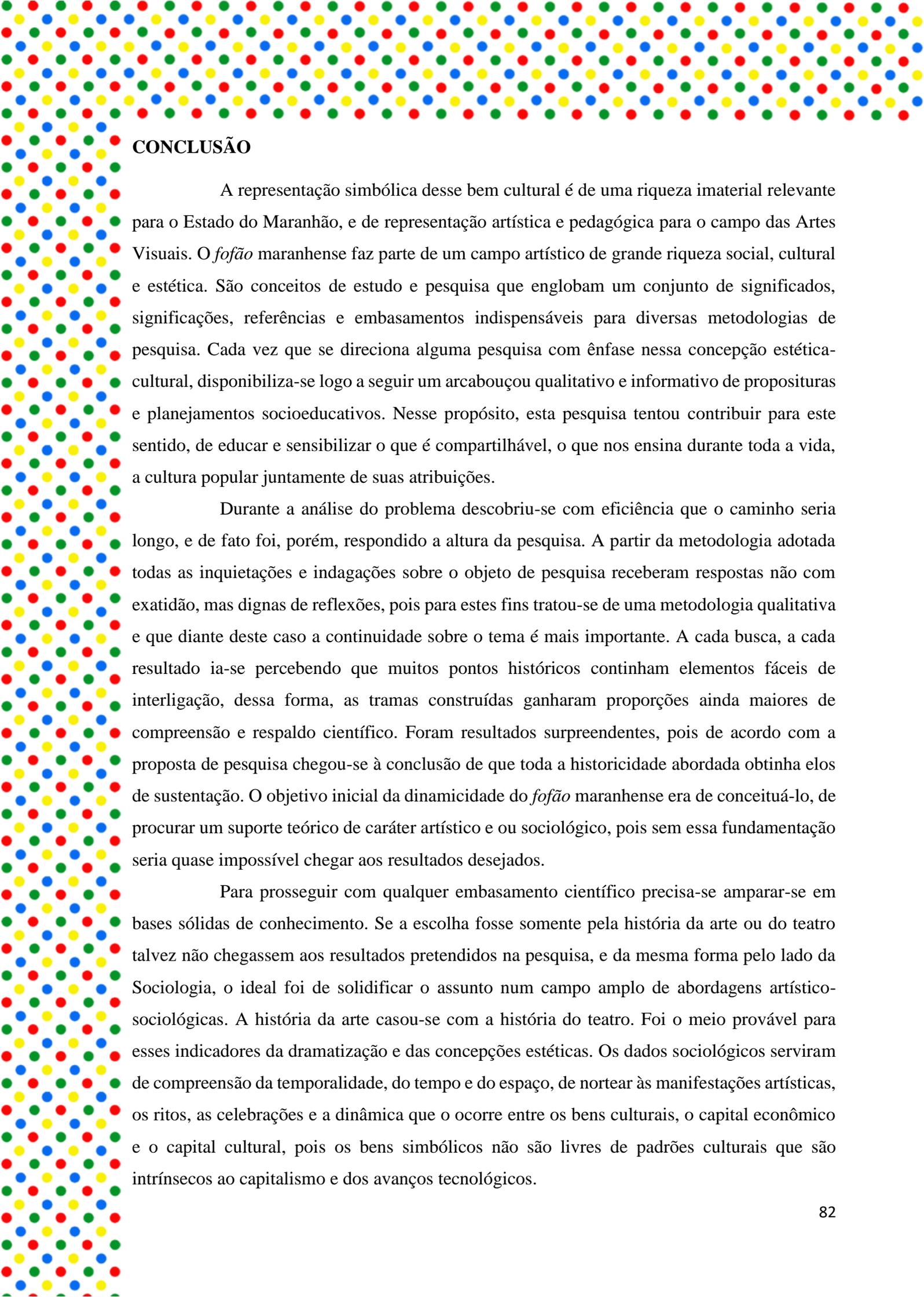
Como dito anteriormente, a confecção da máscara de papel prensado vai sofrer algumas alterações no processo, ela poderá ser feita sem molde, contando que os alunos consigam estruturar a máscara usando apenas pedaços de papelão. A proposta para essa confecção é baseado em uma caixa de sapatos ou embalagens semelhantes. A caixa de sapatos é bem apropriada, pois já oferece o formato ideal para o encaixe no rosto. Com alguns cortes na estrutura do fundo da caixa é possível transformá-la em um formato mais arredondado e

ovalado. O nariz longo seria confeccionado em forma cilíndrica com outros pedaços de papelão. Detalhes menores da sobrancelha e da boca também seriam confeccionadas com pedaços de papelão. Depois de todas as partes presas com algum tipo de fita engomada, e com perfurações de boca, nariz e olhos, o restante seria finalizado com o acréscimo de pedaços de papel e cola cobrindo o que já está montado, ou seja, os alunos fariam a técnica de *papier froissé*, a mesma explicada anteriormente, com uso de papel amassado prensando com cola. Depois de tudo seco, a máscara leva uma pintura de tinta acrílica brilhante. A cabeleira da máscara seria fabricada com restos de tecidos coloridos. E assim, os alunos estariam com suas máscaras prontas para o carnaval.

**Figura 27** - Máscara crua sem pintura.  
**Fonte:** Compilação do autor (2019).



**Figura 28** - Tecido de chita rosa **Fonte:** Puro Algodão Tecidos



## CONCLUSÃO

A representação simbólica desse bem cultural é de uma riqueza imaterial relevante para o Estado do Maranhão, e de representação artística e pedagógica para o campo das Artes Visuais. O *fofão* maranhense faz parte de um campo artístico de grande riqueza social, cultural e estética. São conceitos de estudo e pesquisa que englobam um conjunto de significados, significações, referências e embasamentos indispensáveis para diversas metodologias de pesquisa. Cada vez que se direciona alguma pesquisa com ênfase nessa concepção estética-cultural, disponibiliza-se logo a seguir um arcabouço qualitativo e informativo de proposituras e planejamentos socioeducativos. Nesse propósito, esta pesquisa tentou contribuir para este sentido, de educar e sensibilizar o que é compartilhável, o que nos ensina durante toda a vida, a cultura popular juntamente de suas atribuições.

Durante a análise do problema descobriu-se com eficiência que o caminho seria longo, e de fato foi, porém, respondido a altura da pesquisa. A partir da metodologia adotada todas as inquietações e indagações sobre o objeto de pesquisa receberam respostas não com exatidão, mas dignas de reflexões, pois para estes fins tratou-se de uma metodologia qualitativa e que diante deste caso a continuidade sobre o tema é mais importante. A cada busca, a cada resultado ia-se percebendo que muitos pontos históricos continham elementos fáceis de interligação, dessa forma, as tramas construídas ganharam proporções ainda maiores de compreensão e respaldo científico. Foram resultados surpreendentes, pois de acordo com a proposta de pesquisa chegou-se à conclusão de que toda a historicidade abordada obtinha elos de sustentação. O objetivo inicial da dinamicidade do *fofão* maranhense era de conceituá-lo, de procurar um suporte teórico de caráter artístico e ou sociológico, pois sem essa fundamentação seria quase impossível chegar aos resultados desejados.

Para prosseguir com qualquer embasamento científico precisa-se amparar-se em bases sólidas de conhecimento. Se a escolha fosse somente pela história da arte ou do teatro talvez não chegassem aos resultados pretendidos na pesquisa, e da mesma forma pelo lado da Sociologia, o ideal foi de solidificar o assunto num campo amplo de abordagens artístico-sociológicas. A história da arte casou-se com a história do teatro. Foi o meio provável para esses indicadores da dramatização e das concepções estéticas. Os dados sociológicos serviram de compreensão da temporalidade, do tempo e do espaço, de nortear às manifestações artísticas, os ritos, as celebrações e a dinâmica que o ocorre entre os bens culturais, o capital econômico e o capital cultural, pois os bens simbólicos não são livres de padrões culturais que são intrínsecos ao capitalismo e dos avanços tecnológicos.

No mais, os resultados desta pesquisa concluem-se em um *corpus* sugestivo para análises e críticas, além de disponibilizar um conteúdo interdisciplinar numeroso de repertório simbólico para o ensino-aprendizagem. Em guisa de conclusão sobre o objeto em questão, o brilho e as cores desse personagem folgazão tem grande representatividade nas celebrações maranhenses. Sua historicidade tem fontes de significados principalmente na teatralidade, na condição social, com sua peculiaridade e singularidade, bem como de uma composição estética que incorpora diversos elementos que se configuram para um campo científico de propósitos e estudos multidisciplinares.

**Figura 29** – Rocaille com flores; c.1750-70. Gravação de Johann Georg Hertel (1719-1768).



Fonte: The British Museum



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO  
Fundação instituída nos termos da Lei nº 5.152, de 21/10/1966

DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

### PLANO DE CURSO

Exigência da Resolução nº 1 de 16 de janeiro de 2009, que normatiza os cursos de Licenciatura em Artes Visuais

**Tema:** O *fofão* da cultura popular maranhense

**Título:** O *fofão* do carnaval maranhense

**Descrição do público:** estudantes de artes visuais.

**Carga horária:** 12 h – 12 aulas de 60 minutos.

**Ementa:** Aproximações do *fofão* maranhense com os personagens das comédias e suas relações com celebrações como o carnaval. Mudanças no seu figurino levando em conta o mercado heteronômico globalizado junto ao capitalismo; composições estéticas e a técnica de fabricação da máscara de papel prensado ou técnica de *papier froissé* que significa papel amassado ou esmagado.

#### Objetivo Geral

- ✚ Conhecer o personagem do carnaval maranhense por meio do contexto histórico do teatro de rua, das celebrações assim como toda a sua dinâmica na celebração da festa e da técnica artesanal de fabricação da sua máscara.

#### Objetivos específicos

- ✓ Refletir sobre a sua construção histórica de acordo com outros personagens das comédias do passado;
- ✓ Analisar as mudanças sofridas no seu figurino a partir da introdução de outros produtos oriundos de importação mercadológica;
- ✓ Observar as técnicas de fabricação da máscara de papel prensado com uso de outros materiais;
- ✓ Desenvolver a modelagem da máscara de papel prensado do *fofão* com uso de materiais básicos.

**Metodologia:** Aulas expositivas, experiências, trocas de ideias e a confecção da máscara de papel prensado.

**Recursos didáticos:** Notebook, Datashow, quadro branco; papelão e papéis de gramaturas diferentes, cola branca e de isopor, fita engomada, tecidos coloridos, elástico, tinta acrílica brilhante de várias cores; tesoura, estilete e pincéis.

**Avaliação:** Assiduidade; participação colaborativa; pensamento crítico-reflexivo sobre as análises históricas, aprimoramento técnico referente ao desenvolvimento prático e artesanal da atividade de modelagem em papel e cola.

### **Cronograma de aulas:**

<b>Aula</b>	<b>Conteúdo</b>
1	<b>Aula prática:</b> Elaboração da primeira fase do processo de fabricação da máscara artesanal do <i>fofão</i> maranhense.
2	<b>Aula prática:</b> Modelagem do molde em isopor.
3	<b>Aula prática:</b> Aplicação da técnica de papel e cola.
4	<b>Aula prática:</b> Experimentações de materiais que serão utilizados na produção da máscara de papel prensado ou técnica <i>papier froissé</i> .
5	<b>Aula teórica:</b> Apresentação do personagem <i>fofão</i> maranhense: semelhanças e aproximações com outros personagens dramáticos das comédias da Antiguidade e da <i>Commedia Dell'arte</i> .
6	<b>Aula teórica:</b> Referências sobre o Barroco e o Rococó como meios artísticos fundamentais sobre a celebração da festa.
7	<b>Aula teórica:</b> Relatos sobre os primeiros sinais do carnaval no Brasil, especificamente em São Luís.
8	<b>Aula teórica:</b> Apresentação de diversos tecidos e elementos que constituem o figurino do personagem do carnaval maranhense.
9	<b>Aula prática:</b> Finalização do processo de fabricação da máscara artesanal: corte de olhos, nariz e boca e das beiradas. Retirada de excessos para receber a pintura.
10	<b>Aula prática:</b> Pintura acrílica brilhante, outros detalhes e experimentações.
11	<b>Aula teórica:</b> Mudanças que surgiram no figurino de acordo com a dinâmica do mercado capitalista, além da apresentação de outras máscaras utilizadas pelo <i>fofão</i> .
12	<b>Aula prática:</b> Inclusão do elástico para prender na cabeça. Produção da cabeleira como último elemento de confecção da máscara de papel prensado.

## **Bibliografia**

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. Tradução: Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CANCLINI, Néstor García. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **O rito e o tempo: ensaios sobre o carnaval**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

MORAES FILHO, Mello. **Festas e tradições populares do Brazil**. Rio de Janeiro: Fauchon e Cia Livreros, 1947.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

PEREIRA, Abel Lopes; BRAGA, Ana Socorro Ramos; BORRALHO, Tácito Freire (Org.). **Teatro de animação para a sala de aula e ação cultural**. São Luís: EDUFMA, 2020.

Disponível em: <https://www.edufma.ufma.br/wp-content/uploads/2020/03/Livro-Teatro-de-Animacao.pdf>. Acesso em: 5 jan. 2022.

SILVA, Zélia Lopes da. **Os carnavais de rua e dos clubes na cidade de São Paulo: metamorfoses de uma festa (1923-1938)**. São Paulo: UNESP, 2008.

SCALA, Flaminio. **A loucura de Isabella e outras comédias da Commedia Dell'arte**. Tradução: Roberta Barni. São Paulo: Iluminuras Ltda. 2003.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. **A Indústria Cultural**. In: COHN, Gabriel (Org.) Theodor W. Adorno. São Paulo: Ática, 1986.
- BECKER, Howard S. **Os mundos da arte**. Tradução: Luís San Payo. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.
- BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. Tradução: Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva; SILVA, Renato Araújo da. **África em artes**. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2015.
- BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília, 2018.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: UNESP, 2003.
- CANCLINI, Néstor García. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **O rito e o tempo: ensaios sobre o carnaval**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- CARVALHO, Luciana Gonçalves de. **A graça de contar: um Pai Francisco no bumba meu boi do Maranhão**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2011.
- DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. 1.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. 1.ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- GOMES FILHO, João. **Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma**. 8.ed. São Paulo: Escrituras, 2008.
- LACROIX, Maria de Lourdes Lauande. **A fundação francesa de São Luís e seus mitos**. São Luís: EDUFMA, 2000.
- LOPES, José Antonio Viana (Org.). **São Luís Ilha do Maranhão e Alcântara: guia de arquitetura e paisagem – Junta de Andaluzia**. Sevilha: Belingüe, 2008.
- MARTINI, Frederic H.; TIMMONS, Michael J.; TALLITSCH, Robert B. **Anatomia humana**. 6.ed. Tradução: Daniella Franco Curcio. Porto Alegre: Artmed, 2009.
- MORAES FILHO, Mello. **Festas e tradições populares do Brazil**. Rio de Janeiro: Fauchon e Cia Livreiros, 1947.

MATOS, Elisene Castro. **Cazumbas: pessoas e personagens do Bumba-meu-boi**. São Leopoldo: OIKOS, 2017.

MATOS, Elisene Castro; FERRETTI, Sérgio Ferreira. Dossiê: Amazônia e paradigmas de desenvolvimento. Caretas de cazumba no Bumba meu boi do Maranhão. Vol.6, n.12. São Luís: *Revista Pós Ciências Sociais*, 2009.

MEIRELES, Mário Martins. **Os negros do Maranhão**. São Luís: UFMA, 1983.

OLIVEIRA, Marilda Oliveira de; CHARREÚ, Leonardo Augusto. Contribuições da perspectiva metodológica “Investigação Baseada nas Artes” e da A/r/tografia para as pesquisas em educação. Vol.32, n.1. Belo Horizonte: *Educação em Revista*, 2016.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. 3.ed. Tradução: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEREIRA, Abel Lopes; BRAGA, Ana Socorro Ramos; BORRALHO, Tácito Freire (Org.). **Teatro de animação para a sala de aula e ação cultural**. São Luís: EDUFMA, 2020. Disponível em: <https://www.edufma.ufma.br/wp-content/uploads/2020/03/Livro-Teatro-de-Animacao.pdf>. Acesso em: 5 jan. 2022.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras Ltda. 1997.

SARDELICH, Maria Emília. **Leitura de imagens, cultura visual e prática educativa. Cadernos de pesquisa**. Vol.36, n.128. Feira de Santana: Departamento de Educação da Universidade Estadual de Feira de Santana, 2006.

SCALA, Flaminio. **A loucura de Isabella e outras comédias da Commedia Dell’arte**. Tradução: Roberta Barni. São Paulo: Iluminuras Ltda. 2003.

SILVA, Zélia Lopes da. **Os carnavais de rua e dos clubes na cidade de São Paulo: metamorfoses de uma festa (1923-1938)**. São Paulo: UNESP, 2008.

VIEIRA FILHO, Domingos. **Folclore brasileiro – Maranhão**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1977.

WITTKOWER, Rudolf. **Escultura**. 2.ed. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

WONG, Wucius. **Princípios de forma e desenho**. 1.ed. Tradução: Alvamar Helena Lamparelli. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ZANINI, Walter (Org.). **História Geral da Arte no Brasil**. Vol.1. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles: Fundação Djalma Guimarães, 1983. 2v.

## FONTES DOCUMENTAIS

**A CAMPANHA:** órgão de interesses populares, São Luís, ano.2, n.23, 12 fev. 1903.  
Disponível em: [http://memoria.bn.br/pdf/241083/per241083\\_1903\\_00023.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/241083/per241083_1903_00023.pdf). Acesso em: 30 jul. 2021.

**A CAMPANHA:** órgão de interesses populares, São Luís, ano.2, n.29, 19 fev. 1903.  
Disponível em: [http://memoria.bn.br/pdf/241083/per241083\\_1903\\_00029.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/241083/per241083_1903_00029.pdf). Acesso em: 30 jul. 2021.

**A CAMPANHA:** órgão de interesses populares, São Luís, ano.2, n.30, 20 fev. 1903.  
Disponível em: [http://memoria.bn.br/pdf/241083/per241083\\_1903\\_00030.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/241083/per241083_1903_00030.pdf). Acesso em: 30 jul. 2021.

A CANÇÃO de Pierrot. **O jornal**, São Luís, ano.3, n.683, 19 fev. 1917. Disponível em:  
[http://memoria.bn.br/pdf/720593/per720593\\_1917\\_00683.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/720593/per720593_1917_00683.pdf). Acesso em: 31 jul. 2021.

ARQUIVO PÚBLICO DO MARANHÃO. **Transcrição Autorização Policial**. 20 jan. 1913.

CARNAVAL de 1925: Bazar “Reino de Momo”. **Diário de São Luiz**, São Luís, ano.5, n.327, 5 fev. 1925. Disponível em: [http://memoria.bn.br/pdf/093874/per093874\\_1925\\_00327.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/093874/per093874_1925_00327.pdf). Acesso em: 31 jul. 2021.

CARNAVAL. **Diário do Maranhão**, São Luís, ano.5, n.156, 8 fev. 1874. Disponível em:  
[http://memoria.bn.br/pdf/720011/per720011\\_1874\\_00156.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/720011/per720011_1874_00156.pdf). Acesso em: 29 jul. 2021.

CARNAVAL. **O Jornal**, São Luís, ano.6, n.984, 11 fev. 1918. Disponível em:  
[http://memoria.bn.br/pdf/720593/per720593\\_1918\\_00984.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/720593/per720593_1918_00984.pdf). Acesso em: 31 jul. 2021.

CHRONICA interna. **Semanário maranhense**, São Luís, ano.1, n.27, 1 março 1868.  
Disponível em: [http://memoria.bn.br/pdf/720097/per720097\\_1868\\_00027.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/720097/per720097_1868_00027.pdf). Acesso em: 30 dez. 2021.

O CARNAVAL. **Correio da Tarde**, São Luís, ano.2, n.57, 9 fev. 1910. Disponível em:  
[http://memoria.bn.br/pdf/388459/per388459\\_1910\\_00057.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/388459/per388459_1910_00057.pdf). Acesso em: 30 jul. 2021.

O CARNAVAL. **Correio da Tarde**, São Luís, ano.3, n.372, 27 fev. 1911. Disponível em:  
[http://memoria.bn.br/pdf/388459/per388459\\_1911\\_00372.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/388459/per388459_1911_00372.pdf). Acesso em: 30 jul. 2021.

O CARNAVAL. **O Jornal**, São Luís, ano.3, n.684, 21 fev.1917. Disponível em:  
[http://memoria.bn.br/pdf/720593/per720593\\_1917\\_00684.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/720593/per720593_1917_00684.pdf). Acesso em: 31 jul. 2021.

OS “PARENTES” e a volta da tradição: fofões sobrevivem. **O Estado do Maranhão**, São Luís, n.20.787, 15 e 16 fev. 2020.

VIVA o carnaval: Viva a folia!!! **Diário do Maranhão**, São Luís, ano.5, n.156, 8 fev. 1874.  
Disponível em: [http://memoria.bn.br/pdf/720011/per720011\\_1874\\_00156.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/720011/per720011_1874_00156.pdf). Acesso em: 29 jul. 2021.

Figura 30 - Máscaras do *fofão* maranhense produzidas pelo educador-artista em seu ateliê.

