DANILO CORRÊA PINTO

A MÁSCARA DO DIABO E O CORPO DIABÓLICO

- da construção imagética, ritualística e teatral aos mascaramentos carnavalescos -

São Paulo – SP

2020

DANILO CORRÊA PINTO

A MÁSCARA DO DIABO E O CORPO DIABÓLICO

- da construção imagética, ritualística e teatral aos mascaramentos carnavalescos -

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro

Orientador: Prof. Dr. Felisberto Sabino da Costa

São Paulo – SP

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

CORRÊA PINTO, Danilo
A MÁSCARA DO DIABO E O CORPO DIABÓLICO: da construção
imagética, ritualística e teatral aos mascaramentos
carnavalescos / Danilo CORRÊA PINTO ; orientador,
Felisberto Sabino da Costa. -- São Paulo, 2020.
170 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.

Bibliografia

Versão original

1. Diabo 2. Máscara 3. Mascaramento 4. Corpo 5. Carnaval
I. Costa, Felisberto Sabino da II. Título.

700, 792

CDD 21.ed. - 306,

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

CORRÊA PINTO, D. A MÁSCARA DO DIABO E O CORPO DIABÓLICO: da construção imagética, ritualística e teatral aos mascaramentos carnavalescos.
Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção do Título de Mestre em Artes Cênicas.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. Felisberto Sabino da Costa

Instituição: USP

Julgamento:_____

Assinatura:_____

Prof^a. Dr^a. Vilma Campos dos Santos Leite

Instituição: UFU

Julgamento:_____

Assinatura:_____

Prof^a. Dr^a. Renata Ferreira Kamla

Instituição: UAM (Anhembi/Morumbi)

Julgamento:_____

Assinatura:_____

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai *Oxalá* por guiar meu *ori* e iluminar meu caminho acadêmico.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, onde fiz amigos, aprendi, respirei sonhos e expectativas.

Ao meu orientador, Felisberto Sabino da Costa, por ter acreditado em meu projeto e por ter me inspirado a trilhar cada vez mais o universo das máscaras.

Aos meus pais, Maria Helena Corrêa Pinto e Antonio Ferreira Pinto, por acreditarem em mim.

À minha irmã, Xênia Corrêa Fiorin, por ser minha amiga, minha confidente e por apoiar minhas escolhas e anseios.

Às minhas sobrinhas, Serena Corrêa Fiorin e Mariana Corrêa Fiorin, pelo amor e pelas brincadeiras que me fazem aprender mais sobre a inversão da lógica da vida.

À Farra Coletiva que me impulsiona no meu fazer teatral.

À minha amiga, Lígia Soares Sene, por ser amor presente e afeto incondicional.

À minha amiga, Silvia Faria Maciel, por ser força, amor, voz e escuta.

À minha amiga, Gabriela Pastorin Castineira, pelo apoio, pelo abraço e pelo acolhimento nos momentos vividos em São Paulo.

À minha amiga *uspiana*, Paula Cotarelli Russo, por sempre estar disposta a ouvir minhas angústias universitárias e por compartilhar sonhos, cafés, saúde e bem estar.

Ao Círculo – Grupo de Estudos Híbridos das Artes da Cena pelas discussões teóricas e pela escuta amiga.

Às professoras, Vilma Campos dos Santos Leite e Renata Ferreira Kamla, pela leitura, pela contribuição teórica e pelas importantes ressalvas no momento do Exame de Qualificação desta dissertação.

RESUMO

CORRÊA PINTO, D. **A MÁSCARA DO DIABO E O CORPO DIABÓLICO: da construção imagética, ritualística e teatral aos mascaramentos carnavalescos.** 2020. 170 f. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo: São Paulo, 2020.

Esta dissertação é o resultado de um trabalho prático-teórico sobre a *máscara do Diabo* e suas formas de mascaramento no universo das Artes Cênicas e da Cultura popular. Apresenta um percurso analítico sobre a construção iconográfica do Diabo e sua compreensão artística enquanto máscara constituída por aspectos específicos em diferentes contextos históricos. Entendendo a figura do Diabo como algo atravessado por características sociais, políticas e culturais, a pesquisa ressalta processos ritualísticos e teatrais nos quais o Diabo esteve imerso e de onde se expandiu para outros campos do simbólico e do imaginário popular. A partir disso, a *máscara do Diabo* é observada no âmbito das festividades sacro-profanas populares, com destaque para a festividade carnavalesca dos desfiles de Escolas de Samba em que a expansão e o desdobramento artístico da figura do Diabo emergem de processos de mascaramentos. Tais processos são denominados de *mascaramentos carnavalescos* que instauram um *corpo diabólico* no Carnaval. Portanto, esta dissertação busca explorar as formas possíveis da *máscara do Diabo* dentro de um contexto artístico, popular e contemporâneo de um desfile de Escola de Samba.

Palavras-chave: Diabo, Máscara, Mascaramento, Corpo, Carnaval.

ABSTRACT

CORRÊA PINTO, D. **THE DEVIL'S MASK AND THE DIABOLIC BODY: from the imagery, ritualistic and theatrical construction to carnival masks.** 2020. 170 p. Dissertation (Master) - School of Communications and Arts, University of São Paulo: São Paulo, 2020.

This dissertation is the result of a practical-theoretical work on the *Devil's mask* and its forms of masking in the universe of scenic arts and popular culture. The research presents an analytical framework about the iconographic construction of the Devil and the artistic understanding as mask constituted by specific aspects in different historical contexts. Understanding the figure of the Devil as conjured by social, political and cultural processes, the research points out ritualistic and theatrical processes in which the Devil was immersed in and from where he expanded into other areas of symbolism and popular imagination. From there, the *Devil's mask* is observed in the context of popular sacred profane festivities, with emphasis on the carnival parades of the Samba Schools, in which the expansion and artistic unfolding of Devil emerged from masking processes. Such processes are called *carnival masks* that establish a *diabolical body* in the Carnival. Therefore, this dissertation explores the possible forms of the *Devil's mask* within an artistic, popular and contemporary context of a Samba School parade.

Keywords: Devil, Mask, Masking, Body, Carnival.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Máscara do <i>Diablo</i> em processo de improvisação.....	16
Figura 2 – <i>Dottore</i> – Os três reis magos.....	17
Figura 3 – Espetáculo – <i>Migalhas</i> – uso de máscara vazada.....	18
Figuras 4 e 5 – Comissão de frente no carnaval 2017, Anhembi, São Paulo-SP.....	18
Figura 6 – Comissão de frente no carnaval 2017, Anhembi, São Paulo-SP.....	19
Figuras 7 e 8 – Corpo-Profano.....	19
Figuras 9,10 e 11 – Corpo-Profano.....	20
Figura 12 – Máscaras desenvolvidas por Arianne Vitale Cardoso. Marco Zero – Praça da Sé.....	21
Figura 13 – Intervenção urbana na Praça da Sé, São Paulo-SP.....	22
Figura 14 – Intervenção urbana “Ação 1: Reverso”, Praça Roosevelt, São Paulo-SP....	23
Figura 15 – Intervenção urbana “Ação 1: Reverso”, Praça Roosevelt, São Paulo-SP....	23
Figura 16 – Mascaramento urbano. Reims, Place Royale, 1983.....	29
Figura 17 – Mascaramento urbano. Festa de Lisboa, Praça do Rossio, Lisboa, 2011....	29
Figura 18 – Anjos rebeldes em queda com o Diabo como um dragão. Apocalipse de Trier. Stadtbibliothek, Trier.....	42
Figura 19 – Representação do Diabo Medieval.....	43
Figura 20 – Sarracenos disfarçados de diabos contra Carlos Magno, século XIV.....	44
Figura 21 – Feiticeiro dançarino. Paleolítico, Caverna de Trois Frère, Ariège, França..	47
Figura 22 – Homem-animal. Caverna de Trois Frère, Ariège, França.....	48
Figura 23 – Preparações para uma peça satírica em um vaso de Pronomos, com a representação da saia grega. Século V a.C. Museo Nazionale, Nápoles.....	50
Figura 24 – “A paisagem das almas”, mostrando o Diabo com um <i>shenti</i> em estilo egípcio antigo, século XIII. Museu Nacional de Arte de Catalunha, Barcelona.....	50
Figura 25 – <i>Pã</i> e uma cabra – escultura da antiga cidade grega de Herculano.....	52
Figura 26 – Estátua de <i>Pã</i> encontrada em Pompéia.....	53

Figura 27 – <i>Bes</i> – um diabo africano.....	54
Figura 28 – Forstteufel – o diabo das florestas.....	56
Figura 29 – Luta do arcanjo Miguel contra Satanás. Bíblia de Alba traduzida do hebraico para o castelhano medieval, 1430.....	59
Figura 30 – Demônio atormentando Jô.....	61
Figura 31 – Santo Antônio (Antão do Deserto) sendo atacado por demônios (Pinacoteca Nazionale di Siena) Pintura de Stefano di Giovanni, século XV.....	62
Figura 32 – A tentação de Santo Antão – Michelangelo (1487-1488).....	63
Figura 33 – A tentação de São Antônio Abbot – Antão do Deserto. Stefano di Giovanni, século XV.....	64
Figura 34 – A alma de Judas carregada pelo demônio. Século XIV.....	65
Figura 35 – Jesus exorcizando o geraseno. Iluminura medieval.....	65
Figura 36 – Lúcifer acompanhado de demônios menores. Século XV.....	66
Figura 37 – Lúcifer, ilustração de Botticelli para o canto XXXIV do Inferno, de Dante (1497).....	67
Figura 38 – O Diabo de Mandeville.....	69
Figura 39 – Diabo de “O Juízo Final”, do artista e padre Fra Angelico (1432-1435).....	70
Figuras 40 e 41 – <i>Zanni</i>	76
Figuras 42 e 43 – <i>Arlecchino</i>	77
Figura 44 – Lúcifer – Franz von Stuck (1890).....	79
Figura 45 – Satã iniciando os anjos rebeldes (1808) – William Blake.....	80
Figura 46 – Anjo de Fogo. Surrealismo, Max Ernst (1937).....	81
Figura 47 – A Face da Guerra cujo título original é “The Visage of War” foi pintada por Dalí no final no ano de 1940.....	81
Figura 48 – Estátua gigante – Oni.....	85
Figura 49 – Shinigami. Obra de Shunsensai Takehara.....	86

Figuras 50 e 51 – À esquerda, <i>Ryuk</i> , Shinigami do anime Death Note. À direita, máscara de Shinigami no anime Naruto.....	87
Figura 52 – Ilustração de Kirin em pinturas japonesas.....	87
Figuras 53 e 54 – Máscara do demônio do Teatro No. À direita, artista vestindo a máscara.....	88
Figura 55 – Bode ou carneiro, Ur, terceiro milênio a.C. Museu Britânico, Londres.....	89
Figuras 56 e 57 – Ahriman: deus do mal na mitologia persa: Na figura da direita uma estátua milenar da religião politeísta da antiga região iraniana. À esquerda, uma ilustração contemporânea sobre o deus Ahriman que pode ser comercializada como objeto artístico e artesanal.....	91
Figura 58 – Pazuzu. Museu do Louvre, Paris.....	91
Figura 59 – Brincantes mascarados da Folia de Reis - Estado de São Paulo.....	116
Figura 60 – Máscara da Folia de Reis. Juiz de Fora – MG.....	116
Figura 61 – Curucucú (1) da Cavahada. Pirenópolis – GO.....	118
Figura 62 – Curucucú (2) da Cavahada. Pirenópolis – GO.....	119
Figura 63 – <i>Saqras</i> da Festa da <i>Virgen del Carmen</i> . Paucartambo-Peru.....	121
Figura 64 – <i>Saqras</i> da Festa da <i>Virgen del Carmen</i> . Paucartambo-Peru.....	121
Figura 65 – Ala Guerreiro da CLT.....	129
Figura 66 – Manifestantes pelas ruas em prol do impeachment.....	130
Figura 67 – Manifestante paneleiro com nariz de palhaço.....	130
Figura 68 – Ala Manifestoches.....	131
Figura 69 – Manifestoche presente na última alegoria do desfile “O novo tumbeiro”.....	132
Figura 70 – Destaque central do carro alegórico com a fantasia “Vampiro Neoliberalista”.....	132
Figura 71 – Destaque central do carro alegórico com a fantasia “Vampiro Neoliberalista”.....	133
Figura 72 – Comissão de Frente.....	138
Figura 73 – Comissão de Frente.....	139

Figura 74 – Comissão de Frente.....	140
Figura 75 – Carro alegórico “O sangue retinto por trás do herói emoldurado”.....	141
Figura 76 – Carro alegórico “O sangue retinto por trás do herói emoldurado”.....	142
Figura 77 – Carro alegórico “O sangue retinto por trás do herói emoldurado”.....	143
Figura 78 – Monumento às Bandeiras, Parque do Ibirapuera. São Paulo – SP, 2016...	143
Figura 79 – Destaque como Bandeirante Anhangüera no carro alegórico “O sangue retinto por trás do herói emoldurado”.....	144
Figura 80 – Fantasia em estúdio “versão anedótica para Pedro Álvares Cabral”.....	145
Figura 81 – Fantasia em estúdio “versão heroica para Pedro I”.....	146
Figura 82 – Fantasia na avenida “versão heroica para Pedro I”.....	147
Figura 83 – Fantasia em estúdio “versão jocosa de Pedro I”.....	147
Figura 84 – Fantasia na avenida “versão jocosa de Pedro I”.....	148
Figura 85 – Destaque como Duque de Caxias na alegoria “A história que a história não conta”.....	148

Ó ABRE ALAS QUE O DIABO VAI PASSAR!

PARTE I – NO CAMINHO DO DIABO

- COMISSÃO DE FRENTE – Um encontro mascarado com o Diabo..... 14

PARTE II – UM OLHAR SOBRE O DIABO

- MESTRE-SALA E PORTA-BANDEIRA – Formas de diálogo com o Diabo..... 28

PARTE III – A MÁSCARA DO DIABO

- ABRE-ALAS – Que Diabo de Diabo é isso?..... 38
- ALA – A máscara ancestral do Diabo..... 47
- ALA – A máscara cristã do Diabo..... 57
- ALA – A máscara moderna do Diabo..... 74
- ALA – A máscara onipresente do Diabo..... 84

PARTE IV – O TEATRO DO DIABO

- ALEGORIA – O Diabo em cena..... 96
- ALA – Os autos e mistérios do Diabo..... 100

PARTE V – A FESTA DO DIABO

- BATERIA – O Carnaval do Diabo..... 111
- ALA – Corpo diabólico..... 114

PARTE VI – AS CINZAS DO DIABO

- ÚLTIMA ALEGORIA – O Diabo em estado de graça..... 154

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... 158

REFERÊNCIAS DAS IMAGENS..... 164

O Diabo, este é velho.
(Goethe)

A large crowd of people is seated in a stadium, watching a parade. The scene is filled with spectators of various ages and ethnicities, all looking towards the parade route. The stadium seating is tiered, and the crowd is dense, especially in the lower sections. The atmosphere appears festive and lively.

PARTE I

A large, ornate float is the centerpiece of the parade. It features a large, smiling devil figure with horns and a wide grin, wearing a black and orange patterned outfit. The float is decorated with large, glowing yellow spheres and intricate orange and red designs. In the foreground, a large, dark red devil figure with large, spread-out wings is being carried by several people. The wings are made of a dark, shiny material, possibly plastic or fabric, and are held up by poles. The overall theme of the parade is clearly related to the devil or the 'Diabo' mentioned in the text.

NO CAMINHO DO DIABO

COMISSÃO DE FRENTE – Um encontro mascarado com o Diabo

A máscara é expressividade de conhecimento, arte e culturas. É um objeto ritual e religioso. Ela possibilita a ideia de disfarce e simulação como se percebe em períodos festivos e comemorativos. A máscara pode ser vista como elemento narrativo da própria humanidade, pois em suas molduras artesanais há traduções subjetivas e representativas de um tempo e de um modo de vida.

Uma análise sobre a máscara e sua incidência em mascaramentos possibilita investigar as relações sociais e as constituições representativas e imaginárias do pensamento do homem bem como de suas atividades ritualísticas, artísticas e culturais. Isso é possível, pois a máscara se faz presente nas artes cênicas, em performances, em brincadeiras, em jogos, em festas, em ritos e ainda pode ser elemento de organização social de povos e comunidades.

A máscara transmite representações de seres divinos, mitológicos e da própria natureza. Ela é capaz de ritualizar o cotidiano e subverter regras hegemônicas, pois concretiza um diálogo *morte-vida* produzindo novos sentidos para o corpo e o espaço social. A instauração de um ritual cria “uma atmosfera de morte simbólica, de onde vai surgir um estado de espírito simbólico de renascimento” (Henderson, 2008); o rito mascarado permite a passagem de um estado a outro, pois “[...] muitos ritos e doutrinas visam à recriação do caos, a fim de liberar ou reconquistar a força criativa” (Russell, 1991, p.57).

O rito é capaz de operar, então, não como simples reação conservadora e autoritária em defesa da antiga ordem [...] mas como movimento através do qual a sociedade controla o risco de mudança [...] O rito deve resolver, mediante uma operação socialmente aprovada e coletivamente assumida, “a contradição que se estabelece” ao construir “como separados e antagonistas princípios que devem ser reunidos para assegurar a reprodução do grupo” (CANCLINI, 2015, p.46).

O rito reacende a estrutura do mito, de signos e símbolos que compõem o imaginário cultural, religioso e festivo de uma determinada comunidade, assim como algumas práticas artísticas que alguns sujeitos esboçam. As celebrações de figuras e objetos significativos que correspondem a uma maneira de existir em sociedade ratificam narrativas e memórias que exploram uma ideia de identidade e de corpo

pertencente a um grupo social. O acesso ao rito mascarado aproxima, portanto, os homens do sagrado e da sua situação profana.

O vestir a máscara em *ritualização* possibilita aos sujeitos o entusiasmar-se que “opera transformações em si e no ambiente” (Costa, 2014). Utilizar a máscara como procedimento de transformação corporal e espacial é a virtude do mascaramento; um meio pelo qual a máscara dialoga com processos rituais simbólicos. A priori, de acordo com Silva (2015), entende-se por *mascaramento*, a partir de máscaras e/ou objetos, a materialização que transforma o corpo em suporte arquitetônico e subjetivo de práticas artísticas e performáticas.

Amplio este conceito de mascaramento também para processos de materialização iconográfica que, determinados por uma conjectura social, contribuem para a criação e reprodução de mitos, símbolos, signos e personagens. Desse lugar, sublinho a construção da figura do Diabo enquanto resultado de processos de mascaramentos que compuseram uma *máscara do Diabo*¹.

O Diabo, oriundo de processos simbólicos, sofreu diferentes criações iconográficas e narrativas no intercâmbio discursivo, cultural e histórico. Ele se transforma em um símbolo mascarado² no qual, a rigor, será identificado como a personificação do mal, o resultado de uma necessidade imaginária e explicativa de constituir um personagem que possa ser reconhecido por suas atitudes adversas e por sua monstruosidade emoldurada em seu porte corporal e em seu caráter. No entanto, a construção representativa do Diabo elucida processos artísticos e teóricos e ocupa um universo simbólico que o transforma em uma máscara híbrida e transversal, que transporta histórias da humanidade, ritos, crenças, artes, etc.; e evidencia, nas entrelinhas, uma memória de Diabo.

¹ Lembro que este arquétipo do Diabo está para além de uma cultura específica. Jung (2008) aponta que os símbolos que perpassam a história da humanidade são símbolos eternos e compõem o inconsciente coletivo. Para Henderson (apud JUNG, 2008) “A história antiga do homem está sendo redescoberta de maneira significativa através dos mitos e imagens simbólicas que lhe sobreviveram [...] O indivíduo pode ter a impressão de que seus sonhos são espontâneos e sem conexão [...] Alguns desses símbolos oníricos provêm daquilo a que o Dr. Jung chamou ‘o inconsciente coletivo’ – isto é, a parte da psique que retém e transmite a herança psicológica comum da humanidade. Isso, portanto, cria o sentido permanente (ou seja, arquétipo) que dão aos símbolos um caráter ‘repetitivo’ e presente”.

² De acordo com Jung (2008, p.18) “símbolo é um termo, um nome ou mesmo uma imagem que nos pode ser familiar na vida cotidiana, embora possua conotações especiais além do seu significado evidente e convencional. Implica alguma coisa vaga, desconhecida ou oculta para nós”. Neste caso, a *máscara do Diabo* se torna um símbolo, pois sua construção foi se dando de forma espontânea e coletiva, e que reverbera sentidos para além de seu significado implicado.

Neste caminho, o meu encontro com a *máscara do Diabo* ocorreu através de processos artísticos e teóricos sobre mascaramentos³. Em 2015 estudei e vesti a máscara peruana do *Diablo* que é presença fixa nas festividades religiosas, principalmente, da região de Cusco, no Peru. Sobre ela, analisei procedimentos de experimentá-la em processos de confecção, criação atoral e cênica.

A aproximação com o universo do *Diablo* peruano me fez questionar sobre o mascaramento do Diabo e como ele vem se construindo como uma máscara de diferentes facetas e com diversos sentidos. Ressalta-se, porém, a máscara não somente como um objeto físico, mas também a construção de um processo de mascaramento histórico e artístico sobre uma imagem que defina um Diabo, os seus traços, as suas cores, suas funções, e que levou à construção de seu caráter *diabólico*⁴.

Figura 1 - Máscara do *Diablo* em processo de improvisação

Antes de trabalhar com o *Diablo*, eu encontrei a característica de *diabólico* por meio dos traços humanos e animais presentes nas máscaras da *Commedia dell'Arte*.

³ Faço referência a três projetos: (1) Projeto de Iniciação Científica – “Rituais, Máscaras e Práticas Teatrais: uma narrativa sobre a teatralização do carnaval e a carnavalização do teatro”; (2) Projeto de Iniciação Científica – “Os três reis magos em cena: a carnavalização da máscara e da cultura popular”; (3) Trabalho de Conclusão de Curso – “Máscara e Criação atoral: treinamento e transformação expressiva para o ator”; e aos estudos teórico-práticos realizados pelo Grupo de Pesquisa em Máscaras, da Universidade Federal de Uberlândia. Toda esta trajetória acadêmica esteve sob orientação da professora Dr.^a Vilma Campos dos Santos Leite.

⁴ Este caráter diabólico, que também é uma construção, será delineado por aspectos físicos que se tornam inerentes ao Diabo e que, conseqüentemente, revelam sua moral e sua ética. Contudo, o vocábulo diabólico também ganhará releituras significativas a depender do tempo e do espaço em que se insere.

Explorei seus arquétipos aproximando-os e transformando-os em contato com alguns elementos culturais brasileiros, principalmente no processo de criação e montagem do espetáculo “Os três reis magos” (2013-2014), dirigido pela professora Dr^a. Ana Carneiro (UFU) e com dramaturgia de Luiz Leite (UFU). Com isso, alguns apontamentos foram considerados em meus estudos teórico-prático como o diálogo⁵ que podia ser realizado, em determinados aspectos, entre algumas máscaras presentes na cultura brasileira com os tipos da *Commedia dell’Arte*.

Figura 2 - Dottore - Os três reis magos

Em meados de 2017, trabalhei outras máscaras considerando o aspecto performático de se mascarar e algumas questões sobre mascaramentos urbanos. Em processo de criação com artistas e alunos da SP Escola de Teatro nasceu o espetáculo *Migalhas* no qual a narrativa se constituía por uma fábula de animais refugiados que, por motivos adversos, tinham que procurar outras terras. O processo fabular de criação dos personagens se deu por máscaras e formas miméticas corporais e, ao final, optou-se pela forma mascarada em silhueta.

⁵ Destaco que tais apontamentos foram reforçados pelas pesquisas de Joice Aglae Brondani e Ivanildo Piccoli, bem como a participação na oficina de Cavalo Marinho e *Commedia dell’Arte* ofertada pelo *Cavalo Marinho Estrela de Ouro* (Condado – PE), sob coordenação do mestre Aguinaldo Silva e com os pesquisadores de máscaras Lineu Gabriel e Veronica Risatti.

Figura 3 - Espetáculo - *Migalhas* - Uso de máscara vazada.

No mesmo ano, participei da comissão de frente da GRCSSES Unidos do Peruche⁶ e realizei um encontro profícuo para o desenvolvimento da pesquisa em máscaras. Com a experiência em desfile, pude explorar um maior entendimento sobre processos de mascaramentos que, nesta dissertação, será desenvolvido e definido posteriormente como *mascaramento carnavalesco*.

Figuras 4 e 5 - Comissão de frente no carnaval 2017 - Anhembi, São Paulo – SP.

⁶ Este trabalho foi realizado pelo Samba Cênico que é um grupo paulistano que realiza propostas de ações teatralizadas dentro dos desfiles de Escolas de Samba. O seu diretor e coreógrafo é o artista Régis Santos.

Figura 6 - Comissão de frente no carnaval 2017 - Anhembi, São Paulo – SP.

Considerei, a partir do contato com a festa carnavalesca, o mascaramento como eixo de criação artística para o desenvolvimento da vídeo-foto-performance *Corpo-Profano* (2018). Nesta proposta criou-se um corpo-máscara no qual o mascaramento se realizou contínuo, metamórfico e passível de revelar fantasias e gestualidades corporais que pudessem transvestir sentidos sobre aquela materialidade.

Figuras 7 e 8 - *Corpo-Profano*

As máscaras utilizadas na ação vieram de dois lugares diferentes: 1) negativos⁷ descartados do Centro de Artes Cênicas – CAC da Universidade de São Paulo e que foram reutilizados e reformados conforme a proposta da ação. Essas máscaras eram de rostos não conhecidos e que, de certa maneira, não seria possível discorrer sobre as narrativas por trás daquelas confecções. 2) As outras foram confeccionadas sobre os rostos de amigos-artistas da SP Escola de Teatro, que estavam em diálogo com a minha formação artística e com a proposta performática. Após a restauração e confecção das máscaras, havia 11 (onze) máscaras, sendo 4 (quatro) advindas do CAC e 7 (sete) confeccionadas sobre os rostos de amigos convidados.

Corpo-Profano iniciou-se sobre uma lona preta e com interferência de luzes coloridas. Ao centro, me coloquei com uma máscara sobre o rosto e com o corpo nu parcialmente pintado de branco, rodeado por dez máscaras pintadas de branco e com faixas coloridas saindo de seus orifícios. Adiante, começou-se o registro fotográfico e iniciei a ação continuando a pintura corporal e vestindo outras máscaras sobre o corpo.

Figuras 9,10 e 11 - *Corpo-Profano*

Estabeleceu-se um jogo com as máscaras e elas foram movimentadas pelo corpo, trocadas, retiradas e sobrepostas, fazendo com que ganhassem outras composições sobre

⁷ Negativo é o molde da forma do rosto após o processo de engessamento e empapelamento durante a feitura de uma máscara.

aquela materialidade, outra roupagem, outra maneira de transfigurar e desvelar a si mesmo.

A ideia de transfigurar e revelar corpos e espaços também esteve presente em uma intervenção urbana realizada na Praça da Sé, na cidade de São Paulo, em 2018⁸. Possibilitar aos corpos dos participantes diferentes apreensões da realidade, através de seu mascaramento, foi um dos objetivos desenvolvido durante a ação.

Figura 12 - Máscaras desenvolvidas por Arianne Vitale Cardoso. Marco Zero – Praça da Sé.

A intervenção estabelecida no espaço arquitetônico da praça se deu pelos corpos com máscaras que se misturavam aos transeuntes do local. Era outra maneira de vivenciar o mascaramento espacial em contexto urbano e popular. Em vários momentos, a ação era rapidamente modificada pelas pessoas do lugar. Os participantes-espectadores, maioria moradores em situação de rua, não só realizaram ações conjuntas como fizeram delas um lugar de fala e de expressividade, colocando ali sua relação com o outro e com a cidade.

⁸ A ação contou com alunos e artistas do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da USP, teve orientação do professor Dr. Marcos Bulhões e os alunos-artistas vestiram máscaras confeccionadas pela artista Arianne Vitale Cardoso.

Figura 13 - Intervenção urbana na Praça da Sé, São Paulo-SP.

O mascaramento artístico em ressonância ao mascaramento social instaura a profanação daquele lugar; é um jogo que se ritualiza e devolve ao público o poder de criar e recriar sobre a realidade. Quanto mais corpórea a experiência for mais subversiva pode ser a relação entre aquele que vê, aquele que propõe a ação, aquele que participa e a transforma, fazendo com que os corpos estejam em um estado performático, de jogo e de subversão da lógica do funcionamento daquele local.

A prática de *profanar* um espaço convencional me levou a explorar outras formas de mascaramentos no espaço urbano e nos corpos. A intervenção urbana *Ação 1: Reverso* foi criada pelo grupo Farra Coletiva, situado na cidade de São Paulo, e realizada em outubro de 2018 durante o festival Satyrianas.

A ação, de aproximadamente 90 minutos, se traduziu em uma caminhada reversa, na qual os atores utilizavam espelhos como condutores do movimento, além de mascararem os rostos durante a ação, criando, em consequência deste ato, um corpo coletivo mascarado em constante deslocamento pelas ruas da cidade.

Figura 14 - Intervenção urbana Ação 1: Reverso, Praça Roosevelt, São Paulo-SP.

Figura 15 - Intervenção urbana Ação 1: Reverso, Praça Roosevelt, São Paulo-SP.

As intervenções urbanas realizadas em espaços públicos de uma cidade cosmopolita e híbrida, como São Paulo, possibilitaram o acompanhamento de fases de mascaramentos e de sua realização e transformação de corpos e espaços. A intervenção

é uma ação planejada que ocorre com um intuito específico, no entanto, também é um caminho para se escrever narrativas com as máscaras e com os corpos.

A manifestação mascarada desenvolvida no espaço urbano ou mesmo em um ambiente mais convencional instaura a possibilidade de teatralizar, profanar e carnavalizar a espacialidade e os corpos presentes em um estado de interação mútua, constituindo, concomitantemente, um ritual coletivo que pode dialogar com as circunstâncias artísticas e culturais de um determinado período político-histórico.

Nestas manifestações mascaradas, a coletividade assume um território de possibilidades visuais e cênicas que transpassam a expectativa e a ordem lógica dos sentidos impostos, como se evidencia em algumas festividades populares. Em decorrência, o valor simbólico da arte popular aponta maneiras e relações artísticas manifestadas em uma sociedade que busca formas de criar, resistir e existir.

A arte popular não é uma coleção de objetos, nem a ideologia subalterna a um sistema de ideias, nem os costumes repertórios fixos de práticas: todos são dramatizações dinâmicas da experiência coletiva. Se os rituais, explica Roberto da Matta, são o domínio no qual cada sociedade manifesta o que deseja situar como perene ou eterno, até os aspectos mais duradouros da vida popular se manifestam melhor nas cerimônias que os fazem viver que nos objetos inertes. (CANCLINI, 2015, p.219)

Os desdobramentos da *máscara do Diabo* em diferentes contextos históricos resvalam no âmbito das festas e manifestações comemorativas pertencentes à cultura popular. Dentro deste contexto, elejo o Carnaval como uma festividade que convoca processos de mascaramentos e permite o acesso a símbolos e signos que retomam e apontam uma possível representação sobre o Diabo e/ou o *diabólico*. Os desfiles de Escolas de Samba, como parte do Carnaval e como um conjunto de *mascaramento carnavalesco*, são as partidas e as chegadas deste caminho do Diabo.

O objetivo é tecer algumas considerações sobre como a *máscara do Diabo* surge e ressurge em festividades populares, e de que maneira os *mascaramentos carnavalescos* reverberam a expansão desta máscara em um *corpo diabólico*.

Com um caminho metodológico qualitativo que preza por uma investigação descritiva e interpretativa, esta dissertação se estrutura como um desfile de Carnaval e conta em seu enredo a configuração de uma *máscara do Diabo* e suas reverberações artísticas, por meio do *corpo diabólico*, em festividades populares. Ela está dividida em

06 (seis) partes e em cada uma delas desenvolvo alguns aspectos sobre a *máscara do Diabo* considerando a história, o rito, o teatro, a festa e seus entrecruzamentos temporais e diversos.

Nesta **parte I**, tracei o meu caminho de artista e pesquisador com a máscara e destaquei alguns conceitos que serão pertinentes no decorrer da análise. Na **parte II**, me aprofundo nos aspectos teóricos que envolvem considerações sobre mascaramentos e sobre a expansão da *máscara do Diabo* em outros contextos populares. Apresento ainda questões conceituais como a tríade *teatralidade-profanação-carnavalização* que percorre o meu gesto de leitura e que estabelece a tônica de meus apontamentos descritivos e interpretativos.

Na **parte III**, descrevo aspectos sobre a *máscara do Diabo* que se apresentam didaticamente divididos em alas para uma compreensão mais abrangente dos processos históricos e artísticos sobre os mascaramentos que a figura do Diabo adquiriu ao longo dos anos. Neste setor, desenvolvo, amiúde, diálogos com as práticas ritualísticas, religiosas, filosóficas e teatrais ocorridas principalmente na Europa, e como elas também se tornaram um campo fértil para a ressonância dos dizeres sobre o Diabo e seres rebaixados. Além disso, esta parte explora algumas particularidades da figura do Diabo em outras regiões do mundo.

Na **parte IV**, desembarco no Brasil para iniciar uma proposta de incidência da figura do Diabo no ambiente de práticas artísticas populares. Parto da presença do Diabo no teatro jesuítico, realizado principalmente no século XVI, que utilizou de autos teatrais e festividades sacras para introduzir facetas do Diabo. O teatro de catequese contribuiu para a criação de uma personificação do Diabo em seus autos e mistérios e, concomitantemente, mostrou formas de apropriação cultural e entrecruzamentos de culturas (cristã-indígena) que se reverberam no imaginário festivo popular brasileiro.

Após o teatro, entro no campo das festas populares e da análise da pesquisa, configurando assim a **parte V** desta dissertação. Nela, destaco o Carnaval, o desfile de Escola de Samba e algumas outras manifestações populares brasileiras e latino-americanas que contribuíram e são pertinentes para a manutenção do diálogo com a *máscara do Diabo*, a ideia de *mascaramentos carnavalescos* e a emersão de um *corpo diabólico*. Em decorrência, exploro a análise sobre os mascaramentos dos desfiles de Escolas de Samba destacando alguns momentos e algumas imagens que reverberam a

máscara do Diabo e o *corpo diabólico* tanto pela forma arquetípica do Diabo quanto pelas metamorfoses oriundas das possíveis intersecções conceituais e alegóricas.

Para isso, os desfiles selecionados pertencem ao carnaval da cidade do Rio de Janeiro, pois acredito que, por conta da espetacularização, reprodução midiática e comercialização identitária de Carnaval do Brasil, eles revelam representatividades profícuas e de grande relevância no cenário histórico, político e artístico das culturas populares brasileira. Por conta disso, a escolha por estes desfiles não ocorre em detrimento de outras festividades carnavalescas, que também possuem suas qualidades representativas e artísticas e que, conseqüentemente, compõem a rede de valores simbólicos das culturas populares. Os desfiles em análise são aqueles nos quais considero que a *máscara do Diabo* mais instaura efeitos metafóricos, imagens expandidas e corpos mascarados em consonância com o recorte teórico-analítico proposto para esta dissertação. As Escolas de Samba e os respectivos desfiles que compõem o *corpus* de análise são: Paraíso do Tuiuti (2018) e Estação Primeira de Mangueira (2019).

Por fim, na **parte VI**, apresento as considerações finais sobre a *máscara do Diabo* em diálogo com a noção de *mascaramento carnavalesco*, reafirmando uma possibilidade de olhar para a figura do Diabo em festas carnavalescas como fruto de um mascaramento constante e de uma ascensão de *corpos diabólicos* que profanam os sentidos categóricos e permanentes.

PARTE II

UM OLHAR SOBRE O DIABO

MESTRE-SALA E PORTA-BANDEIRA – Formas de diálogo com o Diabo

O intuito primeiro é entender a figura do Diabo enquanto uma máscara que foi sendo construída dentro de processos históricos e culturais específicos. Tais processos são formas de mascaramentos que compuseram múltiplas faces para um personagem místico e singular que atravessa o imaginário popular. A *máscara do Diabo*, dessa maneira, é o conjunto de formas, estados, corpos, funções e representações que alçaram o Diabo a um protagonismo iconográfico e simbólico durante os séculos.

O teatro é um dos campos no qual se evidencia aproximações representativas com o Diabo, seja na sua ordem ancestral ou em sua potencialidade de mascaramentos arquetípicos para criações de personagens. Contudo, não é somente neste âmbito que *Diabos* irão circular, pois as Artes, em geral, formam uma cartilha de imagens e traduções visuais sobre os mascaramentos que atravessam o Diabo e que dialogam ou contrapõem os discursos, o poder vigente e os regimentos de uma determinada sociedade.

A noção de máscara e mascaramento está atrelada ao ambiente teatral, todavia amplo o seu campo de procedência e suas formas de realização. Na mesma direção do teatro, algumas festas e manifestações coletivas artísticas da cultura popular⁹ também compõem um universo no qual alguns personagens se aproximam dos traços *diabólicos* através de processos de mascaramentos.

O artista italiano Donato Sartori¹⁰ contribui de maneira ampla com tais processos ao propor que o mascaramento é uma dilatação do universo da máscara. Com isso, tal

⁹ Acredito que o popular seja uma criação coletiva, e por isso possui um caráter performativo, desenhado em um tempo-espaço histórico e que dirige à comunidade uma ideia ou acontecimento que são pertinentes e críveis dentro daquele ambiente. Com isso, a cultura popular se torna algo amplo para uma definição hermética de imediato. Nesta pesquisa, filio-me ao popular que surge como um processo de ritualização e que na contemporaneidade ainda resgata práticas antigas e produz novas estruturas em diálogo com as relações sociais. Ademais, embaso-me em Canclini (2015) que olha para a hibridação (processos socioculturais) das culturas para tentar traçar caminhos para se entender o popular, o culto e a indústria cultural em relação à modernidade e suas práticas simbólicas. “Parto de uma primeira definição: entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas.” (Ibid, p.19). Ainda Canclini, “a dificuldade de definir o que é o culto e o que é o popular deriva da contradição de que ambas as modalidades são organizações do simbólico geradas pela modernidade” (Ibid, p.362). E mais, “[...] é possível pensar que o popular é constituído por processos híbridos e complexos, usando como signos de identificação elementos precedentes de diversas classes e nações” (Ibid, p.220-221).

¹⁰ Donato Sartori realizou a proposta de mascaramento urbano em praças e espaços públicos ao redor do mundo. Futuramente, e de modo geral, o mascaramento passou a ser preenchido por um público presente que ouve músicas e se relaciona sob um lugar “mascarado”.

apontamento percorre o olhar que lanço sobre os mascaramentos espaciais e corporais, assim como os ressaltos no domínio das festas populares.

Figura 16 - Mascaramento urbano, Reims, Place Royale, 1983.

Figura 17 - Mascaramento urbano, Festas de Lisboa, Praça do Rossio, Lisboa – Portugal, 2011.

A partir do *Mascaramento Urbano*, a máscara passa a ser definida, por Donato Sartori, como um instrumento de comunicação, de ligação entre ‘mundos’. Podemos

inferir que ela se insere em campos de sentidos que aproximam os homens de ancestralidades ritualísticas.

O Mascaramento Urbano começa assim, mas se transforma na criação de uma arte coletiva, social e política e também no resgate de um momento ritualístico. Porque as máscaras, em culturas tradicionais, são aquelas que traçam um diálogo com os mortos, curam as crianças, fazem chover, enfim, possuem essa função social. Nas intervenções atuais, exploramos a dimensão do rito, mas usando os recursos tecnológicos. (SARTORI apud GUIMARÃES, 2008)¹¹

Na realização do *Mascaramento Urbano*, a situação coloca o mascaramento como parte daquele espaço estabelecendo um lugar ritualístico para os corpos que estão sob ele e que também incidem sobre ele, transformando-os em objetos ativos e participativos da ação, e, por isso, a ação artística e performática permite que determinada obra seja explorada, se abra para outras relações de sentido e se transforme pelo apelo relacional dos sujeitos envolvidos.

A participação redefine as relações entre artista, objeto de arte e público. O (a) artista se desloca de um indivíduo criador de objetos para um colaborador (a) que produz “situações”. O trabalho artístico também se afasta da ideia de obra – produto finito e portátil – para se configurar como um “projeto” que se estende no tempo, no qual início e fim não necessariamente são bem definidos. Por fim, o público se reposiciona: não corresponde mais ao (a) espectador (a) convencional, passando a ser compreendido como um correalizador ou “participante”. (BISHOP apud AQUINO, 2016, p.91)

Por conseguinte, na gênese de festividades populares encontra-se um aspecto participativo, teatral e ritualístico, pois um dos pontos culminantes de suas práticas era a ritualização através de danças, cantos de louvação, da pantomima do corpo, do uso de objetos, de elementos simbólicos que reforçavam o rito e de narrativas mitológicas que pretendiam religar o homem com o divino. O rito ao deus do teatro – Dioniso –, na Grécia Antiga, era cercado destes elementos e instaurava um tempo outro; um tempo para o outro; um tempo e espaço ritualizado e participativo.

Os ritos antigos eram atravessados pela dualidade do sagrado e do profano e, consequentemente, as festas populares que se originaram de processos ritualísticos e que

¹¹ GUIMARÃES, J. Um rito coletivo tecido no espaço público. In: Jornal O Tempo. 2008. Acesso em agosto de 2019.

trouxeram em sua base uma espécie de crença religiosa (politeísta ou monoteísta) flertam com a manutenção deste princípio. Desta forma, acredito que algumas festividades populares, como as carnavalescas, se inserem no terreno das festas sacro-profanas.

Considero o sagrado e o profano conceitos que se constituíram devido às crenças humanas e à relação com seus deuses. Posteriormente, o discurso religioso cristão acentuou as divergências entre os espaços sagrados e profanos. O sagrado estaria na ordem do que pertence a Deus, dos objetos e do espaço divinizado; já o profano é o contrário a Deus, é o que pertence ao terreno, ao homem e, por isso, passível ao pecado, próximo à tentação diabólica. E mais, (Eliade, 1992, p. 16) “o sagrado manifesta-se sempre como uma realidade inteiramente diferente das realidades ‘naturais’”.

A revelação de um espaço sagrado permite que se obtenha um “ponto fixo”, possibilitando, portanto, a orientação na homogeneidade caótica, a “fundação do mundo”, o viver real. A experiência profana, ao contrário, mantém a homogeneidade e portanto a relatividade do espaço. Já não é possível nenhuma *verdadeira* orientação, porque o “ponto fixo” já não goza de um estatuto ontológico único; aparece e desaparece segundo as necessidades diárias [...] já não há “Mundo”, há apenas fragmentos de um universo fragmentado, massa amorfa de uma infinidade de “lugares” mais ou menos neutros onde o homem se move [...] E, contudo, nessa experiência do espaço profano ainda intervêm valores que, de algum modo, lembram a não-homogeneidade específica da experiência religiosa do espaço. (Ibid, p.27-28)

O ritualizar do cotidiano, do corpo, do espaço e das crenças em festividades dialoga com funções que percorrem a essência de festejos populares inscritos no jogo narrativo sacro-profano. Os festejos caracterizam-se por possuírem elementos condutores particulares que constituem as suas próprias narratividades que são demarcadas e reforçadas, muitas delas, pelos processos de mascaramentos. Evidencia-se, portanto, que as festividades sacro-profanas proporcionam diferentes formas lúdicas e diversas maneiras de identificação, inversão e compreensão da nossa própria realidade.

A partir desse jogo processual, as festividades sacro-profanas realçam uma continuidade e uma insurgência de mascaramentos que admitem, retomam e transformam a *máscara do Diabo* em uma composição visual-performática na qual prevalece um *corpo mascarado em estado diabólico*. Dessa forma, o *corpo diabólico* se

constitui como um dos desdobramentos possíveis dos mascaramentos das festividades populares.

Em uma acepção denotativa, o *diabólico* apresenta algumas características oriundas e coladas a este termo que faz determinado objeto, estado ou situação social serem associados ao lado pejorativo e ordinário do Diabo. Por outra vertente, considero o *diabólico* também em seu sentido conotativo que atrai um deslocamento artístico, figurado e performático, instaurando características alegóricas e híbridas nas composições mascaradas do *folião / brincante*¹² das festividades populares.

O *corpo diabólico* demarca a presença da *máscara do Diabo* e revela uma produção narrativa como efeito de uma prática ritualística, artística e performática. Assim, os mascaramentos dos corpos dentro de uma festa popular se tornam suportes e veículos de uma teatralidade, profanação e carnavalização dos espaços.

A teatralidade é uma parte contundente ao mascaramento, pois ela insere a alegoria dos corpos e dos espaços proporcionando uma forma de identificação narrativa e visual de uma cultura local.

A teatralidade é o resultado da tradição vivida de uma comunidade. Diz respeito a ritos rotineiros de interação que incorporam todas as mudanças sociais. Vive-se dessa forma, não se pensa mais nisso. Nós interpretamos nossos papéis e é tudo. É o trágico, o destino e a fatalidade. (BIÃO apud OLIVEIRA, 2006, p.40)

A prática sobre os acontecimentos da esfera social produz, conforme Caballero (2014), uma condição de teatralidade que expressa atividades performáticas, intervenções populares, ações cidadãos e manifestações ritualísticas do cotidiano. De

¹² O termo *brincante* está associado, principalmente, à cultura popular. Apesar da complexidade que o termo suscita, Moreira (2015) ressalta que *brincante* pode ser entendido como o modo se expressar (vivências e crenças) das pessoas que pertencem ao universo da cultura popular, por isso eles dedicam suas vidas para colocarem suas *brincadeiras* nas ruas. A autora também destaca que o *brincante* está associado à ação de *brincar*, diferenciando de processos como apresentar, encenar, mais referidos ao teatro. Neste caso, o *brincante* não estabelece um limite fronteiriço entre quem faz a ação e quem a assiste (o público), pois sempre é possível a existência de um convite para todos *brincarem* juntos, fazendo com que “a distinção entre quem é e quem não é *brincante* torna-se extremamente frágil” (p.60). Logo, vejo o *brincante* como um propositos de estados de jogos, danças, récitas e brincadeiras. Dessa forma, tanto a noção de *brincante* quanto a de *brincar* são exploradas aqui como processos expandidos do indivíduo ou do grupo de pessoas que executa e participa de uma festividade sacro-profana popular. A *brincadeira*, a *festividade*, a *manifestação*, embora com uma estrutura e organização narrativa essencial, se realizam pela coletividade, e os seus *brincantes* participam de um evento simbólico comum, assim como observo nas festividades carnavalescas e em seus processos de mascaramentos.

certa forma, a teatralidade é um caminho de ação sobre a realidade espacial e corporal, caminho este que também pode ser acessado por práticas de mascaramentos.

A teatralidade não parece relacionar-se a natureza do objeto que investe – o ator, o espaço, o objeto, o evento; também não se restringe ao simulacro, à ilusões, as aparências, à ficção, já que podemos apreendê-la em situações cotidianas. Mais do que uma propriedade, cuja as características seria possível analisar, é um processo, uma produção relacionada sobretudo ao olhar que cria outro espaço, tornando o espaço do outro espaço virtual, é claro – e dá lugar a alteridade dos sujeitos e a emergência da ficção. (FÉRAL, 2015, p.86)

A partir disso, a teatralidade como resultado de um processo de mascaramento instaura, conseqüentemente, marcas de profanação que abrem, segundo Agamben (2007, p.59), “a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular”; em outras palavras, profanar devolve o sagrado ao uso ordinário, reinventando significados, desativando velhos hábitos e tornando-os inoperantes mesmo que por um curto espaço de tempo.

As festividades carnavalescas, como um dos ramos pertencentes ao conjunto de festas sacro-profanas, criam territórios alegóricos e ficcionalizados por meio de suas práticas artísticas que em Escolas de Samba se tornam evidentes através das fantasias, alegorias e dos adereços. As festas carnavalescas voltam-se para um espaço-tempo do encontro e compartilhamento de experiências coletivas permitindo profanar uma realidade já cheia de regras e torna-la, momentaneamente, inoperante em sua lógica cotidiana.

Uma das formas de profanar os corpos e os espaços é através da carnavalização. Bakhtin (2008) propôs este conceito para se referir às manifestações festivas medievais que invertiam ou tratavam com humor os valores da Igreja e do Estado bem como os valores sociais, se aproximando de um realismo grotesco que marcará a paródia carnavalesca. A carnavalização contribui para uma compreensão mais abrangente sobre as relações entre a sociedade e as antigas festas medievais europeias, em destaque para o Carnaval.

[...] as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades do poder. Ela caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas ‘ao avesso’, ‘ao contrário’, das permutações constantes do alto e do baixo

(‘a roda’), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões. A segunda vida, o segundo mundo da cultura popular constrói-se de certa forma como paródia da vida ordinária, como um ‘mundo ao revés’. (BAKHTIN, 2008, p.09-10)

Esse descontrole e exagero, tanto sentimental quanto corporal e espacial, fazem parte da dinâmica da carnavalização que estabelece efeitos de criação e instauração de um corpo grotesco, do baixo-ventre, da sexualidade afluída, do corpo festeiro, do corpo profano e mascarado, do corpo risonho e ritualizado, de uma imagem múltipla e ambivalente da realidade social, da criação de um reino atravessado pelos opostos, por aquilo que vive e morre ao mesmo tempo, aquilo que causa o riso, que é cômico, mas que também assume o bizarro, que possui elementos extravagantes e que, por conta disso, apresenta traços caricatos, o adverso a um padrão, o burlesco.

Como destaca Bakhtin (2008), a noção de grotesco, o riso e o apelo à dimensão corporal eram marcas das festividades populares e se evidenciavam através da música, das danças, de gestos e ritmos exacerbados, de brincadeiras populares. Essas características, que compõem este universo festivo, permanecem na estrutura do Carnaval contemporâneo e de algumas festas sacro-profanas populares, considerando e distinguindo, evidentemente, as diferenças e as particularidades de cada manifestação. O que decorre desta comparação é a possibilidade de observarmos as festividades pelo prisma do *masqueramento carnavalesco* que se assume como as práticas de mascarar os corpos e os espaços expandindo e profanando suas formas e seus sentidos.

Dessa maneira, considerando os apontamentos de Bakhtin (2008) em relação às festas populares medievais, proponho-os como um conjunto analítico para se olhar as festividades populares sacro-profanas contemporâneas como espaço de desdobramento e emergência da *máscara do Diabo* e, concomitantemente, de um *corpo diabólico*.

Na insígnia da *máscara do Diabo*, o grotesco pode ser fonte de sua própria manifestação e manutenção. Como resultado de um *masqueramento carnavalesco* e em diálogo com Bakhtin (2008), o corpo grotesco ressuscita o simbólico da máscara, o etéreo da performatividade, das práticas híbridas de transgressão de sentidos, da ritualização de materialidades e espacialidades. Ampliando o sentido de grotesco, deparamo-nos com o *corpo diabólico* que resulta de práticas de mascaramentos que possibilitam a emergência dos desdobramentos da *máscara do Diabo*.

A experiência corpórea e espacial é o ponto de referência do *masqueramento carnavalesco*, pois, conforme Foucault (2013) “o corpo humano é o ator principal de todas as utopias”, e, portanto, um lugar para a criação de estados e exploração de fantasias que dialogam com a representatividade de iconografias e subversão de parâmetros que criam outras relações culturais e artísticas. Nessa perspectiva, o corpo mascarado que pertence ao ambiente festivo carnavalesco é o corpo atravessado por signos e linguagens, um “corpo aberto, gozoso, que interroga e coloca em crise os comportamentos formais” (Caballero, 2011, p.169).

Como um espaço de trocas subjetivas e de saberes, as festividades carnavalescas também podem ser lidas como um lugar que revela hierarquias sociais e dispositivos de poder. Nas suas inversões carnavalizadas e nas resistências à subordinação aos dispositivos excludentes, elas possibilitam a inauguração de um novo rito, o ritual profano, o ritual da amplitude do corpóreo, da experiência coletiva, do questionador de práticas sociais. A presença da máscara no âmbito popular carnavalesco amplia o olhar sobre o seu mundo e sua relação com o artístico e o social.

Embora meu foco se debruce sobre a festa carnavalesca brasileira, em destaque para os desfiles de Escolas de Samba, acredito que tal olhar possa ser estendido para o ambiente de festas latinas, pois são acontecimentos que acompanham e compartilham elementos culturais que possuem significados específicos para a discussão sobre corpos e narrativas identitárias, além de colocarem, mais uma vez, o dialogismo sacro-profano em evidência.

Pela narrativa das festividades queremos por em ordem os fatos da nossa realidade, pois somos mediadores e filtradores de significados. As narrativas, apesar de pertencerem a um enredo festivo pré-determinado, vejo-as como obras abertas, inacabadas, pois quem as recebe as complementa através do seu quadro de referências culturais, de valores e de experiências de vida.

Essas narrativas festivas estão presentes na América Latina e algumas delas permitem que encontremos versões da *máscara do Diabo* que podem realçar o aspecto risível e jocoso do Diabo. Ou seja, as festas sacro-profanas revelam caminhos de comicidade para a instauração do grotesco e da transgressão de aspectos sacros por meio de alternativas profanas.

Em carnavais de vários países, danças típicas dos indígenas e dos mestiços parodiam os conquistadores espanhóis, usam grotescamente seus trajes, a parafernália bélica que trouxeram para a conquista. No carnaval brasileiro, são invertidas as ordens tradicionais de uma sociedade em que a intersecção de negros e brancos, etnias antigas e grupos modernos pretendem resolver-se mediante hierarquias severas: troca-se a noite pelo dia, os homens se fantasiam de mulher, os ignorantes, os negros, os trabalhadores aparecem ‘mostrando o prazer de viver atualizado no canto, na dança e no samba’. (CANCLINI, 2011, p.221)

A maneira de acessar o simbólico permitido pelos *mascreamentos carnavalescos* elucida formas de se expressar culturalmente dentro do ambiente latino americano, proporcionando que nós, sujeitos atravessados e constitutivos deste ambiente, afirmemos nossa visão de mundo e, em consequência plural, nosso próprio imaginário volátil de identidade cultural.

As festas sacro-profanas criam espaços de alteridades; espaços em que podemos nos reconhecer e questionar nossos corpos e as formas em que eles são representados e visualizados em uma cultura híbrida. Explorar os *mascreamentos carnavalescos* dos corpos e oferecer ao espectador um corpo sem regras, um corpo para além da domesticação, do controle, da carga divina, é possibilitar um olhar transformador e de resistência sobre práticas de representatividades sociais. Inverter suas regras convencionadas

são atos de carnavalização, pelo modo irreverente com o qual parodiam e destronam as convenções, configurando duplos rebaixados [...] As estratégias de carnavalização implicam um olhar político porque subvertem as relações e desestabilizam, pelo menos temporariamente, a lei ou a sua aplicação. (CABALLERO, 2011, p.58)

O desfile de Escola de Samba como próprio *mascreamento carnavalesco* no qual a *máscara do Diabo* possibilita transformação visual, semântica e conjectural, se projeta, portanto, como uma festividade que se sustenta na tríade *teatralidade-profanização-carnavalização* e na procedência de *corpos diabólicos* que evidenciam o caráter festivo, subversivo e cômico do Carnaval.

A large, muscular, red devil figure with horns, holding a flaming torch, standing in a crowded street at night. The figure is the central focus, with its body covered in intricate muscle detail. It has large, multi-colored horns (red, orange, yellow, green) and a mischievous expression. The background is a dense crowd of people, mostly seen from behind, watching the parade. The scene is illuminated by streetlights and the fire from the torch.

PARTE III

A MÁSCARA DO DIABO

ABRE – ALAS – Que Diabo de Diabo é isso?

A figura do Diabo constituída no contexto ocidental por discursos históricos e por materialidades iconográficas, como as pinturas, aponta algumas representatividades e consensos imagéticos que passaram a compor, entre tantas outras ocorrências culturais, narrativas e enredos de festividades populares e formas artísticas de apreensão e entendimento sobre este ser mitológico.

O Diabo já se apresenta como uma máscara no realce semântico do vocábulo linguístico que o nomeia, o que causa certo estranhamento e não haja uma convenção entre autores e pesquisadores sobre qual substantivo (próprio ou comum) o deva definir. A começar, para Luther Link (1998), o termo diabo com a inicial minúscula “indica um membro ou membros de sua rede de demônios e espíritos maus”. Por outro lado, Flusser (2008, p. 21) esboça que “o termo ‘diabo’ tem a ver com o conceito da confusão, e, de maneira inquietante com o conceito ‘Deus’”.

Outros nomes, como Lúcifer e Satanás – ou a forma abreviada Satã – são constantemente apropriados à classificação da criatura diabólica. A sua nomeação é importante para a própria representação que se cria, pois cada termo foi caracterizado de uma forma, embora as características iconográficas sejam aproximadas, recorrentes e compartilháveis entre eles.

Teólogos medievais e renascentistas não apresentam um uso sistemático ou uniforme dos três termos. Além disso, embora todos os três refiram o mesmo ser, no uso inglês comum (e também em alemão, francês e italiano), esses termos ora são intercambiáveis, ora não. [...] O problema não reside apenas no fato de Satã ser um nome, enquanto o Diabo é um tipo de ser, pois o Satã é uma expressão absolutamente correta (designa um posto no conselho celeste). Lúcifer não tenta Jesus, embora Satã, e por vezes o Diabo, o faça. Os três termos realmente designam o mesmo ser, mas, em alguns casos, um dos três pode ser mais comumente associado a um episódio específico (por exemplo, “Lúcifer” como o nome do Diabo quando ele ainda era um anjo). (LINK, 1998, p. 13-14)

A origem sobre os nomes Diabo, Satanás e Lúcifer é incerta, pois muitos estudos vêm apontando que não somente a Bíblia formalizou tais nomes, mas alguns termos já habitavam épocas e culturas diferentes. O termo Satã já existia muito antes do termo *diabo* grafado em letra minúscula: “*Satan* é uma palavra hebraica que em geral significa adversário, nada mais” (Link, 1998, p. 24). Este mesmo termo traduzido para o

aramaico significaria *Satanas*. Já Diabo estaria associado ao grego *diabolos* e a *diabolus* do latim.

Considerando a ótica cristã no livro de Jó, o termo Satã seria um título e não o nome de alguém. No mesmo livro se encontra a afirmação de que Satã *não* é o Diabo. A investigação sobre a tríade nominal revela também outros nomes que surgiram com o advento do Diabo. É possível ressaltar que “outra palavra para designar o Diabo é *dáimon*, ou demônio. Um *dáimon* era um espírito mediador entre deuses e homens, muitas vezes o espírito de um herói morto” (Link, 1998, p.25). Ademais, este termo será associado aos sábios, por Sócrates, e também ao amor que media deuses e mortais, no *Banquete* de Platão. Shakespeare usará o mesmo termo para designar o gênio, o caráter de um homem altivo.

Dáimon e *daimônion* também significavam um espírito perverso, dominador, tendo sido esta a única acepção desenvolvida no Novo Testamento e por muitos dos primeiros padres. Os apologistas alexandrinos helenizados dos séculos II e III, por exemplo, interpretaram os demônios platônicos – que não eram particularmente bons nem maus – como anjos caídos perversos. Assim fizeram com vistas a formar uma nova equação: deuses pagãos = demônios maus = diabos. Tal equação justificava condenar a adoração dos deuses pagãos. (Ibid)

Dessa forma, os discursos sobre os nomes e suas características refletem o imaginário de épocas que se entrecruzam na sustentação de uma ideia sobre o Diabo, Satanás, Lúcifer e os diversos demônios e divindades que compõem uma espécie de cúpula dos seres sombrios, maléficos e desonerados.

Para esta análise, evidentemente, o nome ao qual recorro é **Diabo** – substantivo próprio – pois, independente do vocábulo que o define, percebe-se que o termo é uma categoria que parte da junção e dos atravessamentos de sentidos e interpretações históricas sobre todos os outros nomes. O Diabo é uma espécie de *persona* instituída pelo entrecruzamento de diabos, demônios, satãs, cornudos, monstros, entre outros termos e seres que compõem o *Um Diabo*. São intersecções que criam um organismo estrutural mais abrangente; são células que formam este conjunto Diabo.

A ideia celular de Flusser (2008) traça um paralelo entre a célula e o diabo, como se a evolução celular do homem fosse uma criação do Diabo, pois, quanto mais o organismo ‘evolui’ mais haverá uma ‘evolução’ da capacidade para o pecado, e é por

isso que o Diabo o instiga. O Diabo também se transfigura nos atos da humanidade que busca a elevação do caráter científico. A busca pelo conhecimento, segundo o autor, é um ato diabólico e, de modo geral, o Diabo nada mais é que convenção humana (Flusser, 2008, p.158): “tudo isto não passa de obra da nossa vontade, de representação destinada a divertir-nos”.

É por motivos estéticos, e para satisfazer o nosso sentido de equilíbrio e dramaticidade, que estamos projetando Deus e o diabo sobre o mundo. São aparentemente dois atores que aparecem na tela para divertir-nos, mas são, no fundo, duas máscaras da nossa vontade. (Ibid, p.159)

A estética de nossa vontade está representada nas linguagens artísticas, pois é dela que o signo diabo foi se transformando em elemento figurativo de um conjunto expressivo e simbólico, isto é, o Diabo. Na história ocidental da arte e do pensamento, o Diabo foi ilustrado de várias formas, com destaque para maneiras exageradas e ambíguas. A sua figura estava conectada ao discurso religioso que o assentou em uma lógica do medo e do controle sobre os corpos e as ações do homem. Fato este que posiciona o Diabo, segundo Flusser (Ibid, p.36), como um criminoso por essência: “O diabo é criminoso para ser artista, e artista para ser criminoso. Cria leis para poder infringi-las, e infringe leis para poder criar novas”.

Vinculado às práticas históricas e culturais, o Diabo, na maior parte dos casos, é posicionado dentro das narrativas bíblicas e de uma gênese cristã-ocidental como aquele que combate as proezas divinas de Deus. Esta premissa foi um terreno fértil para a criação e circulação de imagens que tentaram, com derradeiro sucesso, estabelecer algo que a humanidade deveria temer e, a partir disso, estrutura-la aos moldes de um pensamento civilizatório cristão. Já por outro lado, o Diabo é um ser ancestral e mitológico, sendo ligado às diversas funções e significados que sublinhavam vida, fertilidade e morte.

À priori, a Igreja não inventou o Diabo, mas o personificou em o Mal, e este esquema de personificação contribui para o entendimento dos caminhos de Deus para com o mundo – teodiceia¹³. Portanto, o Diabo

¹³ Segundo Russell, (1991, p.46) “Teodicéias mitologicamente construídas personificam, com frequência, os aspectos malignos do Deus e, portanto, produzem deuses ou outros seres comparáveis ao Diabo”.

é a fonte e origem de todo o mal; e ele é a própria essência do mal. Ao vermos como as sociedades definem o mal e lhe explicam as origens, vemos também como limitam o retrato do Diabo. O Diabo, portanto, não é uma figura exótica ou fora de moda, mas um fenômeno de um poder enorme e perene, tanto no espírito humano como sobre ele. (RUSSELL, 1991, p.17-18)

A personificação também o coloca ao lado de Deus, como uma justificativa plausível para não apenas demonizá-lo, mas situá-lo em hierarquia com a divindade criadora. “O estudo do Diabo indica que historicamente ele é uma manifestação do divino, uma parte da divindade. *Sine diabolus nullus Deus*” (Russell, 1991, p.15). Porém, no Velho Testamento cuja dúvida em “Onde está Deus?” era recorrente, as questões “Onde está o Diabo?” ou “O porquê do Diabo?” contribuíram para o posicionamento do próprio Diabo enquanto adversário de Deus, contrapondo-os, rebaixando um em detrimento ao outro e instaurando uma dialética de Bem e Mal.

A amplitude do termo Diabo permite que exploremos referências e diferenças na composição de uma face alegórica para o adversário de Deus e para o senhor do Mal no qual foi destinado. A decodificação de suas narrativas em imagens ajudou a Igreja a criar uma *máscara do Diabo*, com características que derivavam, muitas vezes, não somente da liturgia, mas de crenças mitológicas de civilizações antigas.

As primeiras pinturas cristãs encontram-se nas catacumbas de Roma, mas nelas não há Diabo. Os estudiosos desdobram-se em esforços para descobrir por que inexistem representações do Diabo anteriores ao século VI. [...] A razão disso [...] é dupla: confusão acerca do Diabo e um vazio, a falta de algum modelo pictórico passível de ser usado durante o período em que formas de arte e motivos especificamente cristãos emergiram e se distinguiram das influências clássicas. Embora formas de arte cristã floresçam entre 500 e 800, ainda não há Diabo (embora existam alguns exemplos de demônios exorcizados, que alguns estudiosos consideram representações do Diabo) [...] Ele apareceu pela primeira vez no século IX com o rosto de Pã e com a saia de homem das cavernas, sendo mostrado como um espírito impuro expulso do Céu, geralmente em forma de dragão. (LINK, 1998, p.85-86)

Entre os anos 800 – 820 d.C. surgiu um manuscrito de Trier que remontava em suas páginas um arquétipo romano do Diabo do século VI, e tal pintura teria sido, segundo Link (1998), a primeira forma dada ao Diabo; a forma de um dragão – também chamado de Lúcifer, o anjo caído – acompanhado por seus séquitos.

Figura 18 - Anjos rebeldes em queda, com o Diabo como um dragão, do *Apocalipse de Trier*, Stadtbibliothek, Trier.

A teoria acerca da aparição pictórica do Diabo fortalece o primor sobre a figura diabólica que a Igreja romana despertou no imaginário popular. No conjunto de interferências dogmáticas sobre a constituição e circulação da imagem do Diabo, o conceito de monstro¹⁴ foi adotado também como um ponto de referência para a criatura diabólica, entretanto, “o monstro é o lugar da pluralidade por excelência: pluralidade de sentidos, funções, formas” (Kappler, 1993, p. 419). A inserção da monstrosidade contribuiu para que o Diabo tomasse outras formas ainda inexploradas e apresentasse diversas máscaras que começariam a se cruzar e a estabelecer características permanentes, embora não delimitadoras.

Mas como reconhecemos o Diabo? Pelos crifres? Pelo rabo? Infelizmente, muitas vezes o diabo não tem chifres nem rabo. Nem forcado. Nem cascos fendidos. E não reconhecemos o Diabo só porque ele parece mau, pois às vezes ele é inegavelmente cômico. As representações de todas as figuras, inclusive de Jesus e do Diabo, mudaram entre os séculos V e XV. As alterações em Jesus podem ser registradas graficamente; com as do Diabo isso é mais difícil, pois a

¹⁴ Kappler (1993, p. 291) adverte que “está claro que não existe *uma* definição de monstro, mas *algumas* tentativas de definição que variam segundo os autores e, sobretudo, segundo as épocas. Em sentido mais geral, o monstro é definido *em relação à* norma, sendo esta um postulado do senso comum; o pensamento não atribui facilmente ao monstro uma existência *em si*, que é espontaneamente atribuída à norma. Por isso, tudo depende da maneira como se define a norma”.

iconografia de Jesus foi definida, mas a do Diabo, não. (LINK, 1998, p.43)

A supremacia da ótica cristã busca elevar o papel do Diabo de adversário de Deus e de detentor das almas pecadoras em detrimento a qualquer outro sentido possível, como a possibilidade cômica da figura. Delumeau (1989, p.255) observa que o Diabo é o “‘adversário’ sobre-humano, ‘sedutor’, ‘ardiloso’ e ‘enganador’ – assim o define a Bíblia -, [...] um extraordinário ilusionista, um prestidigitador temível”. O Diabo é múltiplo em seus diversos papéis e, devido a isso (Link, 1998), há uma descontinuidade em sua construção imagética se comparada à representação de Cristo crucificado, que sempre manteve um padrão iconográfico.

Figura 19 - Representação do Diabo Medieval

Nesta representação medieval, uma das primeiras imagens sobre o Diabo, denota-se a animalização¹⁵ do seu corpo e a espécie de uma máscara que compõem os

¹⁵ Vale ressaltar que “nas religiões e na arte religiosa de quase todas as raças, os atributos animais associam-se aos deuses supremos, ou esses deuses são representados como animais”. (JAFFÉ, 2008, p.319)

traços de sua face. Elementos padrões como os chifres, o pelo, as asas, a cauda, a cor preta e acinzentada¹⁶, e os pés em garra desvirtuam-no de um corpo humano, além de seus gestos e de sua torção corporal pertencerem a uma habilidade animal, como os felinos. Ele é, segundo Link (1998), a face oposta de Jesus.

A animalização do Diabo é uma das máscaras possíveis em seu traço e, consequentemente, uma máscara que também carrega outras influências míticas e culturais de épocas anteriores e posteriores. A *máscara do Diabo* é paradoxal, pois ao mesmo tempo em que ela tenta dar traços fixos ao Diabo, ela só é possível quando não o define por completo, já que seu próprio mecanismo de constituição é mutável. Assim, a descontinuidade variável de uma figura do Diabo o fez ser o Diabo em suas máscaras polissêmicas e híbridas.

Desta descontinuidade surgiram ilustrações clássicas que tentam definir um rosto para o Diabo. Segundo Link (1998, p.20), “a face visível do Diabo do século IX ao XVI via de regra é banal: uma máscara de papelão, sem personalidade nem sentimento por trás”.

Figura 20 - Sarracenos disfarçados de diabos contra Carlos Magno, século XIV.

¹⁶ De acordo com Pastoureau (2011, p.77), “no meio da Idade Média, as peles escuras são quase sempre negativas, pertencentes a personagens situados fora da ordem social, moral ou religiosa, que, de uma forma ou outra, mantêm relações mais ou menos diretas com o universo do Diabo e do inferno: o aspecto escuro de sua pele é o sinal visível de sua natureza malvada, pagã ou transgressiva. Essa característica, aliás, está frequentemente associada com outros atributos, corporais ou relativos ao vestuário, que vêm reforçar seu caráter perverso e diabólico”.

Apesar da prevalência religiosa e de uma imagem padrão para o Diabo – os chifres, os cascos e a cor avermelhada – há outras formas em que o *diabólico* também se manifesta, em que representa ou se aproxima da clássica figura do anjo caído, considerando as crenças e as narrativas que ajudam a compor um universo crível para o funcionamento e a estruturação de uma sociedade. Em diálogo com Russell (1991), as pessoas possuem crenças e elas agem de acordo com o que acreditam ser verdadeiro e isso foi, de fato, o suficiente para o Diabo ter ganhado o papel de figura mais depreciativa e mais temida entre muitas sociedades, ao mesmo tempo em que também se fez um personagem misterioso, encantador, proibido e grotesco.

Em seu processo constitutivo, o Diabo foi posto à margem, todavia, não como fora de algo, mas justamente porque ele é a linha que separa e entrecruza mundos, símbolos, estratégias de inversão estrutural, gerando relações sobre os espaços físicos e imaginários. A sua composição também é um processo dual, pois ele faz reviver, ratificar ou desmitificar memórias e posicionamentos sociais, culturais e, por vezes, políticos. Ele é a tese e antítese de uma determinada ocorrência, de um mesmo objeto, da construção de uma lenda, um arquétipo, um personagem histórico e mitológico que faz parte de um imaginário coletivo.

O mascaramento do Diabo também compõe a lógica de uma inversão de valores. Não à toa, o Diabo é o primeiro que ri e, de certa forma, atenta para o poder do riso, a Igreja o considerou subversivo, pois o riso também é sua máscara. Dentro desta cósmica, o Diabo é multiforme ao mesmo tempo em que não possui forma nenhuma. Ele é uma máscara composta por inúmeros mascaramentos, transvestindo-se em diferentes maneiras ao passar dos tempos.

A *máscara do Diabo* é constituída através de mascaramentos que são fruto da percepção subjetiva, artística e histórica. Pode-se abordá-la por caminhos e olhares distintos, porém constitutivos entre si, como ressalta Russell (1991), ao expor considerações pertinentes nas interpretações e análises sobre o Diabo.

(1) Não há definição objetiva do Diabo. (2) O Diabo pode ser definido historicamente. (3) A definição histórica do Diabo pode ser feita com referência às definições do mal que são, em si mesmas, existenciais. (4) O Diabo é a personificação de qualquer coisa que seja considerada na sociedade como um mal. (5) O conceito do Diabo consiste da(s) tradição(ões) das percepções dessa personificação. (RUSSELL, 1991, p.32)

Portanto, a *máscara do Diabo* dialoga com este construto de possibilidades sobre formas de personificação para uma figura específica, jocosa e rebaixada perante certa ordem determinista. Por esta via, há várias formas sobre o Diabo que contribuíram para a difusão de máscaras e que constituem um simbolismo que exploro por meio dos mascaramentos que permitem que *corpos diabólicos* sejam revelados.

ALA – A máscara ancestral do Diabo

O entendimento científico sobre algumas civilizações pré-históricas acontece, eventualmente, através de alguns registros de pinturas rupestres em paredes de cavernas, construções antigas e o acúmulo de peças e artefatos primitivos ao redor do mundo. Dessa atividade de pesquisa foi possível catalogar, descrever, imaginar e inferir formas de como o homem ancestral lidava com suas atividades e crenças.

Ritos de passagem e caça eram uma das organizações cotidianas nas quais as tribos demarcavam, como uma prática de comunicação, as paredes rochosas. Algumas pinturas retratam rituais e danças em que o homem ancestral aparecia vestindo peles de animais e outros materiais da natureza, assim como, em alguns momentos, usavam máscaras sobre o rosto e o corpo.

Figura 21 - Feiticeiro dançarino, Paleolítico, Caverna de Trois Frères, Ariège, França.

A imagem se apresenta como um mascaramento que envolve toda a pele do humano que a veste, colocando-o em outro estado, assumindo o animalesco¹⁷. É a pintura de “um ser humano que dança, com chifres de veado, cabeça de cavalo e patas

¹⁷ Segundo Aniela Jaffé (2008, p.321) “A profusão de símbolos animais na religião e na arte de todos os tempos não acentua apenas a importância do símbolo: mostra também o quanto é vital para o homem integrar em sua vida o conteúdo psíquico do símbolo, isto é, o instinto. O animal em si não é bom nem mau; é parte da natureza e não pode desejar nada que não pertença a ela. Em outras palavras, ele obedece a seus instintos [...]”.

de urso” (JAFFÉ, 2008, p.316). Os usos e os costumes de algumas tribos primitivas revelam que o mascaramento do homem pela pele e carcaça de um animal explorava significados misteriosos e indubitavelmente simbólicos.

Nas iniciações, nas sociedades secretas e mesmo na instituição monárquica dessas tribos, os animais e as máscaras de animais têm um papel muito importante; o rei e o chefe são animais – em geral leões ou leopardos. [...] Um chefe primitivo não se disfarça apenas de animal, ele *é* o animal. Mais ainda, é o espírito do animal, um demônio aterrador que pratica a circuncisão. Nessas ocasiões, ele encarna ou representa o ancestral da tribo e do clã, portanto, o próprio deus original. Representa e é o totem animal. Assim, não há engano em vermos na figura do homem-animal que dança na caverna *Trois Frères* uma espécie de chefe, transformado pelo disfarce em um animal demoníaco. (JAFFÉ, 2008, p.317)

Na mesma caverna é possível verificar mais práticas de se pintar o cotidiano e ilustrar travestimento em animal no qual “vê-se um homem envolto por uma pele de animal tocando uma flauta primitiva, como se quisesse enfeitiçar os bichos” (Ibid, p.317).

Figura 22 - Homem-animal. Caverna de Trois Frère, Ariège, França.

Ao longo dos séculos, a prática de mascaramento também foi contemplada pelos rituais profanos ligados à natureza, à passagem sazonal e às crenças politeístas. A máscara também teve uma forte relação com o medo, deslocando-a para um objeto sombrio e que tomava a alma do homem primitivo.

[...] [o homem] abrigou atrás desse segundo rosto seus êxtases e suas vertigens, e sobretudo o traço que ele tem em comum com tudo o que vive e quer viver, o medo, sendo a máscara ao mesmo tempo tradução do medo, defesa contra o medo e meio de espalhar o medo. (DELUMEAU, 1989, p.21)

Para além da estética do medo, as práticas mascaradas estiveram presentes na forma de organização social, artística e filosófica da Grécia Antiga. Vinculadas aos ritos e às atividades teatrais, a máscara servia como um caminho de metamorfose e transcendência do cidadão, além de ela também relacionar-se ao deus Dioniso em festejos profanos, cerimônias religiosas e mitológicas.

O próprio deus Dioniso se apresenta mascarado e portando chifres, falo avantajado e outras características que o aproximam de um animal, principalmente o bode, conhecido como um animal profano há séculos.

Os festivais de Dioniso ocorriam à noite, símbolo das trevas e do proibido. Eram, com frequência, celebrados numa caverna ou gruta, locais relacionados com a umidade, fertilidade e poderes ctônicos. Os adoradores eram principalmente mulheres, as ménades ou bacantes, lideradas por um sacerdote masculino. A procissão levava tochas, uma imagem fálica, e figos ou outras frutas sexualmente simbólicas, e um bode preto ou a estátua de um bode. Este, símbolo da fertilidade, representava Dioniso, por vezes chamado de ‘aquele do bode preto’, e retratado como cabeludo e cornudo. O rito caracteriza-se pelas libações de vinho, danças arrebatadas, banquetes e o esquarteramento de animais. A literatura por vezes apresentou esse último aspecto como um sacrifício humano, sendo possível – embora não confirmado – que as histórias fossem um eco da prática real. Com o passar do tempo, os ritos tornaram-se mais orgíacos, e acabaram sendo caracterizados pelos excessos sexuais. (RUSSELL, 1991, p.25)

A representatividade dionisíaca será lida, posteriormente, como um Diabo. Os sátiros, figuras oriundas da teatralidade grega, se caracterizam como símbolos de uma sexualidade forte e primitiva, vinculadas à energia inebriante de Dioniso. Contudo, não somente as representatividades sobre as características físicas de Dioniso comporão a figura do Diabo como também a ilustração de uma forte sexualidade contagiosa e

extasiante. Por conta disso, séculos mais tarde, as pinturas medievais do Diabo apresentam-no vestido e, conforme Link (1998, p.72), “provavelmente a saia do Diabo deriva de pinturas gregas sobre peças satíricas, pois os sátiros com seus falos atrevidos representavam aquilo que horrorizava a Igreja”.

Figura 23 - Preparações para uma peça satírica em um vaso de Pronomos, com a representação da saia grega. Século V a.C. Museo Nazionale, Nápoles.

Há ainda ilustrações que baseiam as saias usadas pelos Diabos medievais no *shenti* egípcio, alertando para uma sobreposição de símbolos que tinham como objetivo, independente da referência originária, tapar a nudez da criatura diabólica.

Figura 24 - “A pesagem das almas”, mostrando o Diabo com um *shenti* em estilo egípcio antigo, século XIII, Museu Nacional de Arte da Catalunha, Barcelona.

Na pintura nota-se a caracterização de chifres, a cor preta e avermelhada, as garras e o aspecto animalesco do Diabo e do demônio que segura a balança. Com o

tempo, a vestimenta¹⁸ vai se transformando ou sendo abolida, mas a característica dos cornos permanece.

Os chifres [...] significam comumente a fertilidade [...] Os chifres do Diabo são, assim, basicamente uma marca de seu poder, mas têm também um caráter especificamente negativo. [...] Os chifres dos animais fazem lembrar o perigo que alguns deles representam para o homem, ou os animais hostis que surgem em muitas mitologias (por exemplo, o Minotauro devorador), ou a alteridade fundamental, misteriosa e assustadora dos animais. O poder do chifre pode ser tanto um veneno como um alexifármaco ou afrodisíaco [...] Os chifres aparecem não só no Diabo, mas nos espíritos (em geral, hostis) em várias mitologias. Os chifres do Diabo não significam apenas seu poder, mas sua associação com a morte e o inferno, e uma sexualidade descontrolada destrutiva. (RUSSELL, 1991, p. 57,58,59)

O chifre se torna um adereço com o qual o homem pode se adornar, compondo um objeto possível de um mascaramento. Aliás, as características de animais, principalmente silvestres, irão compor seres zoomórficos fundindo os homens em animais, em seres divinos e em elementos da natureza que descrevem mitologias particulares. Os seres humanos com cabeça de animal – ou o seu contrário – se aproximam da ideia de monstro que irá percorrer o imaginário popular, principalmente na Idade Média.

Entretanto, a monstrosidade não é uma particularidade medieval. Os próprios mitos gregos já apresentavam figuras que tinham uma função específica: causar temor ao homem. Medusa, Minotauro, Sereias, para citar alguns, possuem características que, mesmo sendo imaginadas, ajudaram a compor e fomentar imagens e sentidos que, de certa forma, serão incorporados à *máscara do Diabo*. Kappler (1993) complementa que a disseminação do mito do Minotauro o transformou em uma célebre figura conhecida na Idade Média, legitimando-o como um dos seres fundadores de uma ideia de monstro e, conseqüentemente, de uma faceta associada ao Diabo.

Ainda na vertente da monstrosidade, os sátiros, principalmente *Pã*, serão taxados como seres que representam uma sexualidade forte e primitiva, fazendo com que sejam nomeados como diabos. Essa prática de um sincretismo cristão sobre os símbolos pagãos da Grécia Antiga se configurou como um processo primordial na

¹⁸ Conforme Jaffé (2008, p.317), “[...] a roupa ou a fantasia completa de animal foi substituída, em muitos lugares, por máscaras de animais e de demônios. Os homens primitivos empregavam toda a sua habilidade artística em tais máscaras e algumas delas têm uma força e uma intensidade de expressão insuperáveis. E são, muitas vezes, objeto da mesma veneração dedicada ao deus ou ao demônio”.

construção medieval da *máscara do Diabo*. O deus *Pã* não contribui apenas com características físicas ao Diabo, mas ao mesmo tempo ajuda a moldar o seu caráter.

Metade homem e metade bode, em geral com um grande falo, *Pã* tinha orelhas pontudas de bode e, comumente, barba cerrada; era tantas vezes associado aos sátiros e faunos que em algumas ocasiões, em aparência, acabava se fundindo com eles. Assim como *Pã*, sátiros e faunos tinham orelhas de bode, às vezes rabo de bode, cascos fendidos, um par de chifres e corpo peludo (mas às vezes, diferentemente de *Pã*, tinham corpo de homem) [...] Cinco características comuns do Diabo derivam do clássico *Pã*: chifres, cascos, orelhas, rabo e a parte inferior do corpo peluda. (LINK, 1998, p.54)

A escultura encontrada no século XVIII e remetida à cidade de Herculano traz o deus *Pã* em ato sexual com uma cabra – não seria um ato de zoofilia nos termos atuais, pois *Pã*, mesmo com corpo de homem, não é um homem, e sim um deus. O imaginário sobre um *Pã* lascivo também será atribuído à *máscara do Diabo*, já que a Igreja medieval irá proibir os prazeres carnavais em demasia, associados ao pecado da luxúria.

Figura 25 - *Pã* e uma cabra - escultura da antiga cidade grega de Herculano

O sátiro também é retratado não somente por seu caráter viril, mas por uma estética divinizada e híbrida. Outra escultura encontrada na região da Pompeia, no fim do período helenístico, traz o tronco superior de um homem, inclusive com rosto humano e não de um animal, apesar da incidência de chifres. A parte inferior possui cascos e pelos sobre as pernas. *Pã* aparece adornado com uvas, porém está nu. A imponência da figura traz ares idílicos, aproximando *Pã* de um lugar em epifania.

Figura 26 - Estátua de *Pã* encontrada em Pompeia.

Russell (1991) destaca a influência de *Pã* sobre o Diabo, ressaltando também outra figura mitológica, *Hermes*, a qual tinha uma proximidade ímpar com o sátiro.

O filho de *Hermes* era *Pã*, que nasceu cabeludo e parecido com um bode, como chifres e patas fendidas. [...] A tradição medieval fala, com frequência, de como o Diabo é peludo, outras vezes de seus chifres, e ocasionalmente de suas patas fendidas. Diz-se muitas vezes que o Diabo toma formas animais, sendo a do bode a mais comum. A raiz da semelhança é a associação do Diabo com as divindades de fertilidade ctônicas, rejeitadas pelos cristãos como demônios, juntamente com outros deuses pagãos particularmente temidos devido à sua ligação com a selvageria e a loucura sexual. (Ibid, p. 120)

O deus *Hermes* é aquele mais próximo ao ambiente ctônico¹⁹, pois pode circular sobre o mundo subterrâneo. *Hermes* voa pelos céus, é mensageiro dos deuses e também conduz os mortos às profundezas. Por conta das asas que possuía em seus pés e pernas, “surgiu a tradição medieval de mostrar o Diabo com pernas aladas” (Ibid, p.120).

¹⁹ Conforme Russell (1991, p.52), o reino do ctônico – mundo subterrâneo abaixo do Paraíso e da Terra – está frequentemente associado ao princípio do mal. Ele possui a ambivalência em sua essência: de um lado a ideia de ventre, a terra que dá o fruto; de outro se associa ao túmulo.

Os diabos frequentemente são desprovidos de asas no Inferno, mas decerto precisavam tê-las quando estavam sendo expulsos do Céu ou lutando contra Miguel. Do século IX ao XIII, Satã e seus diabos têm asas emplumadas como as dos anjos, embora com penas enegrecidas, encurtadas e rotas. No século XIV, o Diabo ganha asas pretas com nervuras dos morcegos; as asas emplumadas começam a desaparecer. Asas negras de morcego evidentemente fazem um contraste mais dramático com as asas emplumadas leves, brancas ou lindamente coloridas dos anjos. (LINK, 1998, p.80)

A *máscara do Diabo* também será atravessada por ícones particulares, como a divindade anã egípcia *Bes*, que pode ser associado como um dos pilares de referência fundamental para a iconografia diabólica, interferindo na própria concepção dos deuses gregos e dos sátiros. As características do Diabo ocupam vários lugares, reforçando a hipótese de que a sua existência é atemporal e a sua necessidade vinha com a tentativa de ilustrar a emergência do medo e do inexplicável para a humanidade.

Figura 27 - *Bes* – um diabo africano

As figuras de *Bes* e *Pã*, embora se transformem em referências da *máscara do Diabo*, possuem diferenças significativas como o fato de *Bes* possuir asas e *Pã* não. Por

outro lado, *Hermes* fora representado, em alguns momentos, com mini asas em seus pés e, a sua forma assimilada no deus Mercúrio, no Império Romano, apresentava um capacete ornado com asas.

O corpo de *Bes* não carrega pelos e é visivelmente mais próximo ao corpo humano. As asas perdem o desenho de teias aracnídeas e se aproxima mais de asas de pássaros, aliás, um modelo aos moldes egípcios, com a sobreposição de camadas e linhas curvilíneas. A criatura também possui quatro braços, sendo dois colados às asas e dois membros superiores. O seu rosto é barbado, porém os traços da face são mais humanizados e não tanto animalizado. Os pés estão achatados, todavia são pés diferentes dos humanos e não se parecem com as garras que o Diabo irá ganhar no decorrer dos séculos. Os chifres lembram um ornamento de cabeça e são duplicados e retorcidos dando o aspecto de que crescem com o tempo. Por fim, *Bes* aparece nu expondo o falo símbolo de fertilidade.

Mesmo com as diferenças físicas, *Bes*, *Pã* e, com menor recorrência *Hermes*, são tidos como seres pagãos que precisam ser combatidos e ressignificados dentro de uma forma de Diabo. Essa prática de combate da Igreja Católica irá fundamentar uma ideia de Diabo instaurando para a própria instituição religiosa um lugar de recriação e proliferação desta figura.

As representações incorporadas no Diabo a partir de entidades ancestrais aproximaram-no de uma fonte comum – *Bes* e *Pã*. Isto facilitou o trabalho cristão da própria iconografia diabólica e sua reprodução, todavia o que se viu foram algumas características físicas e discursivas se manterem ao longo dos séculos, como os chifres e a fama de ícone do Mal, porém a cada tentativa de delinear uma imagem do Diabo, novas surgiam e se replicavam diferentemente.

Uma objeção para a ideia de *Bes* como fonte para o Diabo é que não parece haver uma referência relevante a ele. Mas tampouco parece existir alguma indicação explícita de que *Pã* foi transformado no Diabo. *Bes* pode muito bem ter sido a principal fonte da Górgona, mas, mesmo que isso não seja verdade, é possível que a Górgona reforçasse as características semelhantes às do Diabo que se originaram em *Bes*. A principal influência da Górgona sobre a iconografia do Diabo foi ter servido de modelo para a boca do Inferno, uma boca com caninos afiados inexistente em *Bes*. (LINK, 1998, p.77)

As várias referências e possibilidades imagéticas para o Diabo e o ambiente que o cerca fizeram com que, no século XVI, características diabólicas advindas dos deuses pagãos fossem retomadas em escritos literários de culturas procedentes de regiões europeias exteriores ao eixo ibérico, francês e britânico extremamente católico.

Figura 28 - Forstteufel – o diabo das florestas

Em 1531, o suíço Conrad Gesner descreveu em sua obra que uma criatura monstruosa, se parecendo com um homem, se portando como tal e com simbiose de cavalo e bode, fora capturada pela floresta, mas que morreu dias depois por se isolar, não comer e não beber. Ressalta Kappler (1993, p. 228-229), que Gesner a chamou de diabo das florestas não somente por conta da aparência diabólica, “mas porque esse exemplo *talvez* mostre que a maldição de Deus pelo pecado é tão impiedosa que até a sua criatura predileta, o homem, pode ser ‘rejeitada com indizível horror’”.

Percebe-se, desta forma, que os sentidos produzidos para um ser diabólico e a iconografia na qual ele está associado estão sobrevoando o conjunto simbólico e imaginário das culturas, muito além de uma lógica histórica e linear de fatos e evidências. A *máscara do Diabo* não é somente transpassada pelas características ancestrais e pagãs, pelo contrário, ela sofre influências significativas como a sua percepção recortada pela ótica cristã.

ALA – A máscara cristã do Diabo

Entender a origem nebulosa do Diabo correspondia às dúvidas dos cristãos, pois, assim como o mundo e o homem, ele também seria criação de Deus. A prática dogmática da Igreja se atenta para isso e se ocupa em tornar o Diabo extremamente visual. Por mais que imaginar o Diabo fosse algo complexo e passível de interpretações profanas, a ideia de lhe dar uma *visualidade* complementar a lógica cristã e seu ideal de subordinação a Deus sanando o aparecimento de qualquer dúvida indevida. Nesse processo, muitos artistas foram contratados pela Igreja para dar vida e rosto ao Diabo, por isso, “a imagem mais familiar para nós surgiu pelas mãos de gerações de artistas e escritores que pegaram o pouco que é dito pela Bíblia sobre Satanás e o reinventaram ao longo do tempo”²⁰.

A primeira imagem que se cria do Diabo é justamente a tradução do Mal, o ser aterrorizante da escuridão, o causador dos medos e das misérias humanas. Toda mazela (doenças e tragédias) ocorrida na Idade Média era associada à figura do Diabo. Todavia, antes mesmo de ter a iconografia de um demônio sombrio, o Diabo fora retrato na cor azul, sem chifres e sem cascos. Estes contrapontos imagéticos revelam a dificuldade que alguns artistas tinham ao representá-lo.

As imagens criadas e narradas por artistas medievais diziam muito dos lugares e dos tempos em que elas eram confeccionadas. A representação do Diabo não era somente de caráter cristão, como a de Jesus Cristo, que majoritariamente assumia quase sempre o mesmo papel: milagres, martírio e ressurreição. As imagens do Diabo seguiam o movimento do mundo e da história.

Não existia tradição literária digna do nome e, o mais exasperante, não havia tradição pictórica alguma. Nas catacumbas e nos sarcófagos *não* há Diabo. Essa inexistência de tradição pictórica, combinada as fontes literárias que confundiam o Diabo, Satã, Lúcifer e demônios, são razões importantes para a ausência de uma imagem unificada do Diabo e da iconografia irregular. [...] E havia algo que o artista cristão podia tirar das fontes clássicas que os comentários teológicos corroboravam – Pã. Shelley escreveu: ‘É impossível explicar por que os homens atribuíram a ele [o Diabo] esses acréscimos [os chifres e cascos de Pã] como circunstâncias de terror e deformidade. Os

²⁰ Artigo do site da BBC Brasil (artigo publicado em 09/05/2016) – Como o diabo ficou vermelho e ganhou chifres? https://www.bbc.com/portuguese/geral/2016/05/160508_diabo_vermelho_chifres_rb Acesso em março de 2019.

silvanos e faunos com seu líder,o grande Pã, eram personagens imensamente poéticos. (LINK, 1998, p.53)

Da dificuldade em representar o Diabo por conta de uma irregularidade modelar ou de associá-lo insistentemente à figura de Pã revelam outras fontes às quais os artistas se detinham para uma ilustração *fidedigna* aos ideais cristãos. Conforme Link (1998), esculturas e pinturas feitas em capelas espalhadas pela Europa, principalmente nas catedrais românicas da França, apresentam um Diabo que não seguia características retiradas do sátiro grego.

Um saltério francês do século XIII, provavelmente feito para a corte real, mostra um diabo lépido com rabo, os chifres e os cascos de Pã, mas sem pelos no corpo. Mais importante é que as características animais não designam um animal, pois sua expressão é absolutamente humana e inteligente. (Ibid, p.61)

Não obstante, o pensamento cristão medieval sobrepôs-se às formas vinculadas ao Diabo e tentou emoldurar a sua própria *metodologia diabólica*, entrecruzando texto e imagem. Algumas práticas ritualísticas e campestres eram denominadas pela Igreja Católica de feitiçaria, bruxaria e, conseqüentemente, foram tachadas de obra do Diabo; do Diabo sedutor que encantaria mulheres e hereges para participarem de suas artimanhas satânicas. Os percursores e participantes da Reforma Protestante também sofreram acusações por estarem sobre domínio do demônio, embora, desta vez, os protestantes atacassem a Igreja Romana com apelidos demoníacos e exemplos grotescos.

Por conta disso, o Diabo ganha traços jocosos e caricaturais, e a sua vinculação a inimigo de Deus será ainda mais ressaltada, não deixando de associá-lo ao pecado da carne e às ações que colocam o homem em desalinho com a salvação da alma. O corpo sofrerá repressões e, sendo a morada da perdição humana, será controlado ou excluído, ridicularizado e destinado às chamas do Inferno e ao covil do Diabo.

Este controle da Igreja sobre as ações dos fiéis e sobre os sentidos decorridos do próprio termo Diabo contribui para a adoção de uma tônica descritiva e informativa na intenção de tratar as questões referentes ao monstro jocosos como um manual de instrução religiosa e social, visando atingir a maior parte dos interesses de propagação da fé, de dominação e subversão de crenças politeístas. A instituição religiosa tinha o verbo e a imagem colados e intransponíveis em suas práticas, fazendo com que este

recurso didático se transferisse ao próprio imaginário popular. Conforme Link (1998), isto foi determinante para se instaurar crenças e conceitos explicativos consensuais.

O objetivo da mídia medieval – sermões na igreja, encenações de mistérios, vitrais, mosaicos e esculturas – era instruir, explicar e fortalecer a crença. O significado determinava-se pela iconografia, que normalmente era estabelecida pelas igrejas individuais e executada por seus próprios artistas. (Ibid, p.43)

O objetivo de conversão religiosa colocou o Diabo fielmente relacionado à Igreja, que o resgatou simbolicamente de épocas e culturas diversas, contribuindo para o estabelecimento de outra *máscara do Diabo*. Por algum momento, principalmente no que tange aos períodos da Idade Média, a Igreja se preocupou mais em delinear a figura perigosa e aterrorizante do Diabo em relação ao próprio Deus ou Cristo.

A ocorrência do medo ou das incógnitas misteriosas fez com que o homem buscasse um alívio salvador e reconfortante; alívio este que se configurou na aceitação dos evangelhos da Igreja. Essa busca possibilitou a emergência de um mecanismo do qual a Igreja Católica se apropriou para dar visualidade às suas práticas e aos seus dogmas. De certa maneira, funcionou para que o Diabo padrão, como o reconhecemos, existisse.

Figura 29 – Luta do arcanjo Miguel contra Satanás. Bíblia de Alba traduzida do hebraico para o castelhano medieval, 1430.

Esta *máscara do Diabo* o apresenta ornado com grandes chifres, asas de morcego, o corpo avermelhado e mãos e pés em formato de garras. Essa foi uma das possibilidades em que o Diabo fora representado. Luther Link (1998, p.17) expressa que “de fato, por mais de cem anos a imagem popular do Diabo tem sido a de uma criatura de barba, chifres, rabo e forçado”. Contudo, o sociólogo Edin Sued Abumanssur (2018)²¹ aborda que as características canônicas que o Diabo ganha – cor avermelhada, chifres, a presença do rabo e a imponente do tridente em uma das mãos – foi uma construção regradada e paulatina.

Inicia-se a partir do século 11 um processo de sistematização dogmática da figura do diabo que tenta reunir em uma síntese tanto a teologia quanto as representações do imaginário social do período e que ao mesmo tempo venha em socorro das necessidades políticas de uma ordem medieval que começa a esboroar-se.²²

Nesta pintura medieval, denota-se que o arcanjo Miguel luta contra o Diabo, nela nomeado de Satanás. Este arcanjo seria o responsável por ter expulsado Lúcifer do Paraíso, a mando de Deus, e ser ele o grande oponente contra as artimanhas de Satanás. Essa representação do Arcanjo Miguel derrotando o Diabo será uma imagem recorrente nas pinturas e esculturas dos séculos posteriores. Destaca-se também nas ilustrações subsequentes que o papel desempenhado pelo Diabo ao lado de São Miguel é o de julgador e sentenciador das almas pecadoras. Por vezes, o Diabo é adversário de Deus e combatido pelo arcanjo Miguel, por outras ele trabalha junto com as divindades separando, julgando e castigando aqueles que não merecerem o reino dos céus.

E essa maneira punitiva que o Diabo aplicava aos infiéis se tornou marca em sua representação iconográfica medieval. O Diabo - século XII - carregava um arpéu e este instrumento era utilizado na tortura de hereges e criminosos; sugeriu-se aí a cooperação do Diabo com Deus na tortura dos condenados, invertendo o papel de adversário para o de cúmplice.

Entretanto, à iconografia do Diabo se somaram diversas características, pois “no Ocidente, a partir do ano 1000, ele começa a ser representado com aparência grotesca e monstruosa, entre o humano e o animal” (Veiga, 2018), mas sem desconsiderar

²¹ ABUMANSSUR apud VEIGA, E. Como o cristianismo moldou a figura de satanás para combater outras religiões. In: BBC News Brasil: 2018. Acesso em julho de 2019.

²² Ibid

atravessamentos iconográficos devido às mudanças sociais e políticas ocasionadas pela Idade Média.

[...] os processos imaginários não eram homogêneos. Grandes contingentes populacionais, espalhados por extensos territórios, em uma época na qual as comunicações e as trocas culturais eram lentas, fragmentadas e de baixa densidade, faziam com que diferentes compreensões e ideias sobre o diabo convivessem em mutualidade.²³

Tanto nas pinturas de vitrais e paredes das Igrejas medievais quanto nas iconografias de livros, principalmente a Bíblia, arabescos, iluminuras, cartas, documentos oficiais, saltérios litúrgicos, a palavra poderia vir acompanhada de desenhos e signos que intensificavam a obra de Deus em detrimento da *malandragem* do Diabo. Passagens de vida dos Santos eram ilustradas e, em muitos casos, o foco era mostrar o embate com o Diabo, a permanência do fiel às leis da Igreja e sua não aceitação às ofertas diabólicas, além de proporcionar uma visão mais simples do processo de evangelização.

Figura 30 - Demônio atormentando Jó.

²³ ABUMANSSUR apud VEIGA, E. Como o cristianismo moldou a figura de satanás para combater outras religiões. In: BBC News Brasil: 2018. Acesso em julho de 2019.

Nesta iluminura, a *máscara do Diabo* está associada à sua adversidade para com Deus. Além disso, o papel que lhe foi imposto de monstro e personificação do Mal é recorrente e ajuda a firmar uma crença que percorre os reinos, as vilas e os campos: a imagem de transmutação e travestimento do Diabo, na qual ele possui corpo, rosto e inúmeros disfarces na intenção de enganar o mais fiel dos homens.

A intensificação das asas, dos chifres, das bocas caninas e da punição pela dor da carne eleva a semântica simbólica do monstro, deslocando o Diabo do ambiente pagão e o circundando em uma temática cristã que só permite que seja morte e medo. Tais características assumem o protagonismo de algumas pinturas medievais, estruturando, primordialmente, um método hermenêutico e visual.

Em uma das ilustrações mais recorrentes, Santo Antônio – o eremita – se depara com a natureza demoníaca. Sua santidade é atribuída ao fato de ter vivido no deserto egípcio e ter superado a tentação do Diabo por mais de quarenta dias, como havia ocorrido com Cristo.

Figura 31 - Santo Antônio (Antão do Deserto) sendo atacado por demônios (Pinacoteca Nazionale di Siena) Pintura de Stefano di Giovanni, século XV.

A associação da *máscara do Diabo* aos dragões, criaturas aladas e escamosas retoma a essência do arquétipo animalesco do Diabo já demarcado pelos mitos e seres ancestrais, no entanto, a diferença talvez se acentue no seu caráter, que perde sua

divindade, sua racionalidade e atue domado pelo seu instinto, ou seja, o animal diabólico é selvagem porque está ausente de alma.

Figura 32 - A tentação de Santo Antônio – Michelângelo (1487-1488)

As pinturas também intensificaram a demonização de estados, objetos, animais e pessoas quando passam a ser incorporados pelo Diabo, ao mesmo tempo em que o próprio Diabo se transmutava em qualquer ser e assumia até as formas dos nossos desejos mais tentadores; crença esta que deu a tônica das narrativas e representatividades de uma sociedade medieval. Por conta do discurso religioso, a mulher foi utilizada como um suporte demoníaco, e a metamorfose do Diabo em corpo de mulher é fundamentada nas práticas opressoras e sexistas da Igreja, como uma tentativa de dominação sobre o outro. Em uma pintura de *Stefano di Giovanni*, a presença de asas de morcego no corpo da mulher revela a fusão à natureza demoníaca e a encarnação do Diabo em outra máscara.

Figura 33 - A tentação de São Antônio Abbot – Antão do Deserto. Século XV.

Ademais, a *máscara do Diabo* se apresentou dentro da lógica cristã como aquela que pune os infiéis e que reacende a função do Diabo de devorador das almas. Sobre a estética reinante que se aproximava dos animais, principalmente o dragão fantasioso, o Diabo continuava possuindo traços que o posicionavam como um ser ínfimo e rebaixado.

Na ilustração sobre o suicídio de Judas, após traição a Cristo, sua inclinação à ordem do Diabo e sua entrega à tentação de tirar a própria vida, esboça uma *máscara do Diabo* avermelhada, com asas ósseas, chifres pontiagudos e garras felinas que carregam a alma de Judas, por sua vez, pequenina e corrompida. Vale destacar também a dimensão do Diabo em relação ao corpo de Judas: ele não é um gigante alado ou um ser superior a um homem. Com os anos, a sua estatura será um atributo de seus traços, variando, porém, conforme o sentido que se buscava ressaltar sobre o Diabo.

Figura 34 - A alma de Judas carregada pelo demônio. Século XIV

Quando o Diabo não carrega a alma corrompida, ele se torna a própria alma. Na Idade Média, principalmente na tentativa de se apagar os rituais pagãos e controlar o pensamento e os corpos dos sujeitos, havia um temor sobre a possessão demoníaca, pois estava posto que a alma/ o espírito era o objeto da redenção, o ponto de ligação com o divino. Não à toa, o interesse do Diabo pela alma dos fiéis se torna excedente em muitas passagens e sermões litúrgicos das Igrejas.

Figura 35 - Jesus exorcizando o geraseno. Iluminura medieval.

A prática do exorcismo está presente nas narrativas bíblicas como uma ferramenta de combate ao próprio Diabo e à sua corja de demônios. Na iluminura, Jesus expulsa o maligno de um homem que estava possuído por uma coletividade de demônios conhecida como Legião. Esta passagem percorre os evangelhos de Marcos, Mateus e Lucas e, embora com alguns detalhes diferenciados, em todos os relatos a atitude de Cristo é classificada como um dos seus milagres.

Nesta gravura, o aspecto do Diabo assume outras características, como uma proximidade com a aparência humana. A alma é personificada, porém a presença das asas demarca a simbiose animalesca para aquele corpo, apesar de elas estarem mais *angelicais*, e possuírem penugem. A estatura da criatura é inferior ao Cristo, retomando o caráter de oposição entre o Bem e o Mal.

Os seguidores do Diabo²⁴ ganham traços que os inserem no conjunto de representações da *máscara do Diabo* que compõem iconografias transpassadas pelas características mais comuns, advindas de séculos anteriores, e por um rico glossário de imagens fictícias e fantásticas que percorrem as lendas e mistérios medievais. A *máscara do Diabo* assume, de vez, a face da monstruosidade.

Figura 36 - Lúcifer acompanhado de demônios menores. Século XV

²⁴ Para Pastoureau (2011, p.49) “como Satã, os demônios, ‘que são legião’ e estão colocados sob suas ordens, são com muita frequência representados nus, pretos, peludos e horrendos. Como ele, podem apresentar, sobre uma dada parte de seu corpo – em geral a mais obscena, o baixo-ventre ou o traseiro – um segundo ou até mesmo um terceiro rosto, em forma de máscara, igualmente com caretas de escárnio, como o da cabeça”.

A referência ao monstro cerceia algumas características idênticas em pinturas e desenhos feitos por artistas da Idade Média e, conseqüentemente, por renomados pintores da Idade Moderna. Mesmo que haja releituras e a inserção de novos signos na *máscara do Diabo*, a permanência do tripé básico de sua forma estética – chifres, pelugem, asas – se consagra como uma gênese fundante.

A iconografia medieval e, posteriormente a moderna, ganha o suporte da produção literária e, devido às poesias, aos cantos, às fábulas e epopeias, o monstro diabólico se transforma em um personagem descritivo para além da definição bíblica, embora pautado, muitas vezes, por ela. Pode ser desse lugar que escritores, como Dante, também tenham se filiado aos discursos representativos de uma figura que ninguém ousou definir com tanta certeza.

Figura 37 - Lúifer, ilustração de Botticelli para o canto XXXIV do Inferno, de Dante (1497)

Este rascunho de uma ilustração de Botticelli feita para compor parte de *A Divina Comédia*²⁵ - o Inferno -, de Dante, apresenta traços animais de Lúifer. Com

²⁵ Diz o poeta no INFERNO (apud KAPPLER, 1993, p.211) “E aquela sórdida imagem de fraude / Chegou-se trazendo cabeça e busto / Mas para a margem não puxou a cauda / O seu rosto era rosto de homem justo / Tão benigna por fora era a sua pele / E de serpente o restante do corpo / Duas garras peludas até o sovaco”. E mais, “para Dante, o monstro com cabeça humana é o próprio símbolo do mal e a encarnação de Satã”.

linhas que se aproximam da convenção monstruosa, nota-se o tronco e os braços peludos da criatura, assim como em suas mãos delineiam um ar cadavérico e quase que se define como uma garra. Nas costas, há as asas pontiagudas e ramificadas semelhantes às dos morcegos. Porém, a cabeça é apresentada como um tri-crânio que devora os corpos/almas dos pecadores. Elas apresentam chifres, uma boca enorme que engole um corpo (cabeça central), orelhas que se aproximam de um bode, nariz cadavérico e olhos que lembram o de um animal.

A ideia de monstro precisa ser associada ao Diabo para que ele possa ser temido pelos cristãos e validar o próprio discurso da Igreja. O Diabo é o monstro medieval supremo e, mesmo que haja outros monstros, o Diabo se caracteriza como a espécie paternal dessas criaturas, pois, no início primário do monstro, o signo do Mal e de seres temíveis e assombrosos foi o seu codinome. Kappler (1993, p.5) adota a investigação sobre os manuscritos de viagens, contos e mitos medievais e ratifica “que os monstros presentes nas narrativas de viagem estão relacionados com certo número de funções mentais que também são ativadas pelos contos e mitos”.

O poder da narrativa legitima o Diabo no imaginário popular; ele vai além do universo cristão e, com isso, ganha formas e cores. Kappler ressalta (Ibid, p.14) que “o imaginário medieval é extremamente ‘estruturalista’: a forma é o significante e é dela que se parte para imaginar o conteúdo ignorado ou para justificar o conteúdo conhecido”. Conhecer o monstro é encontrar e desvendar as estruturas simbólicas de um tempo histórico específico.

[...] O monstro também oferece uma via de acesso ao conhecimento do mundo e do indivíduo. O monstro é enigma: suscita reflexão, reclama uma solução. Todo monstro é de algum modo [...] uma esfinge: interroga e permanece nos lugares de passagem de toda vida humana [...] o monstro é uma imagem e só queremos descobrir suas funções na alma humana. (Ibid, p.6-7)

Na Idade Média, portanto, criou-se e propagou-se uma iconografia popular e muitas vezes comum sobre o Diabo. Delumeau (1989) observa ainda que os séculos XI e XII produziram as imagens do diabo maléfico, assustador e devorador dos homens, como um estigma de sustentação de práticas cristãs e populares. Além disso, estas representações do Diabo tiveram um lugar cativo na mente do povo por vários anos, culminando em marcas de algumas tradições orais populares, contudo, “em níveis

superiores da teoria da teologia, o papel do Diabo mudara, mas no nível popular ele conservou seus direitos” (Link, 1998, p.41-42), isto é, a sua oposição naturalizada ao Bem.

Com o tempo, as funções do Diabo começaram a mudar, as suas narrativas mitológicas passaram a ser criadas a partir de fenômenos da natureza inexplicáveis e de ideias fantasiosas sobre lugares ainda não explorados pela sociedade ocidental. Esta maneira de colocar a figura do Diabo em movimento com a realidade europeia sobre o mundo abriu caminhos para que a imaginação de escritores e os relatos de viagens – principalmente as marítimas – traduzissem o permanente medo de se deparar com criaturas diabólicas. O Diabo agora não só estava no Inferno e punia as almas malfeitoras, como também estava em todos os lugares onde a sua parcela de monstro pudesse aparecer.

Uma das maneiras de se desenhar o ser diabólico foi registrada pelo inglês John Mandeville no século XIV, o suposto autor do livro *As viagens de Mandeville*, no qual relata suas próprias memórias das viagens que fez pela Europa. Em um de seus relatos, ele traduz a experiência de ter se deparado com o Diabo.

Figura 38 - O Diabo de Mandeville

Esta figura do Diabo, encontrada nos relatos fabulares de Mandeville sobre suas viagens e sua própria travessia do chamado Vale Perigoso, apresenta características

estéticas canônicas sobre o monstro diabólico de origem medieval. Em consonância à representação pictórica, segue uma descrição do viajante que não deixa de relembrar o caráter deturpado do Diabo.

No meio daquele vale há uma rocha e sobre essa rocha, uma cabeça de diabo mui horrível de se ver; e nada aparece senão aquela cabeça até os ombros [...] E com tanta crueldade olha ele para todas as pessoas, que parece estar para devorá-las. E tem os olhos tão móveis e tão cintilantes [...] E tem tal aspecto que ninguém ousa olhá-lo direito. Uma vez parece estar perto e outra longe e dele sai fogo e fumaça e tanto fedor que mal se o pode suportar (apud KAPPLER, 1993, p.145).

Outra forma de representação monstruosa acontecia nos afrescos e vitrais localizados, muitos deles, no próprio interior das igrejas. A ideia grotesca e animalesca do Diabo é a tendência pictórica que se aproxima de um manual religioso de como representar os seres rebaixados e aqueles que devem ser temidos.

Figura 39 - Diabo de “O Juízo final”, do artista e padre Fra Angelico (1432-1435)

O recorte da pintura de Fra Angelico mostra um Diabo preto devorando suas vítimas. Porém, essa representação foge do convencional sobre o Diabo estabelecido em outras iconografias que regularizavam uma forma em tronco superior humano, em tronco inferior de animal, com chifres grandes e apenas alguma parte do corpo peluda. Esta forma de Diabo se aproxima mais da imagem fabular de John Mandeville e do rascunho de Botticelli, para o Inferno de Dante.

A criatura toda parece ser tomada por pelos. As orelhas em nada se identificam com as orelhas de um bode, como vimos em *Pã*. As orelhas lembram mais as de um cachorro, assim como o rosto é mais próximo a um cão. Embora o corpo siga os padrões humanos, com tronco, braços e mãos desenvolvidas, a aparência que se busca ressaltar é a monstruosa. Isso também se dá não somente pelo aspecto físico a de um cão negro gigante dos Infernos, mas também à função que cabe ao Diabo naquele momento. Vale lembrar que o Diabo, para além de adversário das coisas serenas, era o carrasco das almas pecadoras.

A boca frontal deste Diabo é grande o suficiente para engolir um corpo humano. Ele é um devorador insaciável, pois não possui apenas uma boca, mas há dois outros orifícios em seu rosto que sugam as pessoas tomadas por sangue. Nas mãos, o Diabo traz mais dois corpos que assistem à cena daquele banquete e que, posteriormente, também serão devorados.

Os chifres perdem espaço diante da enormidade das bocas, do corpo e do olhar compenetrado do Diabo, no entanto ainda se tem os chifres. São tão pequenos que lembram mais as presas de uma Górgona. O foco está na deglutição; de como os pecadores são punidos pelo senhor do Inferno. O sangue vermelho se contrasta com a cor preta da criatura e a sua forma animalesca resalta o seu caráter selvagem, assim como as cores utilizadas que também representam uma lógica de construção da figura demoníaca. O uso das cores revelava que havia a cor de Deus e a cor do Diabo, resultando em uma crença ocidental, no século XI, de que o preto era a cor diabólica.

Os diabos medievais são polimorfos e policromáticos. Emprestam as formas de seu corpo não somente do urso, do bode e do morcego, mas também do gato, do macaco, do lobo, do porco, do grifo, do dragão e de todo um bestiário cada vez mais diversificado com o passar do tempo. O preto e o vermelho, em compensação, permanecem como suas cores prediletas – ainda que existam também diabos verdes, azuis ou marrons. (PASTOUREAU, 2011, p.45)

Todavia, conforme questiona Link (1998), a cor preta pode estar associada à outra forma de construção iconográfica do Diabo, reforçando a ideia dogmática de que o corpo marcado por cores resalta a procedência do pecado. Outra relação do Diabo com o corpo é a causalidade da nudez, que apesar do tabu – que surte efeitos ainda hoje –, é totalmente cabível ao Diabo, reforçando, inclusive, outra faceta possível em suas metamorfoses corporais.

Se os diabos [...] não derivam de Pã nem do homem selvagem, o que eles têm em comum? Estão todos nus, e geralmente são pretos. Provavelmente a primeira representação preservada de Satã tentando Cristo apresenta um Satã preto e nu. Por que o Diabo é preto? Seu negrume contrastava com a beleza branca dos anjos. O preto representa o mal e a poluição. Satã sentado em seu trono no Inferno é sempre preto. Quando cai do céu, é preto o mais das vezes. Talvez o negrume do Diabo tenha relação com os deuses egípcios e núbios [...] Do século II ao V, o Diabo é descrito nos livros apócrifos como um etíope negro, provavelmente de origem egípcia. Nos Atos de São Pedro (XXII), por exemplo, Pedro vê o Diabo na forma de uma mulher hedionda, toda ‘negra e imunda como um etíope, não como um egípcio’. O Diabo como uma sedutora negra não era incomum. (LINK, 1998, p.63)

Pela iconografia que percorre a religiosidade medieval, o Diabo aparece grotesco, perverso e totalmente alijado de princípios amigáveis, no entanto, quando ele e outros demônios aparecem despidos “frequentemente são mais cômicos do que atemorizantes” (Link, 1998, p. 47), alçando-os também a um lugar mais caricato dentro da tradição popular.

Portanto, no universo das artes medievais a *máscara do Diabo* ganha cores, formas, características físicas humanas e animais, além de desempenhar funções que justificam sua dualidade e existência perante Deus. O Diabo, neste caso, é indispensável.

A imagem do Diabo, portanto, constitui-se lentamente entre os séculos VI e XI, e permanece durante longo tempo instável e polimorfa. Depois do ano 1000, tende a estabilizar-se e a tomar um aspecto bestial e horrendo. O corpo de Satã é quase sempre magro e dessecado, para realçar que vem do reino dos mortos: ele está nu, coberto de pelos ou de pústulas, por vezes manchado ou rajado, sendo em geral bicolor (preto e vermelho) e sempre repugnante; em suas costas estão pendurados um rabo (de macaco ou bode) e duas asas (de morcego), que lembram a sua condição de anjo caído; seus pés bifurcados parecem os de um bode. Sua cabeça, ao contrário, é enorme e escura, dotada de chifres pontudos e cabelos eriçados, que evocam chamas do inferno. Seu rosto, por vezes ornado com um focinho ou ventas, está sempre fazendo caretas de escárnio, com sua boca fendida até as orelhas; sua aparência, convulsionada e cruel. (PASTOUREAU, 2011, p.49)

A partir disso, pode-se observar que há um emaranhado de representações e interpretações cristãs sobre a *máscara do Diabo*, mesmo que alguns apontamentos

hermenêuticos sejam apropriados de outras simbologias e contextualizados em um espaço-tempo específico.

No final da Idade Média e início da era moderna, esta representação da *máscara do Diabo* sofrerá modificações. A cor preta, por exemplo, não será somente diabólica, pois no mundo artístico, cultural e até religioso, a cor preta passará a ter uma grande revalorização. Por outro lado, principalmente a partir do século XVI, o Diabo assume outros traços, se encontrando em figuras populares, como os cômicos, e *modernizando* o seu próprio caráter.

ALA – A máscara moderna do Diabo

A arte renascentista trouxe novas formas pitorescas para a representação do homem em sociedade. Além disso, com uma mudança de paradigma e de ascensão científica, a Idade Moderna possibilitou ao Diabo outras máscaras antes renegadas, ao mesmo tempo em que ratificou padrões antigos.

A emergência da modernidade em nossa Europa ocidental foi acompanhada de um inacreditável medo do diabo. A Renascença herdava seguramente conceitos e imagens demoníacos que se haviam definidos e multiplicados no decorrer da Idade Média. Mas conferiu-lhes uma coerência, um relevo e uma difusão jamais atingidos anteriormente. (DELUMEAU, 1989, p.239)

A literatura e também a dramaturgia irão circundar um espaço para o Diabo e os demônios nas histórias, dando a eles características humanas como um aspecto psicológico e próximo às incongruências do homem moderno que passa a questionar a suas relações sociais pelo ponto de vista filosófico, antropológico, econômico e não mais, e somente, pela ótica religiosa. Vale ressaltar que a aproximação do Diabo com os traços humanos já ocorrera em momentos anteriores, mas é principalmente a partir do século XVI que o Diabo se *humaniza*.

Neste momento, se intensificam as práticas da inquisição da Contrarreforma o que eleva o papel do Diabo ao protagonismo das atividades heréticas nomeadas pela Igreja. A feitiçaria é acusada de ser um campo diabólico, assim como o Diabo ganha ares sedutores para justificar a *histeria* das mulheres. Era preciso domar as feras que podiam surgir como rebelião às normas vigentes, transformando com isso, os encontros ritualísticos e festas politeístas como alvo de opressão e renúncia.

Por outro lado, a constante guerra ideológica entre o Catolicismo e o Protestantismo permite que ambos se acusem de filiação aos demônios, fazendo com que se debruce sobre o Diabo tons irônicos e risíveis, aproximando-o do estado cômico, jocoso e caricatural. Já com o advento do Iluminismo, séculos XVII e XVIII, estudiosos e poetas colam a figura do Diabo às incongruências políticas do Estado e à queda aristocrática.

Os escritores e pensadores iluministas reinterpretaram a história do diabo para que se ajustasse às preocupações políticas da época. John

Milton descreveu um Lúcifer psicologicamente complexo no poema *Paraíso Perdido*, que conta a queda em desgraça de Satanás.²⁶

Goethe, com *Fausto*, aproxima o homem dos acordos satânicos dando ao Diabo o aspecto de negociador das vontades e anseios do homem romântico, ao mesmo tempo em que o destino de Fausto parece ser a sua derradeira derrota. A visão tétrica do homem diante dos rumos da sociedade parece ser solucionada pela presença *satânica* em suas escolhas, revelando, à contramão disso, pecados que foram subscritos pelos dogmas religiosos: avareza, luxúria e soberba.

A literatura insiste nesse pacto demoníaco ao revelar *O retrato de Doryan Gray* (Oscar Wilde) como um romance ainda mais profundo nas relações entre o homem e o Diabo. A alma do ser humano moderno está podre e corrompida e este trabalho é, de fato, uma obra demoníaca.

Com isso, o Diabo e suas ramificações satânicas se aproximam dos traços humanos; ele é astuto, inteligente e um negociante de prazeres mundanos. Ele se torna um homem de negócios, um homem do capital e se porta à altura. Mas há de se evidenciar que suas ofertas retomam uma ideia de comendador das almas perdidas; as almas que não descansarão no paraíso de Deus. Nesse contexto, a função do Diabo se desenha como àquela que séculos anteriores foi descrita nos evangelhos, ou seja, ele reassume novamente – não que já havia o deixado – o posto de adversário de Deus e o carrasco da humanidade.

Na dramaturgia shakespeariana o Diabo não fora retratado tão próximo das iconografias antecessoras e nem tão pouco de maneira deturpada. Há a presença de seres sobrenaturais em peças de Shakespeare e, de certa forma, a essência diabólica, mesmo que por outro prisma, perpassa algumas cenas, personagens e falas. Os espíritos ligados à morte de um ente, como em *Hamlet*²⁷, e aos elementos da natureza, Ariel, em *A Tempestade*, demonstram que a relação com o obscuro vinha como uma resposta às

²⁶Artigo do site da BBC Brasil (artigo publicado em 09/05/2016) – Como o diabo ficou vermelho e ganhou chifres? https://www.bbc.com/portuguese/geral/2016/05/160508_diabo_vermelho_chifres_rb Acesso em março de 2019.

²⁷Ao discorrer sobre a presença do Diabo na obra de Shakespeare, Link (1998, p.137) diz que “uma explicação comum para a diversidade de aparências do Diabo é que essa é a natureza dele: o Diabo assume muitas formas. O Hamlet de Shakespeare sabia disso. Quando o fantasma de seu pai aparece e explica como foi assassinado, Hamlet de início acredita, mas refletindo depois, em um momento de racionalidade, ele diz em seu monólogo: [...] O espírito que vi / Pode ser um diabo, e o diabo tem poder / Para assumir uma forma agradável [...]”.

fantasias humanas e, por ora, podia ser associada às divindades e seres carismáticos e etéreos, como as personagens de *Sonhos de uma noite de verão*, principalmente à presença de Puck, um elfo com traços de fauno que causa enormes travessuras no enredo da peça e que se autodenomina como “o alegre vagabundo noturno”. Retomando *A Tempestade*, Caliban é caracterizado como um escravo selvagem e deformado que acompanha as peripécias de Próspero. O retrato de Caliban como o servo animalesco em oposição ao homem europeu espiritualizado, e que se embebeda no decorrer da trama, libertando um estado cômico e brincalhão, pode ser desmembrado também para os servos da *Commedia dell'Arte* que explorava a relação hierárquica de poder social da época entre patrões e seres denominados rebaixados.

A *Commedia dell'Arte* trouxe arquétipos que dialogavam com a situação social e cultural do contexto italiano pós Idade Média. Um dos mais conhecidos é o zombeteiro, atrapalhado e esfomeado *Arlecchino*. Ele deriva do 2º (segundo) *Zanni*, que é um servo e que também possui características grotescas. Os criados se dividiam em primeiro e segundo *Zanni*, e o primeiro se caracteriza por ser o malandro ativo, aquele que conduz a ação, socorre os amorosos e suas trapagens triunfam sobre todos. Em contraposição, o segundo *Zanni* se demonstra um criado desajeitado por embaralhar as situações e por transformar, em pequenos momentos de sorte ou lucidez, suas cômicas idiotices em manobras espertas.

Figuras 40 e 41 - *Zanni*

O *Arlecchino*, como o criado que se deriva das peripécias e do caráter do segundo *Zanni*, é uma máscara constituída pelo teor satírico e jocoso. É uma máscara que vejo estar imbuída por um estado *diabólico*. Esta essência diabólica do *Arlecchino* encontra fortes diálogos com uma figura ancestral e medieval, o Hellequin, demarcando mais um dos desdobramentos possíveis da constituição da máscara do *Arlecchino* e, conseqüentemente, uma das facetas da própria *máscara do Diabo*.

O Hellequin [...] como líder dos “infames” que se preparam para executar as grotescas e perturbantes ‘ações de incomodar’ do charivari não é outro senão o longo antepassado medieval do *Arlecchino*, que o ator mantovano, Tristano Martinelli, que na última metade do séc. XVI, interpretou pela primeira vez – em Paris – sobre os palcos da Commedia dell’Arte. (TESSARI, 2012, p.23)

Dessa maneira, o *Arlecchino* possui sua ancestralidade e ela está relacionada também ao próprio comportamento desta máscara. As características diabólicas podem ser associadas ao *Arlecchino* não somente pelas suas formas grotescas e ardilosas, mas pelo lado animalesco que a materialidade do objeto máscara compõe, pois ela possui um chifre cerrado e traços e linhas de um felino.

Figuras 42 e 43 - Arlecchino

Apesar das características que o *Arlecchino* possui que o aproxima dos elementos diabólicos, o seu corpo tem forma humana, sem pelos, cascos ou ares monstruosos. A saliência de suas travessuras e sua necessidade de deglutir tudo vorazmente o aproxima da relação de monstruosidade do Diabo que a própria Idade Média tinha elegido para seres deformados ou rebaixados, embora a monstruosidade do *Arlecchino* possa ser descrita muita mais como zombeteira e subversiva. A animalidade do corpo humano é tida como abominação na Idade Média, algo que é invertido com a literatura e, principalmente, com o teatro dos cômicos, já que o ‘monstro’ assume o papel de atrapalhado e brincalhão, em muitos casos.

A característica monstruosa do Diabo ainda persiste nos séculos posteriores ao ter o seu retorno incorporado em animais que assumiam o seu lugar nos acontecimentos do cotidiano, transportando ideias e mitos que acentuaram a relação popular com seus símbolos, mistérios e a natureza das suas crendices.

Do sabá e da crença no Diabo, surge provavelmente o medo, amplamente espalhado pelos campos europeus, dos animais pretos. Felinos e bestas selvagens, corvos, gralhas e aves de rapina, mas também simples animais domésticos: cachorros, gatos, galos, galinhas e até mesmo vacas, cabras ou carneiros. Quando são pretos, todos trazem azar, sobretudo quando são encontrados no caminho ou aparecem de maneira inesperada ou não habitual. [...] Na verdade, esses medos e superstições vêm de muito longe, da Idade Média, e até de muito antes, mas no início da época moderna, quando a insegurança torna-se geral, parecem acentuar-se. (PASTOUREAU, 2011, p.137)

Em contrapartida, houve um movimento de vinculação aos traços naturais do ser humano e às interferências artísticas e filosóficas da época moderna, tornando o Diabo cada vez mais afeiçoado em suas narrativas e imagens.

Figura 44 - Lúçifer – Franz von Stuck (1890)

Com o corpo mais exposto, a nudez voltou a ser explorada nos traços do Diabo, assumindo de vez sua proximidade com o homem criado por Deus e tornando-se mais solúvel para o imaginário social em relação à figura de Cristo, que preservava ainda uma estrutura quase sem diferenças visuais.

O Diabo anda nu, assim como Adão e Eva no Paraíso. Vestimenta é sociedade. Miguel e seus anjos estão *sempre* vestidos com túnicas ou armaduras quando atiram os anjos rebeldes para fora do Céu. Os anjos rebeldes no máximo usam tangas, mas em geral se mostram nus no século X [...] Tão poderosa foi essa convenção que até mesmo na transformação do Diabo, de demônio repulsivo em um herói trágico proto-romântico, um dos agentes dessa mudança, William Blake, mostra Satã nu no Inferno. (LINK, 1998, p.64)

A nudez, neste caso, surge como um espelho convergente entre o homem e o Diabo, aproximando-os mais de um padrão regular do que os opoemdo. Percebe-se, assim, que homem e Diabo se encontram no mesmo processo de mascaramento existencial.

Figura 45 - Satã iniciando os anjos rebeldes (1808) – William Blake

Com a exploração da carne, do corpo e da morte pelos românticos mais exacerbados, que instaura um período gótico artístico e filosófico, o corpo do Diabo não é repugnante, pelo contrário, ele é encantador e convidativo para que o homem abastado de sentimentos desfrute do mundo ctônico. A dor e o banimento não estão mais no corpo, mas sim na alma do poeta que chora a sua desgraça humana. O corpo é quase um simulacro morto-vivo, que se encontrará, posteriormente, em figuras vampírescas com suas narrativas fantásticas.

A criação artística moderna dará um salto significativo quando se trata de representações diabólicas. Há uma confluência e um hibridismo de discursos e imagens que irão ser transpassadas por acontecimentos políticos e sociais que darão aos artistas outras possibilidades de encarar o lado sombrio da humanidade bem como seus medos e seus monstros.

Figura 46 - Anjo de Fogo. Surrealismo, Max Ernst (1937)

Aliando tendências modernas do século XX e os horrores da guerra e do pós-guerra, a *máscara do Diabo* se converte em ideologia política e em criaturas sobre-humanas na tentativa de representar o inconsciente de uma sociedade perdida em angústias e sintomas psíquicos.

Figura 47 - A Face da Guerra cujo seu título original é "*The Visage of War*", foi pintada por Dalí no final do ano de 1940.

A falta de reconciliação diante das atrocidades humanas causadas pela 2ª Guerra Mundial e, posteriormente, as consequências do medo durante a Guerra Fria, geraram uma espécie de *crise identitária* entre as nações, fazendo com que vozes se levantassem

para a demarcação de uma luta por igualdade e instauração de novas leis que resguardassem os direitos humanos. Apesar de não ser o Diabo um personagem central deste momento, foi através da consideração de que o Diabo conduzia o homem em suas escolhas caóticas que muitas representações e imposições identitárias se tornaram discursos políticos dominantes²⁸.

A crise de identidade ou o reconhecimento de uma faceta divergente acontecem devido ao fato de que o Diabo é o próprio homem. A *máscara do Diabo* é aqui o resultado do imaginário humano sobre um niilismo e uma catástrofe eminente que fazem seus medos aflorarem em seus corpos, suas artes e seus discursos. O progresso do mundo emite sensações transversais sobre uma padronização harmônica global, e a tentativa de invertê-la e questioná-la, para o bem ou para o mal, é uma ação única do homem-diabo.

“[...] É dever do diabo manter o mundo no tempo. Uma derrota definitiva do diabo (por inconcebível que seja) seria uma catástrofe irremediável. O mundo se dissolveria. Mas a nossa tradição nos ensina que o mundo foi criado por Deus. Começamos a perceber os motivos positivos do diabo. E os motivos divinos continuam obscuros. Já agora intuimos o fato de que o diabo é-nos muito mais próximo que o Senhor, e que seguir o diabo é muito mais cômodo e simples do que perseguir os obscuros caminhos divinos. A primeira simpatia pelo diabo esboça-se no nosso íntimo, e reconhecemos nele um espírito semelhante e talvez tão infeliz quanto o nosso. [...] O progresso retilíneo é coisa do diabo. A humanidade, se progredir, o fez graças a ele [...] A história do diabo é a história do progresso. (FLUSSER, 2008, p.23-24)

A *máscara do Diabo* surge e continua sendo uma colagem de várias imagens, um mosaico simbólico e uma máscara na qual o homem se apega para estabelecer as próprias relações políticas e culturais ao longo dos séculos. Não obstante, é disso o resultado da possível lógica da existência do Diabo ser um constante mascaramento.

O Diabo é uma extraordinária mistura de confusões. Satã é uma criatura da teologia, da ideologia e política práticas e de tradições pictóricas estranhamente ligadas. O soberano do Inferno, o anjo rebelde, a contrapartida de Miguel na pesagem das almas e o perverso micróbio provocador pouco se sobrepuseram na esfera pictórica. Sem

²⁸ Para ilustrar faço referência, principalmente, ao período da Guerra Fria que proporcionou aos EUA e à antiga URSS retomarem, em ambas justificativas de defesa, a guerra santa entre Deus e o Diabo. Em relação à polarização URSS e EUA, Link (1998, p.70) postula que “o Diabo é um modo de macular qualquer um que discorde dos que estão no poder”.

uma iconografia fixa, o Diabo pôde ser Godzilla, um Pã desvirtuado, uma peste peluda com ou sem asas, com ou sem chifres, com ou sem cascos fendidos, feroz ou cômico. Uma vez que o Diabo podia ser tanto um micróbio quanto um anjo caído, como poderia ter um rosto? Não poderia, pois não era um caráter, era apenas uma abstração. Sem ser sentido convincentemente com uma ‘pessoa’, não podia ser mostrado convincentemente como uma força maligna. Era um homem com *apenas* uma máscara (e nisso nem mesmo era um homem). (LINK, 1998, p. 193)

Para além deste caráter filosófico da construção da *máscara do Diabo*, ela se permite estar em diferentes áreas, pois se emoldura conforme as interferências do homem na busca por respostas à sua própria existência. O processo científico e a abrangência globalizante que teve nas revoluções antropocêntricas iniciadas a partir da Idade Moderna um emaranhado de consequências sociais, econômicas, políticas e artísticas aproximaram o homem do Diabo em sentido amplo e metafórico.

Novas vertentes significativas foram constituídas na relação homem-Diabo, no entanto, elas não deixaram de estabelecer cruzamentos com a forma mística e fantástica do ser diabólico. A *máscara moderna do Diabo* surge e ressurgue com velhos hábitos e novas práticas que estão em constantes transformações figurativas e ontológicas.

ALA – A máscara onipresente do Diabo

Algumas formas de visualidade do Diabo em outras regiões do mundo, considerando a sua presença em uma construção simbólica e mitológica, ressaltam aspectos religiosos e, por conseguinte, referem-se às maneiras artísticas possíveis de manifestação da *máscara do Diabo*. Delumeau (1989) acredita que o Oriente, entre os séculos XIV – XVI, também contribui com elementos iconográficos sobre a figura do Diabo, reforçando, por um lado, aspectos assustadores e horrendos da besta. “A China enviou assim ao Ocidente hordas de diabos com asas de morcego e com seios de mulher. Exportou dragões de asas membranosas, gigantes de grandes orelhas e com um único chifre na testa” (Ibid, p.242). Embora o Oriente esboce uma relação interativa dos elementos mitológicos de sua cultura com as práticas de existência, a iconografia do Diabo dialoga com outras imagens já exploradas no universo imaginário e simbólico de sociedades europeias.

Na mitologia japonesa, os seres diabólicos assumem a característica de espíritos ou mesmo monstros de mundos paralelos, e a forma como suas narrativas os descrevem e os simbolizam se aproximam, mais uma vez, dos traços do Diabo judaico-cristão. Cada cultura tem a sua narrativa, no entanto, considerando a ideia de arquétipos e símbolos universais que se cruzam ao longo da história, é possível aproximar e comparar tais figuras como desdobramentos de *máscaras do Diabo*, pois elas são frutos de representações que a própria cultura oriental desenvolveu para entender sua religiosidade e seu cotidiano.

O entrecruzamento de culturas possibilita diferentes acepções e representações sobre o Diabo. O seu nome oriental, por exemplo, varia em conteúdo e não assume, em muitos casos, o destino assombroso e caricato que o Ocidente lhe consagrou.

[...] Em japonês existe uma palavra que designa diabo, *akuma*. Esse termo parece ter sido usado a princípio especialmente em alguns textos budistas, mas também aparece em algumas obras literárias, particularmente durante o período Heian, e entrou para a linguagem comum quando foi escolhido como tradução do termo cristão *Satã*. Não existe equivalente para Satã no Japão, e também não havia na Grécia e Roma antigas, e pelo menos uma razão para isto foi a ausência do monoteísmo. Não se pode ter um oponente de Deus quando há centenas de deidades. (LINK, 1998, p.197)

Na cultura japonesa percebe-se que a construção do Diabo também perpassa o construto dicotômico entre o Bem e o Mal, muitas vezes associado à morte e à perturbação dos homens, entretanto outras relações entre divindades mitológicas japonesas e sua incidência na vida humana surgem como constitutivas de um processo natural e subjetivo do próprio homem, e não somente ações destrutivas ou punitivas.

Artistas japoneses e chineses não tiveram dificuldade para criar representações impressionantes de demônios e diabos. Em comparação com o aterrador impacto dos magníficos textos e livros em rolo japoneses sobre o Inferno, datados do fim dos períodos Heian e Kamamura [...]. O japonês Fudomy-ō-ō, por exemplo, com suas presas de serpente, é tão feroz quanto se espera que seja. Mas não é mau: ao contrário, ele combate o mal e protege os crentes. Sua iconografia mudou pouco ao longo dos séculos. A iconografia do Fudomy-ō-ō em santuários budistas do século XVI assemelha-se à da mesma deidade em santuários budistas da Tóquio atual. Ele não tem armadilhas; não tenta pessoa alguma. (LINK, 1998, p.20-21)

A presença de chifres ocorre de forma constante e demarca, muitas vezes, as funções desempenhadas por deuses e monstros. Os chifres também podem possuir um caráter basicamente positivo, como sinônimo de fertilidade. Além da marca dos cornos, o Diabo foi caracterizado pelo seu lado hostil e seu caráter zombador, destacando traços animalescos, grandes olhos, dentes, orifícios e falos.

O Diabo, oriundo de narrativas japonesas, pode assumir tanto o lado de uma divindade quanto de um espírito. Os *Youkai* são demônios ou criaturas que habitam o mundo dos espíritos e o mundo material e são considerados malignos e maliciosos, embora tenham nascido do manto do deus *Izanagi*, uma divindade justa e bondosa. Os *Youkai* parecem ser a personificação do Mal e estão atrelados aos tormentos humanos.

Figura 48 - Estátua gigante - Oni

O demônio *Oni* é um *Youkai* que é uma criatura que lembra o *troll* e o ogro da mitologia europeia. Este demônio vive no Inferno e sua principal atividade é torturar, despedaçar e comer as almas dos condenados. Os *Oni* eram criaturas enormes e celestiais que atacavam, principalmente, nas florestas e cavernas. Eles eram “[...] geralmente hostis, [...] de grande força e feiura. Os *oni* tinham geralmente chifres e, com frequência, três olhos; podiam ser machos ou fêmeas” (Russell, 1991, p.60).

Porém, os *Youkai* também podem ser bondosos e inocentes. Há dois *Youkai* recorrentemente lembrados dentro do universo *pop* e dos *animes* japoneses. O primeiro é o *Shinigami*, um espírito da morte e responsável por guiar as almas humanas até ao mundo dos mortos.

Figura 49 - Shinigami. Obra de Shunsensai Takehara.

Com a ascensão dos mangás na cultura ocidental, o *Shinigami* se tornou bastante conhecido entre os admiradores da cultura japonesa, além de ser um personagem que faz parte da mitologia e das narrativas que compõem o universo dos mangás e livros especializados sobre a arte do desenho nipônico.

Figuras 50 e 51 - À esquerda, Ryuk, *Shinigami* do anime Death Note. À direita, máscara de *Shinigami* no anime Naruto.

Já o segundo *Youkai* fortemente reconhecido através da produção simbólica japonesa é denominado por *Kirin*. Ele se caracteriza por ser bondoso e justo, e sua representatividade mais difundida reproduz um corpo híbrido que possui a forma de cavalo, escamas, chifres e, às vezes, cabeça de dragão.

Figura 52 - Ilustração de Kirin em pinturas japonesas

As representações desses demônios trazem características que remetem à figura do Diabo ocidental, em consonância, muitas vezes, com as explicações mitológicas e religiosas. Dessa forma, essas *máscaras do Diabo* repetem arquétipos e se afirmam enquanto símbolos que fazem um elo entre o sagrado e o profano.

A ligação entre religião e arte, levou o teatro japonês *No* a inserir enredos e figuras mitológicas em suas encenações, construindo figurinos e acessórios, como as máscaras, para a representação desses espíritos demoníacos.

Figuras 53 e 54 - Máscara do demônio do Teatro No. À direita, artista vestindo a máscara.

A máscara do demônio do teatro *No* realça os cornos e a boca que parece querer devorar algo e rir ao mesmo tempo. A máscara destaca uma expressividade singular e traz um Diabo com traços carregados que retornam ao âmago da monstrosidade ocidental, embora haja diferenças significativas dentro da prática teatral e dos sentidos representativos desta máscara neste gênero secular.

Máscaras de animais também fazem parte da arte popular de muitos países modernos, como a Suíça, e também dos antigos dramas japoneses *No*, ainda representados no Japão e onde são utilizadas máscaras admiravelmente expressivas. A função simbólica da máscara é a mesma do disfarce completo do animal original. A expressão do indivíduo humano desaparece, mas em seu lugar o portador da máscara adquire a dignidade e a beleza (e também a expressão aterradora) de um demônio animal. Em termos psicológicos, a máscara transforma o seu portador em uma imagem arquetípica. (JAFFÉ, 2008, p. 317)

Para além da cultura japonesa, na antiga região da Mesopotâmia havia uma criatura denominada de besta e que assumia uma forma animal próxima ao bode ou ao carneiro. Relacionada às proximidades de Ur, na província da Suméria no terceiro milênio a.C., essa “antiga estátua mesopotâmica, de ouro, mostra o senso do sinistro, do

mistério e do poder da besta, que seriam tão importantes na iconografia do Diabo” (Russell, 1991, p.63).

Figura 55 - Bode ou carneiro, Ur, terceiro milênio a.C - Museu Britânico, Londres.

A associação do carneiro de ouro ao Diabo retoma às narrativas do Velho Testamento bíblico, nas quais a forma do animal se tornou sinônimo do corpo/aparência do Diabo. Ainda que o termo mais comum fosse Satanás por conta da forte influência religiosa na região, estátuas e figuras específicas não deixaram de ser assemelhadas ao papel maléfico que o Diabo realizava e, na maioria dos casos, se associavam à personificação do Mal. O chifre, o falo, o casco e os traços que sobressaíam de si e de suas representações, intensificaram a cisão entre o sagrado e o profano. Não à toa, a insígnia bode-Diabo permanecerá nas leituras e significações sobre as entidades de Dionísio, Baco e Pã.

A personificação do Diabo em animais selvagens também ocorreu em lugares como a Babilônia e o Antigo Egito. Além disso, o Diabo não deixa de ser associado ao feminino, posicionando-o, de acordo com a descrição que a própria escritura sagrada elucida, em ações ardilosas e oportunistas.

Quanto à cultura hebraica, que influencia diretamente a cristã, é o diabo, assumindo a forma de serpente, quem tenta Eva, no Gênesis

[...] Sempre na Bíblia, encontramos menções a Lilith, monstro feminino de origem babilônica que, na tradição hebraica, transforma-se em demônio feminino com rosto de mulher, longos cabelos e asas. (ECO, U. apud VEIGA, 2018)²⁹

A ideia do arquétipo diabólico nos ajuda a comparar e analisar épocas e iconografias para um Diabo que não se limitava somente a uma forma. Esboça, ao mesmo tempo, tendências religiosas posteriores e práticas culturais homogêneas que influenciaram inclusive guerras santas e identificações de povos.

A ideia de satanás como personificação do mal entrou para o judaísmo provavelmente por meio de influência babilônica, mais especificamente da religião de Zaratustra (o Mazdeísmo), que conhece uma figura oposta ao Deus (Ahura Mazda), figura esta chamada de Ahriman. Assim, o judaísmo passou - já no tempo de Jesus - a assumir o imaginário de uma figura contraente de Deus, usando para isto a palavra satanás. (BERKENBROCK, V. apud VEIGA, 2018)³⁰

Na mitologia persa, portanto, a representação do mal se dará, principalmente, na figura do deus Ahriman. Esta outra possibilidade de *máscara do Diabo* carrega elementos comuns às traduções de um ser que ilustra o Mal. Elabora-se, assim, uma regularidade de traços estéticos que permeiam o imaginário popular sobre o embate entre deuses bons e maus. Ao mesmo tempo, a descontinuidade de padrões hegemônicos permite que o Diabo circule em diversos espaços e tempos se metamorfoseando conforme as crenças locais, mas sem desconsiderar influências anteriores.

²⁹ VEIGA, E. Como o cristianismo moldou a figura de satanás para combater outras religiões. In: BBC News Brasil: 2018. Acesso em julho de 2019.

³⁰ Ibid

Figuras 56 e 57 – Ahriman: deus do mal na mitologia persa: na figura da direita uma estátua milenar da religião politeísta da antiga região iraniana. À esquerda, uma ilustração contemporânea sobre o deus Ahriman que pode ser comercializada como objeto artístico e artesanal.

A extensa cultura mesopotâmica contribuiu também com a simbolização de outros seres tomados como maléficos ou causadores de discórdias, sempre atravessados pelo crivo religioso. Nesse âmbito destaca-se a divindade demoníaca *Pazuzu* “com chifres, garras, asas e um rosto saturnino, [...] era o senhor do causticante vento norte, manifestação destrutiva do poder do Deus” (Russell, 1991, p.79).

Figura 58 - Pazuzu. Museu do Louvre, Paris.

Ao observar a imagem de *Pazuzu*, encontramos especificidades que, mais uma vez, irão compor a *máscara do Diabo*. Não se sabe ao certo as influências dessa divindade no período posterior à implementação do evangelho cristão em terras europeias. O que se destaca como evidências dialógicas é a presença das asas, um único chifre, a face que traduz aspectos animais e monstruosos, além dos pés se aproximarem da representação de cascos, patas e o corpo estar despido.

A região da Mesopotâmia com suas entidades diabólicas, segundo Russell (1991), foi predominante para a impregnação de características sobre a designação do demônio cristão.

A demonologia da Mesopotâmia teve enorme influência sobre as idéias hebraicas e cristãs dos demônios e do Diabo. Os demônios da Mesopotâmia eram em geral espíritos hostis, de menor dignidade e poder do que os deuses. Eram por vezes considerados como descendentes de Tiamate, mais comumente porém como filhos do deus superior Anu. Os terríveis *anunaki* eram os carcereiros dos mortos no inferno. Os *etimu* eram os espíritos dos que tinham morrido na infelicidade. Os *utuku* viviam em lugares desertos ou em cemitérios. Outros espíritos do mal eram demônios de pestes, pesadelos, dores de cabeça, dos vendavais (como Pazuzu) e demônios para todas as doenças humanas. [...] Em geral, os demônios eram grotescos, aparecendo como feios animais ou seres humanos deformados, em parte animais. (Ibid, p.79-80)

A presença dos seres diabólicos tinha um propósito para justificar a existência de acontecimentos naturais ou sobre-humanos que necessitavam de uma explicação plausível e crível para uma comunidade em geral. Ao mesmo tempo, Russell (1991) destaca a dificuldade de se definir um Diabo genético, isto é, “nenhuma definição final do Diabo é possível”, contudo, sabemos que a insistência da imagem produzida pelo viés da Igreja irá impulsionar adjetivos fixos para uma *máscara do Diabo* que é, sem dúvidas, a junção de várias máscaras que buscaram caracterizar a personificação do Mal em uma imagem comum a todos.

Por fim, em diálogo à onipresença da *máscara do Diabo* em diversas culturas, trago a figura de Exu como uma das entidades e representatividades mais controversa da cultura afro-brasileira, uma vez que este Orixá é associado, por processo político, religioso, cultural e ideológico do Brasil, como sinônimo do Diabo, assumindo no senso comum a face de um ser monstruoso, diabólico e proibido.

Esta associação também sugere a tentativa de apagamento da cultura afro-brasileira por conta de sua forte ligação cultural aos antigos escravizados. A construção dessa *máscara do Diabo* na ótica de discursos intolerantes se tornou uma via para demonizar as práticas religiosas de determinada comunidade, vinculando exaustivamente Exu ao signo do Diabo enquanto personificação do Mal.

Apesar de características físicas e simbólicas específicas que se atribuem a Exu em comparação ao Diabo, é fato que alguns traços o posicionam sobre o mesmo semblante. As religiões de matriz-africana no Brasil pertencem à cultura oral e, por conta disso, muitas são suas interpretações e diferenças ritualísticas que em seu processo de constituição, organização e difusão, se dividiram em Candomblé e Umbanda. O sincretismo religioso e a apropriação cultural de símbolos e narrativas aproximaram signos cristãos das características dos orixás, principalmente na Umbanda.

O Candomblé é uma religião na qual seus ritos fazem referência à força da natureza. Esta força e os elementos que a compõem se transfiguram nos orixás. Geralmente, o Candomblé vindo da África não trabalha com entidades, isto é, não incorpora espíritos de humanos que viveram na terra. Esta estrutura pertence ao universo da Umbanda. De modo geral, há diferenças entre o *Exu orixá* e o *Exu catiço*.

O orixá *Exu*, pertencente ao panteão *nagô-iorubá*, é o primeiro, isto é, ele é o que abre os caminhos e, de todos os orixás, ele é o que possui maior acesso ao mundo material se colocando como uma ponte de intersecção entre o *Orum* (céu) e a terra. *Exu* também é um orixá da fertilidade, ao mesmo tempo em que é um guardião das energias e do espaço consagrado, por isso ele proporciona a homeostase³¹. *Exu* é um mensageiro, uma divindade da comunicação. Por conta da fertilidade, *Exu* carrega em suas mãos o *Ogô* que é seu instrumento de vitalidade e, portanto, assume a forma de um falo. Entre todas as energias, *Exu* é a força mais masculina.

A relação com a fertilidade já fora anotada por outros seres em processos ancestrais e ritualísticos e que se tornaram atributos da *máscara do Diabo*. Dessa maneira, *Exu* terá, na comparação com Hermes, papéis que o coloca na condição de ser associado ao Diabo, dentro desta lógica de investigação.

Hermes é Trickster num papel diferente, de mensageiro, de deus das encruzilhadas e aquele que conduz as almas ao mundo subterrâneo. Seu falo penetra, portanto, do mundo conhecido para o desconhecido,

³¹ O equilíbrio que *Exu* estabelece entre o homem e as energias da natureza.

buscando uma mensagem espiritual de libertação e de cura.
(HENDERSON, 2008, p.202)

O *Exu catiço*, presente na Umbanda, é o resultado da mistura da cultura indígena com a cultura africana. Ele fala português porque é brasileiro, por isso que em seus rituais as cantigas de louvação – e que também narram aventuras de vidas passadas, zombam a morte, louvam a noite – estão, a maioria, em língua portuguesa. *Exu* vive na nossa sombra e é destemido por não ter medo da morte. A sua marca é a risada e, por ser uma entidade ancestral, *Exu* é meio animal e meio homem. Há, inclusive, um *Exu* que é metade bode e metade humano. A aproximação da entidade com aspectos animais dentro da Umbanda permite também que *Exu* possa rastejar como uma cobra durante um rito. Há ainda algumas outras entidades de *Exu* que são apresentadas com chifre e pele avermelhada.

Estas são algumas características que podem ser visualizadas em *Exu* e, mesmo com variação prática e semântica entre as casas de axé (terreiros), um fato comum é que tanto o orixá *Exu* quanto a entidade buscam afastar o mal, assustar aquilo que queira colocar em desequilíbrio as energias vitais.

Dessa maneira, muitas foram e continuam sendo as referências que compõem a *máscara do Diabo* em diferentes lugares e tempos. Ao deslocar o olhar para o Diabo, um conjunto de interferências e aspectos se concretiza para legitimar sua construção na e pela história, apontando que o Diabo caminha de mãos dadas com a humanidade. Destarte, a *máscara do Diabo* é um complemento do homem, pois é uma das formas que se consolidou para que as sociedades entendessem as relações que foram e são desenvolvidas com as narrativas, o imaginário cultural e a natureza social. Ela é uma junção de práticas de mascaramentos que compõem os processos simbólicos que envolvem nossos rituais, nossas crenças, nossa rotina e as nossas manifestações festivas e artísticas.

PARTE IV

O TEATRO DO DIABO

ALEGORIA – O Diabo em cena

A base de catequização no Brasil colonial se deteve nas peças didáticas religiosas. Como método de educação e conversão do indígena, os jesuítas tomaram a cena teatral como um modelo para criar uma memória iconográfica para os colonizados. A ascensão do teatro jesuítico na nova colônia portuguesa vinha de uma proximidade e releitura do teatro europeu apoiado em resquícios dogmáticos da Idade Média, como a contribuição para a difusão da figura do Anticristo e da representação do Juízo Final.

O teatro religioso europeu do século XVI, de forma abrangente, tentou usar de seu espaço para propagar ideias e ações que visavam uma expansão da tendência cristã, diferentemente da preocupação e do desenvolvimento técnico para as encenações que tanto a *Commedia dell'Arte* quanto, posteriormente, o teatro shakespeariano se propuseram a pensar e a estruturar. O objetivo do teatro cristão era demonstrar imagetivamente, uma vez que a grande maioria da população não era alfabetizada, o embate entre o Bem e o Mal, e as consequências punitivas para o pecador caso tentasse burlar o pensamento cristão e as leis bíblicas.

Além disso, foi necessário distinguir a instituição católica do judaísmo. A Igreja romana, naquele contexto, apontou os judeus como os grandes inimigos do Cristianismo. Para Delumeau (1989, p.285), “as comédias só ridicularizaram os judeus tardiamente: a partir do século XV e sobretudo do XVI”. Multiplicaram-se caricaturas israelitas e, conseqüentemente, avistou-se um salto do teatro religioso para o teatro cômico sobre a temática do antijudaísmo europeu. Não obstante, se inicia uma propaganda narrativa com elucidações da antipatia religiosa católica aos judeus como uma das marcas dramatúrgicas do seu tipo de teatro.

O teatro religioso foi, ao menos nas cidades, um dos grandes meios da catequese antijudaica. Mistérios e moralidades, sobretudo nos séculos XIV e XV, dão aos espectadores múltiplas ocasiões de detestar os judeus ou de zombar deles. Entre os mistérios, os dramas de Cristo são os que põem mais frequentemente em causa os israelitas. Com efeito, estes têm papéis de primeiro plano nas seguintes cenas: 1º) o debate entre Jesus criança e os doutores; 2º) a expulsão dos mercadores do Templo; 3º) a tentação de Jesus pelos fariseus; 4º) o conselho dos judeus que decide a morte de Cristo; 5º) a traição de Judas; 6º) a detenção de Jesus; 7º) Jesus diante do grande sacerdote; 8º) os sofrimentos de Jesus na prisão; 9º) o conselho dos judeus na manhã de sexta-feira; 10º) a flagelação e a coroa de espinhos; 11º) o caminho do

calvário e a crucificação; 12º) as tentativas dos judeus para impedir a ressurreição. (DELUMEAU, 1989, p.284)

Embora o teatro religioso tenha se dedicado às passagens da vida de Cristo ou mártires católicos, a intenção ideológica também parecia assumir a presença do Diabo em cena como uma ilustração da aliança que o ser maléfico tinha com os antagonistas das profecias do nazareno. Quando este ideal didático de encenação aportou no Brasil, os jesuítas tiveram que alçar um inimigo para os catequizados e, por isso, nada mais eficiente que dar ao Diabo este papel.

Porém, antes mesmo dos autos serem encenados na nova colônia, a figura do Diabo já aparecia representada em textos de mistérios, em autos portugueses – como nas obras de Gil Vicente – e em encenações populares. Em 1539, na atual região da Alemanha, uma peça foi apresentada e o grande momento era quando se evocava a figura do Diabo para os espectadores. A figura se apresenta com

grandes chifres, seus cabelos são todos eriçados, seu rosto é horrendo, seus olhos são redondos e flamejantes, seu nariz é comprido, torto e recurvo, sua boca, desmesuradamente grande, inspira horror e pavor, seu corpo é inteiramente negro. (DELUMEAU, 1989, p.245)

No teatro medieval alemão, Delumeau (1989) observa que o público tinha certa simpatia com o aparecimento dos demônios nas cenas e, muitas vezes, os dramaturgos escreviam suas peças já propondo grandes encenações e aparecimentos de criaturas diabólicas.

[...] Sem dúvida, o teatro medieval representara muitas vezes o diabo e seus acólitos. Mas jamais o demoníaco invadira a cena a esse ponto, superando mesmo amplamente os dramas de polêmica confessional. O satanismo [...] tornara-se o componente indispensável da maior parte das representações teatrais alemãs no final do século XVI. Um contemporâneo notava em 1561: quando um autor dramático quer agradar ao público, é preciso necessariamente que lhe mostre muitos diabos; é preciso que esses diabos sejam horrendos, gritem, urrem, lancem clamores alegres, saibam insultar e blasfemar e acabem por levar sua presa para o inferno, em meio a rugidos selvagens; é preciso que o alarido seja horrível. Eis aí o que mais atrai o público, o que mais lhe agrada. (Ibid, p.245)

Com isso, o teatro medieval contribui para a difusão de uma imagem grotesca e cômica da figura do Diabo. O teatro religioso difundiu o temor do Anticristo e do Juízo

Final, mas também deu ao Diabo a possibilidade de fazê-lo uma figura patética, confusa, desajeitada e provocadora de risos, sempre atrelando tais características também à sua corporeidade. De acordo com Link (1998), há algumas outras interferências que merecem destaque.

A principal fonte do Diabo em representações do Juízo Final não se encontra na cultura das classes superiores nem nas interminavelmente debatidas descrições de escolásticos, tampouco em sarcófagos clássicos, Pã, bulas papais, especulações de monges. A principal fonte pictórica foi o Diabo que pintores e escultores viram pessoalmente nas encenações de mistérios. A imagem pictórica popular do Diabo é um excelente exemplo do *insight* de Mikhail Bakhtin ao afirmar que a cultura da elite tem sua contrapartida na cultura popular. Os costumes medievais usados para vestir o Diabo nas encenações de mistérios estão por trás das representações do Diabo já no saltério de Winchester, de 1150. (Ibid, p.82)

Dentro deste imaginário grotesco sobre o Diabo, a catequização sob a forma teatral no Brasil irá reafirmar, reutilizar e transcender a própria construção de um personagem diabólico. A partir da segunda metade do século XVI se intensificava o processo de catequização promovido pela Companhia de Jesus, que teve como grande expoente o padre José de Anchieta que desembarcou no Brasil no ano de 1553. Na bagagem, conforme Pontes (1978), o padre trazia referências dos autos e mistérios europeus e, como já havia estudado teatro na Europa, fez deles ferramentas importantes para se aproximar do indígena, aprender sua língua, sua cultura e para instaurar os dogmas católicos.

Uma das fontes para a inserção do Diabo nas encenações jesuíticas foi a relevância que o teatro de Gil Vicente despertou em Portugal. O Padre Anchieta é considerado o primeiro “dramaturgo” no teatro realizado em terras brasileiras e, para Hessel & Raeders (1972), a influência de Gil Vicente é um dos pontos convergentes em seus autos e mistérios.

Os padres da Companhia de Jesus só podiam ver esse teatro com admiração e simpatia: os autos vicentinos, mormente os primeiros, autos hieráticos em sua maioria, representados no interior das capelas reais, integravam-se de certa maneira na liturgia do dia, Anunciação, Natividade, etc.; e focavam virtudes, vícios, recompensa dos bons e punição dos maus, e trazendo à ribalta anjos e demônios. [...] O Padre Cabral tem razão em afirmar que ‘os autos do P. Anchieta fazem dele, sem favor, o Gil Vicente das terras de Santa Cruz, com a vantagem de

que à levidão e à graça do dizer vicentino, acrescentou a doçura do verso, indubitavelmente mais musical [...] Poder-se-ia admitir [...], que o teatro jesuítico no Brasil se tenha igualmente inspirado nas máscaras, na indumentária e na *mise-en-scène* do teatro vicentino? As personagens alegóricas – a Cidade, o Temor de Deus, o Amor de Deus, os anjos e os demônios, as mulheres jovens ou velhas – cujo papel era interpretado por homens, dificilmente poderiam aparecer sem máscara, máscara que lhes revelasse a condição e o caráter. Quanto aos trajes, é provável que também revestissem um caráter simbólico, com asas para os anjos, chifres para os demônios, etc. (HESSEL & RAEDERS, 1972, p.80-81)

O teatro de catequese brasileiro pode ser descrito como um teatro que nasceu em uma base religiosa, tendo suas origens no diálogo cristão, mas sendo relacionado, por vezes, com uma essência ritualística devido às apropriações culturais e míticas dos povos originários pelos padres. O teatro jesuítico criou um modelo único para se aproximar do catequizado, o que pode alavancar este teatro no Brasil como um teatro híbrido que, apesar do seu objetivo final, camuflou nas cenas questões de interesse coletivo tanto da Metrópole, da Colônia e da Igreja quanto dos próprios catequizados.

Por conta da aproximação cultural e até linguística, pode-se afirmar que a prática teatral dos jesuítas não é europeia e nem somente colonial, mas a junção de elementos de ambos os aspectos. Se no período da colonização o teatro brasileiro não se formula e se estrutura como autóctone, é relevante destacar a forma que se deu a relação da encenação em um espaço territorial e temporal específico, na qual adereços nativos foram tomados pelos primeiros condutores de espetáculos e invadiram a cena jesuítica. Destacam-se aí “[...] elementos indígenas pré-cabralinos da fauna, flora, tradições locais, religiosas [...] que em seu conjunto poderiam ser considerados como uma espécie de pré-história do teatro brasileiro [...]” (Hessel & Raeders, 1972, p.11).

De forma geral, o teatro jesuítico desenvolvido em terras brasileiras não se deteve somente à questão europeia, ao mesmo tempo em que usou disto como um laboratório social e ideológico, a fim também de suavizar a relação do colono com os habitantes locais, reparando nas ações “culturais” que subsidiavam o cotidiano colonial. Os padres observaram desde cedo que havia nos nativos uma propensão para atividades mímicas, musicais e dançantes que pertenciam a rituais relacionados à vida, às guerras, às doenças, à morte, entre outros. Assim, por que não utilizar

canto, música, danças, mímicas, máscaras e mesmo plumas vistosas, de tamanho encanto para os selvagens – canibais, polígamos,

nômades, bêbados – para tentar introduzir nas aldeias os rudimentos das verdades do cristianismo e duma civilização? Por que não utilizar para o seu proveito espiritual e material, para o proveito da santa religião, para o proveito da civilização, aqui representada por Portugal, isso que bem se poderia chamar um *pré-teatro*? (HESSEL & RAEDERS, 1972, p.14-15)

A hibridização do teatro dos jesuítas se estrutura pela dança, pelo canto, pela música e, concomitantemente, por processos de mascaramentos que fundem “duas culturas básicas no contexto nacional, mesmo que tenha utilizado somente a técnica ibérica. [...]” (Hessel & Raeders, 1972, p.99). Pode-se destacar desse entrecruzamento simbólico uma *máscara do Diabo* que foi sendo constituída pelos autos, associando o Diabo àquela realidade colonial.

Nestes processos de mascaramento o que se destaca, em primeiro plano, é a representação visual, pela qual o teatro de catequese se aprimorou e operou, sob o signo da *máscara do Diabo*, a dualidade entre o Bem e o Mal, a pedagogia da subordinação, o controle do corpo e do livre arbítrio entre os indígenas e os colonos. Lembro ainda que o teatro religioso da Idade Média já usava maneiras de deturpar a imagem do Diabo em contraposição à figura de Cristo e à da Virgem Maria, e esse tom ridicularizante também foi adotado por Anchieta em suas encenações e celebrações.

Dessa forma, o teatro jesuítico no Brasil irá se apropriar de elementos que já trajavam o corpo do Diabo europeu e, além disso, também irá formar, junto com novos elementos e técnicas de apropriação cultural, uma *máscara do Diabo à brasileira*; uma *máscara do Diabo* essencialmente híbrida e profana que será incorporada, posteriormente, no imaginário festivo popular do Brasil.

ALA – Os autos e mistérios do Diabo

O teatro jesuítico se estruturou na dialogia Bem e Mal para reafirmar um posicionamento e impor uma memória cultural na vida da colônia e, principalmente, das tribos catequizadas. A população indígena se dividia pelo território e suas atividades eram atravessadas pela prática ritualística, uma vez que não havia uma distinção entre o material e o espiritual. Dessa forma, a cultura local se desenrolava por práticas politeístas e o panorama sobre o Bem e o Mal, em certa ordem tribal, era constitutivo e não repulsivo.

O teatro jesuítico ignorou as formas ritualísticas do próprio âmago do teatro ancestral e se dedicou a possuir um valor pedagógico e funcional atribuído em suas encenações. Este teatro, conforme Torres (2004), ficou conhecido como uma prática de colégio, pois o Padre Manoel da Nóbrega se interessou em introduzir a arte cênica no apostolado dos jesuítas, denominando-o de teatro de missão, através do qual Anchieta iniciaria, mesmo que sem uma comprovação mais efetiva³², uma fase de desenvolvimento de escrita para as encenações e festividades cristãs por quase todo o território colonial.

Anchieta escreveu vários autos e também se aventurou na poesia e, de certa maneira, contribuiu com a criação de uma literatura dramática em obra de catequese. A *dramaturgia* de Anchieta estava ligada ao mundo português, à fronteira entre metrópole e colônia.

Não seria grande risco afirmar, em vista da poesia lírica deixada que o P. Anchieta criou seu mundo dramático em função daquilo que a sua experiência julgava ser o índio. Talvez pudéssemos hoje dizer: daquilo que lhe parecia a psicologia do índio. Ora, tal público inexistia para qualquer dramaturgo porventura escolhido por modelo. Não era na literatura europeia, mas na vida americana que o teatro do P. Anchieta se inseria. Cabia-lhe, portanto, além de se aproveitar do que fosse possível, adaptar e criar uma linguagem teatral (em seus múltiplos sentidos) eficiente em relação aos espectadores, e não aos leitores, tanto que avulta o caráter circunstancial das suas peças, como se não devessem existir passado o momento dos espetáculos. (PONTES, 1978, p.16)

³² Hessel & Raeders (1972, p.83) consideram que Padre Anchieta “ficou sendo nosso primeiro dramaturgo, em face do desaparecimento de textos, e até do desconhecimento de títulos e nomes de autores que antecederam seus esforços”. Assim, este jesuíta também foi caracterizado como um poeta, um missionário dramático do Brasil.

E se, em um primeiro momento, Anchieta precisou entender o *modo de vida* dos indígenas para catequizá-los e o código linguístico não era suficiente, a visualidade se tornou um traço primordial e didático para o processo de aculturação do indígena e manutenção dos valores da Coroa entre os colonos.

O teatro deveria ser um dos recursos para a conversão e manutenção da fé. Este deveria ser capaz, ainda, de produzir consenso em torno dos métodos adotados pela Companhia, tornando esta população participante do mesmo projeto. É certo que contribuiu para ordenar, legitimar e produzir identidades sociais, não somente para os índios e os colonos, mas, também, para os próprios missionários, frente às autoridades civis e religiosas. (TORRES, 2004, p.4-5)

Segundo Pontes (1978, p.13-14), o uso dos autos no teatro de catequese era tudo o quanto Padre Anchieta desejou para converter o gentio e o doutrinar, visando livrá-lo do pecado. A questão moral era o ponto crucial do processo de catequização. E mais, a função do teatro comprimia “a exaltação à virtude da obediência e insinuação de espírito profético; os valores de mimese e *pathos* só entram em conta como fatores de edificação moral e não em si mesmos” (Ibid). Com isso, o teatro jesuítico de Anchieta prima por regras que se entendem como “a condenação impiedosa do pecador, a presença do castigo eterno pairando sobre a cabeça de todos, e não apenas dos infiéis” (Prado, 2012, p.25).

No campo da mimese e dos fatores de edificação, a presença do Diabo nos autos e nos sermões bem como sua aproximação à mitologia local foram predominantes para ele ganhar novas máscaras baseadas, contudo, em hábitos tradicionais e em olhares de inserção e apropriação cultural.

Para dar conta do paganismo presente na vida indígena, de acordo com Pontes (1978), com efeito, o padre jesuíta nos revela e descreve, por meio de seus autos, os diabos brasílicos.

Anhangüçu, Tatapitera, Arongatu, Canguacu, Caumondá, Moroupiara, Mboiuçu, Anhangobi, Guaixará, Saravaia, Tataurama, Urubu, Jaguaruçu, Caboré além de outros que, livres das denominações bíblicas, participam da vida colonial desenvolvidos em mitos [...] Neste ponto, o dramaturgo de formação medieval [*apresenta*] os chifrudos [...] e fedorentos [...] alados, dentuços, longilíneos nos dedos que terminam em garras, enfim, uns diabos-mitos tradicionais com os traços que deviam ser acrescentados – e foram – para que se tornassem originais e contemporâneos na sociedade colonial. (Ibid, p.72)

O teatro jesuítico se ateu às visualidades e, portanto, pode-se classificá-lo como um teatro alegórico. O *drama* de Anchieta estava atento ao seu redor, por isso “prestigiou, mais do que era comum, algumas gentilidades menos perigosas [...] música, dança e outras criações de fundo ritual que era conveniente desviar de Tupã para Cristo” (Pontes, 1978, p.44).

Sobre o Diabo, o teatro jesuítico reforça alguns estereótipos, mas não deixa de considerar aspectos da cultura local para criar um imaginário de dominação e entendimento por parte dos indígenas.

As necessidades missionárias obrigaram-no a nativizar seus diabos acrescentando ao velho mito aspectos novos, e, possivelmente, os mais adequados para o tipo de público a que seu teatro se destinava. Já se vê que não eram de todo maus esses diabos, nem podem sê-lo personagens que despertam o riso. Já se descobre neles alguma coisa do futuro moleque brasileiro: na rapidez de serelepes com que se furtam aos ataques dos Santos e Anjos, no gosto em perturbar as belas, no incitamento à bebedeira, na alegria com que provocam os pecados sexuais e até na galanteria cínica. (PONTES, 1978, p.72-73)

Das obrigações missionárias em forma teatral surge um processo de *aculturação* jesuítica (Hessel & Raeders, 1972), através da interpretação e apropriação de práticas ritualísticas, simbólicas e sensitivas dos povos originários. Para Torres (2004), os jesuítas buscavam a *adaptação – apropriação* do modo de ser dos índios; tomar do outro, mimeticamente, o temperamento, a voz, o estilo e adaptar ao serviço da evangelização.

O processo de aculturação dentro do teatro jesuítico, principalmente no teatro de Anchieta, precursor da prática, também esboça contradições, conflitos culturais e visões fragmentadas sobre uma relação de teatro muito mais complexa.

[...] o teatro colonial foi, em termos absolutos, uma ferramenta de aculturação. Mas seria mesmo essa a função fundamental daquele teatro que, de algum modo, participou do massacre? A hipótese da substituição cultural permite entender uma peça como Auto de São Lourenço? E, se permitisse, que culturas de fato estavam em tensão? A visão do conflito exposta dessa maneira omite as cisões e imperfeições de um material que, mesmo sendo organizado em torno de um projeto de conversão e doutrinação, alegoriza – até mesmo por suas irrealizações teatrais – questões mais amplas e contraditórias da vida cultural na colônia no fim do século XVI. Apesar dos esforços em sentido contrário, surge de novo, mesmo nos melhores estudos, a falsa imagem de um embate dualista entre os ritos dos padres e os dos

índios na floresta, entre culturas de identidade definidas, a católica de um lado e a indígena de outro, oposição sintetizada numa fórmula equivocada – teatro catequético – que não ilumina a forma nem os materiais da peça. (CARVALHO, 2015, p.15)

A questão pontuada é que podemos ter um impasse em relação a uma fronteira que não existia. Se os padres usavam o teatro como ferramenta de catequização e faziam isso se apoiando nas visualidades, é muito provável que elementos da cultura indígena foram ressignificados e reproduzidos conforme os objetivos dos jesuítas. No teatro, eles portavam indumentárias europeias, mas usavam tintas e penas na composição de acessórios cênicos. A construção mascarada do Diabo em cena surgiu da mistura desses elementos.

A figura clássica do demônio, que compunha o roteiro de ação do teatro religioso da época, foi colada aos mitos e também representada na pele de indígenas das tribos inimigas, tudo para que, ao final, a benevolência divina derrotasse-os e mostrasse qual o caminho de crença a se seguir. *Anhangá*, por exemplo, era o termo tupi-guarani para designar Diabo e ele foi presença marcante nos autos jesuíticos. Anchieta percebeu que o melhor caminho para confirmar a presença de Deus era dar voz aos demônios, coloca-los, literalmente, em cena.

Anchieta retoma aquele que é o mais popular dos elementos da teatralidade religiosa desde o fim da Idade Média: a cena dos demônios. Surgidas nas representações de milagres e mistérios do século XIII, mostravam um grupo de demônios injuriadores e exibicionistas, com seus jogos acrobáticos, grotescos ou farsescos. As criaturas infernais muitas vezes mimetizavam um animal até serem “domados” ou derrotados pela força de um santo ou anjo. (CARVALHO, 2015, p.40)

Na maioria dos autos, o Diabo aparecia como jocoso, tentador, carrasco e, por ser astuto, queria tomar a alma dos indígenas. Nas tramas, ele nunca aparecia sozinho, sempre um bando o acompanhava, e cada Diabo encarnava uma espécie de pecado capital. O Diabo também fica exposto ao ridículo, se torna um fanfarrão desmoralizado diante dos Santos e da presença da Virgem Maria que, segundo Pontes (1978), é a divindade que pisa na cabeça da cobra, que sufoca o dragão. Estes animais, frequentemente, representavam o Diabo quando a sua encenação vinculada ao imaginário indígena, como o próprio *Anhangá*, não era executada com afinco.

Como ilustração, sobre o auto *Na festa de São Lourenço*³³, Pontes (1978) observa o bando dos Diabos que tomam a cena e as relações que se estabelecem.

Intervêm na cena cerca de vinte personagens: Guaixará, rei dos demônios; seus dois criados, Aimbiré e Saravaia, e quatro companheiros, Urubu, Tataurana, Jaguarau e Caburé; dois imperadores romanos, Décio e Valeriano; São Sebastião, padroeiro do Rio de Janeiro, e São Lourenço, padroeiro da aldeia de São Lourenço, hoje Niterói; uma velha, um anjo e dois personagens alegóricos, à moda dos dramas litúrgicos medievais: o Temor de Deus e o Amor de Deus; prisioneiros e acompanhantes. (Ibid, p.38-39)

Vale ressaltar que muitas apresentações dos autos eram acompanhadas por festas cristãs ou celebrações que tinham como pressupostos a reinserção do colono em sua cultura natal e a construção de um cotidiano regrado nas práticas da Igreja e da Coroa Portuguesa. Cria-se com isso, campos de indícios de teatralização e teatralidade, pois as festas eram conduzidas por adereços, recitais, músicas, danças e, por conseguinte, indivíduos mascarados.

As cenas teatrais também compunham grandes festividades que acompanhavam comitivas ilustres - geralmente padres portugueses -, como a relatada em uma carta endereçada a Lisboa (1585) de Padre Fernão Cardim, na qual se descreve não somente uma recepção alegre do público local como a emergência do Diabo causador dos momentos de euforia e risos entre os presentes. Estas festas de recebimento se configuravam em procissões, coros cantados, saudações dialogadas e representações com adereços.

[...] Tudo causava devoção debaixo de tais bosques, em terras estranhas, e muito mais por não se esperarem tais festas de gente tão bárbara. Nem faltou um Anhangá *scilicet* diabo, que saiu do mato: este era o índio Ambrósio Pires, que a Lisboa foi com o padre Rodrigo de Freitas. A esta figura fazem os índios muita festa por causa de sua formosura, gatimanhos e trejeitos que faz: em todas as suas festas metem algum diabo, para ser deles bem celebrada. (apud PRADO, 2012, p.22)

A presença da figura do Diabo em festividades originárias, coloniais e religiosas oferece um caminho para se pensar a teatralidade em que os fatos cotidianos eram

³³ De acordo com Prado (2012, p.26) “[...] A peça, como todo bom ajuste de contas, não quer outra coisa senão reviver no presente, em tom triunfalista, batalhas ganhas ou perdidas no passado pela Igreja. A moral em vigência é a do Velho Testamento: olho por olho, dente por dente”.

colocados à disposição de um conjunto de práticas visuais e didáticas, no intuito de se instaurar uma cartilha de regras, de relações civis e de controle simbólico. O Diabo passa a ser aquele que liga, por mais paradoxal que possa parecer, o politeísmo profano indígena ao monoteísmo cristão.

Carvalho (2015) esboça que a teatralidade no contexto do teatro de catequese possibilita a ela incluir também as atividades eclesiais, as celebrações da vida e as peripécias da corte como práticas *parateatrais*. Essas práticas inclinam-se em direção à demarcação de uma possível manifestação sacro-profana popular. Décio de Almeida Prado (2012) observa esta ampliação do teatro de catequese como ações festivas e marcas de teatralização de hábitos e ritos.

Temos aí [...] alguns princípios fundamentais da encenação [...]: o teatro concebido como parte de uma festa maior, que nem por ser religiosa deixa de ter lados francamente profanos e divertidos; o constante deslocamento no espaço (observável também nas festividades indígenas), como suporte de diálogos ocasionais, não necessariamente ligados entre si, que faziam a procissão estacionar por minutos; as figuras simbólicas, quando não sacras (a Sé, a Cidade, o Anjo); o cenário quase sempre natural; os papéis interpretados por alunos de vários níveis, sem exclusão de indígenas; o diabo visto como fonte de comicidade, à maneira indígena (e portuguesa, se lembrarmos de Gil Vicente); a comunicação de natureza sensorial, proporcionada pela música e pela dança, com os instrumentos indígenas de sopro e percussão sendo equiparados aos correspondentes europeus (fauta, tambor); e, antes e acima de tudo, o aspecto lúdico do teatro, entendido como jogo, brincadeira, porta imaginária através da qual entravam com enorme entusiasmo os índios [...]. (Ibid, p.24)

Um esboço de *corpo-festivo* (Bakhtin, 2008) pode ser circunscrito no âmbito das próprias encenações dos autos jesuítas. Vale lembrar que não somente os autos eram apresentados, como também danças e rituais que pudessem ser utilizados como ferramentas de catequização. Em muitas celebrações cristãs, os jesuítas incorporaram elementos locais também como um caminho de diálogo com os indígenas e, em muitos de seus autos, Anchieta explorava uma cena em que os demônios surgiam cantando e dançando, ações tipicamente indígenas. Esse caso pode ser encontrado no auto que descreve a Festa de São Lourenço. Ainda neste caso pode-se destacar, mais uma vez, o caráter festivo das encenações jesuítas.

Boa parte dos autos de Anchieta escritos [...] apresenta corais cantados. Reuniam coreografia dançada e canto acompanhado de instrumentos. Na teatralidade total dos jesuítas a música era um aspecto central, organizava a forma cênica. Entretanto, é difícil dizer, se isso acontecia com base no estilo que os padres chamavam de “órgão” (corais cantados evidentemente sem o instrumento quando se tratava de procissões – termo usado por eles como diferencial do canto no estilo “cantochoão”), ou estariam mais perto dos padrões “dissonantes da razão” [...] assemelhados aos cânticos tribais ritualísticos. Que musicalidade era essa que amalgamava elementos dialógicos e corais, representacionais e processionais, será sempre um aspecto difícil de imaginar. (CARVALHO, 2015, p.18)

O *rito* festivo parece ser um grande propulsor da própria vida colonial, embora a sua realização estivesse ligada aos procedimentos do cristianismo, moldes parecidos com algumas festas cristãs que acontecem até hoje. A festa é o pano de fundo para algo maior, isto é, o processo de evangelização.

Apesar do resquício festivo advindo das representações dos autos e de suas composições festivas, vale ressaltar que, de forma tímida, a população se apoderava destes encontros por conta de um objetivo religioso que sustentava aquela prática. Em decorrência disso, não se podia perder o motivo com o qual as recepções festivas eram realizadas: a louvação e o poder soberano de Deus (e de sua representação na terra – o colono) em relação aos maus hábitos daquela gente que, para muitos colonos, era da terra do Diabo.

Por conta de um objetivo religioso bem definido, a maioria dos padres jesuítas era quem fazia a própria encenação dos papéis dos autos. Depois de algum tempo de familiaridade, alguns indígenas já convertidos assumiam papéis secundários. Porém, como representar a figura do Diabo? Muitos padres temiam representa-la, porque acreditavam que o Diabo iria tomar sua alma, além disso, o padre responsável pela Companhia de Jesus, Inácio de Loyola, proibiu a prática de danças e representações profanas por parte dos jesuítas. Nesse caso, muitas vezes a Igreja teve que contratar atores e mimos portugueses para atuarem no papel do Diabo.

Mesmo quando o Diabo usava máscaras, os padres eram proibidos de o fazerem, pois a máscara era considerada um objeto profano, além de estar associada a um elemento de incorporação o que, obviamente, atingiria a alma do fiel e perderia sua identidade com Deus, uma vez que “a igreja cristã critica-a por apagar a figura humana, a face-espelho de Deus” (Costa, 2014, p.125).

Outra ação nada confiável na encenação dos autos era a arte da palavra pronunciada pelo personagem Diabo. Torres (2004, p.12) afirma que “a arte que consente o estigma de incorporação, ao situar a *actio* exatamente como objetivo central, é a Retórica”. Porém, esta estratégia aconselhada é para os jesuítas a mesma eloquência do Diabo. Para o padre Inácio de Loyola, a arte discursiva do Diabo era para todo o mal, enquanto a retórica da Igreja para todo o bem. Por conta disso, a linguagem chula e o caráter cômico dos Diabos nos autos e mistérios que Anchieta escreveu também se estruturaram como maneiras de opor um linguajar adequado e sacro a uma pronúncia selvagem e profana.

Na construção da *máscara do Diabo* outro ponto em destaque é o significante do riso colado às suas ações. O Diabo é o causador do riso e a deturpação de sua figura no teatro jesuítico é importante para expor a comicidade como um efeito oriundo do próprio ambiente diabólico. Por conta do contexto europeu, Torres (2004) observa a necessidade de o teatro jesuítico ser diferenciado em relação ao teatro dos cômicos do século XVI e, de certa forma, esta diferença se acentua no enredo encenado, na moral dos personagens e na estrutura dos próprios diálogos e cenas.

[...] As argumentações morais ganham espaço, ao mesmo tempo em que se fixam os princípios, regras e teorias de um outro teatro. Um teatro que é considerado lícito e que merece ser colocado entre as artes, como o resultado de um exercício coligado às disciplinas da retórica e da oratória. O teatro dos cômicos, ao contrário, é negativo, pois, além de ser motivado por razões irrelevantes de divertimento e pelo interesse de ganhos monetários, não está ligado a nenhuma *scientia*. (Ibid, p.07)

Se o Diabo é aquele que acessa o riso, é o que provoca estados de epifania entre os partícipes, como ele sustenta uma marca de Mal e um adversário tão repulsivo? Este, talvez, seja um procedimento presente nas obras de Anchieta, pois a comicidade dos demônios vinha como uma ascensão à moralidade e, ao mesmo tempo, uma ridicularização dos inimigos da Igreja e da Coroa Portuguesa. Sendo chamado de Satanás, Lúcifer, Diabo ou nomes próprios de personagens históricos, Anchieta sublinhava a essência do Mal, e que sendo o Mal nada mais justo de que ele seja punido pelo o Mal, por isso que havia notas cômicas nas relações entre os Diabos e demônios, pois permitia que a morte e o banimento dos corrompidos pudessem ser explorados de

maneira violenta, com a projeção de corpos queimados, decapitados, etc. Assim, o Bem triunfaria e se manteria de mãos limpas.

Observe-se que Lúcifer enquanto complemento da justiça divina não é conceito alheio ao universo cristão. Despojada do Inferno, ficaria a Igreja sem a possibilidade de punir o pecado. Mas um autor hábil, de clara vocação teatral, não teria dificuldade, como não teve Gil Vicente na trilogia das Barcas em separar as atribuições do Anjo e as do Diabo, tornando-os figuras complementares exatamente por nunca transgredirem as fronteiras dos respectivos territórios (PRADO, 2012, p.27).

O simbólico da *máscara do Diabo* irá se estender para algumas festas populares, não por conta somente de sua aparência, mas, principalmente, pelo seu estado de zombeteiro, festivo e risível que é alicerce de uma festividade que inclui narrativas, danças, cantos, cenas, recitações e mascaramentos.

Futuramente, a *máscara do Diabo* que emerge das práticas jesuíticas irá ganhar novas modelagens pela literatura, pelo diálogo com a cultura afro-brasileira, com o misticismo indígena, com lendas regionalistas, com a influência de padrões globalizantes, pelo cinema, pelo teatro contemporâneo, enfim, por campos e discursos que o tomam como um ser múltiplo e híbrido. Uma criatura que pode rir ou não rir, mas que sempre traz a ideia de inverter, zombar e criticar padrões.

Cômica, grotesca, sombria, serena, a *máscara do Diabo* no Brasil responde à cultura na qual se insere, mesmo que porosa para outras referências. Ela pode ser uma metáfora, uma poesia, um signo, mas é um processo híbrido de um conjunto de práticas culturais, históricas e ritualísticas.

O teatro jesuítico importou a figura do Diabo, transformou-a em um Diabo híbrido por conta de uma terra híbrida, apropriou-se de um *Diabo local* e que, a partir de narrativas sacro-profanas, se transmutou em outros seres diabólicos e em outros estados mascarados e brincantes, estados estes que dialogam e se constituem a partir do profano, do teatralizado e do carnavalizado, pois como proferiu Oswald de Andrade (1928): “*Nunca fomos catequizados. Fizemos foi o Carnaval*”.

A large, muscular, orange-painted devil figure is the central focus, holding a large orange pitchfork. The figure has a wide, open-mouthed expression and is surrounded by a dense crowd of people and falling confetti. The scene is illuminated with warm, orange and red lights, creating a festive and intense atmosphere. The background shows a large gathering of people, some wearing costumes, and a structure with yellow and red elements.

PARTE V

A FESTA DO DIABO

BATERIA – O Carnaval do Diabo

Na constituição de um imaginário de crenças e símbolos, a *máscara do Diabo* foi sendo incorporada em tradições e festejos populares que, de certa maneira, dialogam com narrativas de cunho religioso e que possibilitam acesso aos mitos, às lendas e credences. As narrativas podem ser revividas em forma de festa, ao mesmo tempo em que utilizam dos artifícios do mascaramento para dar ênfase em personagens históricos, fantásticos e mitológicos.

As possibilidades de transformação em outro ser, outra ideia e conceito, um personagem típico e fantasioso, uma representação sarcástica sobre as questões sociais, exaltação romântica e saudosista, entre tantas outras, são algumas ocorrências de mascaramentos no Carnaval. Independente do tipo de festa na qual ele se configura, já que seus festejos são diversos, o travestimento do corpo é o acontecimento primordial que move blocos, bailes, desfiles e outras festividades carnavalescas. É um resgate do ritualístico e de celebração dos símbolos e divindades de uma sociedade. “A festa carnavalesca existe em todos os lugares e em todos os tempos [...] Percebe-se na festa de carnaval o aflorar de um ritual muito antigo, um jogo simultaneamente mágico e religioso” (Fo, 1999, p.31).

As festividades carnavalescas compõem um *modus operandi* das culturas populares e, apesar de efêmeras, o *mascaramento carnavalesco* ao qual estão subordinadas ocorre como um fenômeno que está presente numa rede de relações – artísticas e sociais – que as modifica e também interferem na produção e recepção catártica. Pelo mascaramento se instaura um novo ritual que é decorrente da carnavalização, que também se sustenta por uma teatralidade e profanação de suas práticas ao explorar uma narrativa que ressalta imagens e representações de discursos e práticas sociais.

Nessa lógica há elementos que ratificam sua estrutura de festa popular, como a ideia de cortejo, a musicalização, o canto e o coro, os instrumentos, a roda e a dança, uma narrativa espetacular, entre outros. Ampliando este contexto para outras festividades populares sacro-profanas, percebe-se que a máscara se torna um dos objetos e adereços que mais se repetem, pois pode ser através dela que a subversão e as narrativas venham se reforçar e se materializar.

O consenso de que todo tipo de brincadeira em excesso ou inversão de valores poderia ser denominado de ‘carnaval’ foi perpetuado, principalmente, pelo posicionamento radical da Igreja Católica ao longo dos séculos. As brincadeiras eram consideradas orgias desenfreadas, bagunças desordeiras, folias e práticas pagãs que foram rapidamente associadas como manifestações demoníacas.

Quem acabou “inventando” e institucionalizando o Carnaval, conforme Ferreira (2004), foi a Igreja Católica na época do papa Gregório I. Isso se deu por volta de 604 d.C. e foi uma tentativa da classe religiosa controlar os fiéis, acreditando que ao liberar alguns dias para eles viverem os prazeres da vida profana, depois dedicar-se-iam exclusivamente às questões do espírito durante a Quaresma. Com isso, os dias foram chamados por “adeus à carne”, que em italiano se compreende por “carne vale” ou “carnevale”. Entretanto, a Igreja também se apoderou de práticas ritualísticas e elementos que pertenciam às culturas profanas para institucionalizar festas populares, como as carnavalescas, que foram configuradas por releituras de rituais pagãos. Assim, o Carnaval é um período festivo que resulta de processos híbridos.

Se nos atentarmos para as celebrações ritualísticas como lugares de prevalência de mascaramentos e de ações simbólicas sobre uma realidade, teremos pontos em comum entre a ancestralidade festiva com as práticas carnavalescas posteriores, como descreveu Bakhtin (2008, p.5), ao ressaltar que “a dualidade na percepção do mundo e da vida humana” estava presente nos rituais sagrados da Antiguidade. Ao mesmo tempo, a ideia e concepção de Carnaval vêm florescer fortemente ainda no Império Romano com toda a influência teatral e ritualística da Grécia Antiga³⁴, que será um dos embasamentos e procedências de práticas e celebrações politeístas e festivas ao redor do mundo ocidental.

Por outro lado, o Carnaval se estruturou como o espaço do riso e da brincadeira excedente se transformando em uma festa que também criticava a hierarquia social e as mazelas da população, manifestando questões populares que proporcionavam a vivência de outra lógica de organização simbólica e espacial.

³⁴ Uma das celebrações considerada um dos pontos de partida para a concepção de festividades carnavalescas foram as *Dionisiacas*. Elas compunham os rituais politeístas da Grécia Antiga e, como celebração popular, se orquestrava nas danças, músicas e na presença de máscaras que representavam divindades, aproximando-se do próprio âmbito teatral. As *Dionisiacas* eram celebrações ritualísticas em louvação a Dionísio. Nelas os seguidores deste deus da folia (loucura e metamorfose) e do vinho (bebida sagrada para os gregos) saudavam-no com entusiasmo portados por trajes e máscaras significativas para a realização ritualística. Esse tipo de ritual, segundo Araújo (2003), ficou conhecido como o início do chamado Carnaval Pagão.

[...] O riso acompanhava também as cerimônias e os ritos civis da vida cotidiana: assim, os bufões e os “bobos” assistiam sempre às funções do cerimonial sério, parodiando seus atos (proclamação dos nomes dos vencedores dos torneios, cerimônias de entrega do direito de vassalagem, iniciação dos novos cavaleiros, etc.) Nenhuma festa se realizava sem a intervenção dos elementos de uma organização cômica, como, por exemplo, a eleição de rainhas e reis “para rir” para o período da festividade. (BAKHTIN, 2008, p.4)

Os ritos cômicos que preenchiam parte dos festejos de Carnaval eram acompanhados de atos e procissões nos quais se podia observar, como pontua Bakhtin (2008), a representação de mistérios e *soties* e a exibição de gigantes, anões, monstros e figuras folclóricas que tomavam as ruas, as feiras e as praças públicas.

A representação da vida nas festividades populares e o caráter de renovação perpassam a forma prática e a organização do Carnaval, pois era um modo de concretizar a própria vida medieval. Era, conforme Bakhtin (2008), uma forma livre de realização, renovação e renascimento de princípios que compunham as regras de convivência. De certa maneira, estas características prevalecem nos festejos carnavalescos atuais. O conceito de carnavalização auxilia a compreensão do próprio acontecimento de Carnaval - conjunto simbiótico por excelência - e se expande para a relação ambígua e de poder que a sociedade estabelece entre si e entre as suas festividades e celebrações sacro-profanas. O Carnaval é a própria vida dando para si um aspecto particular de funcionamento e existência. Em outras palavras, “[...] o carnaval é a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso. É a sua vida festiva.” (Bakhtin, 2008, p.7) que possibilita a renovação coletiva, a suspensão de padrões, a instauração da paródia, mas também da crítica e, ademais, estabelece um movimento prático que gera mudanças no sujeito e na sociedade mesmo que por um curto período de tempo.

O Carnaval, como uma parte das festividades sacro-profanas que pertence à estruturação simbólica e ritualística da sociedade, se configura, concomitantemente, como uma manifestação popular e artística, pela qual pode-se analisar processos de mascaramentos e evidenciar outra materialidade corporal e espacial, que correspondam a um mascaramento coletivo em seu estado de profanar e transfigurar um *status quo*.

ALA – Corpo diabólico

No cruzamento de culturas do território brasileiro (indígena-africana-europeia, principalmente), a *máscara do Diabo* ganhou materialidades concretas e diferentes abordagens em celebrações que se organizam dentro de uma lógica artístico-espetacular, como decorre dos tipos de Carnaval no Brasil. A extensão de formas da *máscara do Diabo* nas festas carnavalescas faz reacender a brincadeira, o riso, os mascaramentos sobre os corpos e os espaços, pois, como afirma Araújo (2003), o carnaval permite que tensões sociais sejam liberadas em uma sociedade que convive com a divisão de classes.

[...] no carnaval ficam suspensas as regras que controlam o olhar. O mundo se abre ao poder ver e ao poder fazer, com inversões como o pobre despertando a inveja dos ricos e o estabelecimento de relações de desejo e profunda lascívia. No carnaval, celebram-se as coisas abstratas e inclusivas, como o sexo, a alegria, o prazer, o luxo, o canto, a dança e a brincadeira. (Ibid)

O Carnaval “vem se definindo a partir de diferentes perspectivas” (Souza, 2000, p.140), e ao pensarmos nos desfiles de Escolas de Samba como uma das perspectivas de um acontecimento local percebe-se o conjunto de regras e práticas as quais eles se reportam. As condições determinantes para a execução de algumas festas populares e suas manutenções culturais perpassam, atualmente, mecanismos de controle advindos da interferência do Estado ou de investimentos privados. Estes mecanismos elevaram alguns festejos à espetacularização e midiaticização de suas práticas, exacerbando uma técnica mercantilista e de industrialização cultural, todavia isto não anula a pertinência de festividades como espaços de convivência, resistência e projeção de um imaginário popular.

As festas permitem que haja formas subjetivas e materiais que transcendem os dispositivos de controle. Algumas dessas formas se traduzem no mascaramento, na dança, no canto, na música e se tornam uma via transgressora e relacional de reconhecimento do outro e pelo outro, como se fossemos estimulados a participar de um propósito coletivo que as festas populares carregam em sua realização. Elas assumem uma ficção burlesca que pode se configurar em ato político e ideológico.

Nas festividades sacro-profanas que perpassam a cultura popular da América Latina, a *máscara do Diabo* emerge como forma material e produto visual de um *corpo*

diabólico: composição de corpos mascarados que se aproximam de uma representatividade cômica, grotesca, alegórica. Alguns personagens *diabólicos* que são retratados nos enredos, cantos e nas danças retomam aspectos do arquétipo do Diabo e suas ramificações subversivas. Nestas festas populares somos então deslocados para um universo profano no qual a figura do Diabo assume diversos sentidos e diferentes representações tanto no aspecto de divindade adulada quanto na proximidade com o caráter dos homens.

As representatividades sobre o Diabo ocorrem como parte da constituição performática e da realização artística. Algumas festividades sacro-profanas, como a Folia de Reis e a Cavallhada, no Brasil, e a Festa da *Virgen del Carmen* (*Mamacha Carmen*), no Peru, constituem espaços para o diálogo com a figura do Diabo, suas similaridades e proporcionam uma ponte teórico-prática entre a análise de processos de mascaramento bem como a construção de um *corpo diabólico*.

A Folia de Reis traz aspectos particulares em sua constituição em relação à região e à cultura a qual pertence. Essa manifestação cultural e festiva adquire outros nomes como Reisado, Terno de Reis, Santo Reis, etc. e teve sua origem nas celebrações católicas europeias.

A devoção aos Reis Magos surgiu no cristianismo primitivo, com inscrições de suas representações, nas primeiras catacumbas romanas, nestas gravuras os Magos estariam representados com chapéu típico dos persas e após o século VIII, tornaram-se Santos católicos de grande devoção. (SANTOS, 2008, p.90)

A Folia de Reis aportou no Brasil pelas mãos dos jesuítas por volta de 1559, que “após vinda do primeiro Governador Geral, Tomé de Sousa (1503-1573 ou 1579), trouxe esta tradição sob a forma de canto, dança e encenação no processo de catequese e ensino” (Santos, 2008, p.94).

Vinculada ao período natalino, a Folia de Reis tornou-se uma tradição popular, intensificou-se durante o Ciclo do Ouro (Minas Gerais) e expandiu-se pelo território brasileiro incorporando elementos das culturas africana e indígena. Nesse processo sincrético, a Folia de Reis não deixou de manter uma estrutura básica de música, canto e dança remetendo à história dos reis visitantes de Cristo e apresentando composições específicas que são pertinentes para a realização do cortejo, como palhaços, embaixadores, cantores e instrumentistas.

Figura 59 – Brincantes mascarados da Folia de Reis - Estado de São Paulo.

Figura 60 – Máscara de Folia de Reis. Juíz de Fora - MG

Os palhaços são os personagens mascarados que associa à *máscara do Diabo*, não pela aparência e características comuns ao Diabo, mas sim ao *corpo diabólico* que eles suscitam através do enredo, do mascaramento e das brincadeiras realizadas durante a apresentação do cortejo.

Os palhaços aparecem em número variável, geralmente dois ou três. São os representantes dos soldados de Herodes, perseguidores do menino Jesus, muitas vezes encarados como a personificação do próprio Herodes e por isso associados à figura do demônio, do

satanás. É o elemento profano da Folia. Não cantam as partes do auto: limita-se a emitir sons curtos e jocosos nos intervalos da cantoria. Possuem partes específicas, denominadas “chulas” (mesmo nome é dado as récitas dos palhaços de circo) ou “loas”. Desempenham-na recitando quadrinhas ou décimas e sextilhas. As primeiras são aquelas comuns, decoradas ou improvisadas, conforme as circunstâncias; as outras costumam ser de algum romance tradicional da literatura oral, ou criadas pelos próprios palhaços, baseados em fatos do cotidiano, como o jogo do bicho, o futebol e personalidades políticas, fontes inspiradoras de poemas (SANTOS, 2008, p.104).

Neste festejo, a *máscara do Diabo* transfigurada em palhaço, mais uma vez, revela o signo da personificação do Mal atrelada às suas características de perseguidores e atormentadores de Cristo recém-nascido, todavia, ela é jocosa, zombeteira e cômica. O mascaramento que ocorre nessas personagens, juntamente com a função que desenvolvem é da ordem do carnavalesco por explicitar um corpo expansivo, desregrado, exagerado e amplo, evocando, portanto, um *corpo diabólico*.

Afinal, ao palhaço é permitida uma outra realidade, a da criação, da fantasia da representação. Neste mesmo contexto, a ele é permitido o falar popular, usar expressões grosseiras, gírias, versos obscenos e expressões populares, que podem ser ditos claramente ou de forma anedótica, metafórica e sarcástica. Falando das relações humanas como política, casamento, religiosidade, o palhaço utiliza seu repertório, pedindo dinheiro para si e prendas para a Folia, como forma de recompensa do prazer que propiciou à audiência (SANTOS, 2008, p. 105 – 106).

O palhaço da Folia de Reis em suas jocosidades reflete o ser rebaixado, aquele que deve provocar o riso, que pela metáfora, ri de si, dos outros e dos problemas sociais que podem ser aflorados tanto pela narrativa folclórica quanto pela relação improvisada com a realidade local. Algo similar acontece com os *Curucucús* que são os mascarados da Cavallhada goiana, com destaque para a festividade de Pirenópolis – GO.

Festa que se caracteriza como devoção e folia, espaço sagrado e profano, a Cavallhada de Pirenópolis tem suas raízes em Portugal e acontece há quase 200 anos nesse município goiano. Em seu trajeto, a Bandeira do Divino percorre a zona rural durante uma semana, chegando a aglutinar 300 cavaleiros-foliões quanto aportam à cidade. A parte profana denomina-se Folia dos Mascarados e começou como brincadeira de agricultores. Nela, encontramos vários tipos de máscaras, porém, as mais requisitadas são as máscaras de boi, enfeitadas com flores de papel crepom. Confeccionadas por artesãos locais, elas são feitas a partir de um molde de gesso, no qual são

aplicados retalhos de papel com cola. Permeados pelo jogo de metamorfose e do encobrimento, os foliões alteram a voz para não serem reconhecidos e pedem bebida às pessoas da localidade. (COSTA, 2014, p.8-9)

A festa resgata a memória da batalha entre os cristãos e os mouros em meados da Idade Média europeia, e, em sua estrutura narrativa, os cavaleiros Mascarados, em contraste com os cavaleiros Cristãos e Mouros, são os personagens que saem às ruas a galope em algazarra e divertindo a população com brincadeiras chulas, acrobacias e danças em troca de bebidas e fumo.

Figura 61 – Curucucú (1) da Cavalhada. Pirenópolis – GO.

A máscara do *Curucucú* que representa o Boi traz ornamentos e adereços que personificam a representação animalesca e o *diabólico*. A composição visual dos mascarados inscreve um *maskamento carnavalesco*, pois a figura é alegórica e o destaque das cores vibrantes e da expansão dos chifres contribui na demarcação desta característica, além da possibilidade de inversão do sagrado pelo profano ao aproximar essas máscaras de personagens que desempenham uma função subversiva no coletivo da festa.

Figura 62 – Curucucú (2) da Cavallhada. Pirenópolis – GO.

A silhueta da *máscara do Diabo* carrega a ironia e o deboche que são instrumentos de críticas aos poderosos e ao sistema, pois os *Curucucús*, que não seguem regras³⁵ e se permitem às mais desafiadoras e engraçadas brincadeiras, representam o papel do povo em oposição à elite e ao poder materializados pela pompa dos outros cavaleiros que também se fazem rígidos e sagazes. A *máscara do Diabo* se apresenta em formas singulares apesar de algumas características se repetirem como, por exemplo, a filiação de figuras mascaradas ao baixo-ventre, ao cômico, ao invertido.

No Peru, na província de Paucartambo, há três séculos acontece a Festa da *Virgen del Carmen* que também apresenta processos de mascaramentos e brincantes mascarados que projetam um *corpo diabólico*. Esta festividade reafirma tanto um espaço para a encenação de cantos, danças e narrativas espetaculares quanto à exaltação de um acontecimento religioso oriundo de características híbridas de seu processo de constituição e realização. Dentro do universo de celebrações religiosas no Peru é possível distinguir ainda, conforme observa Cánepa (2008), dois ciclos de festas.

El litúrgico, que se define en función de la vida, muerte y resurrección de Cristo, y el santoral, determinado en función de las festividades de los santos cristianos. Estas celebraciones, de origen europeo, han pasado por un proceso de adaptación y apropiación cultural, en cuyo

³⁵ Dentro da estrutura narrativa da festa, a única regra na qual se submetem é a de não revelar as suas identidades.

curso han adquirido características locales y regionales entre las que se pueden identificar elementos de origen indígena y español (CÁNEPA, 2008, p.52).³⁶

Como uma celebração religiosa vinculada ao ciclo dos santos cristãos, a consolidação da festa de louvação à *Virgen del Carmen* tem seu marco na Europa medieval. No Peru, ela chega pelas mãos do colonizador espanhol, adquire o nome de *Mamacha Carmen* e se torna “a padroeira dos presidiários, enfermos e da marinha” (Cardôso; Fernandez, 2016, p.5). Em seu enredo, a festa se estrutura em orações, danças, canto e esquetes cênicas que apresentam personagens que encenam a luta entre povos daquela região que buscam adquirir a posse sobre a imagem divina da *Virgen del Carmen*. Cada grupo tem um nome e uma função específica dentro do enredo da festa, que acontece em período de 3 a 5 dias.

Destaca-se também outros aspectos como a incorporação de grupos de mascarados que fazem a representação dos distintos ajuntamentos sociais, as dançam que com seus passos milimetricamente delimitados simbolizam os ofícios sociais desses indivíduos, a presença estrangeira nos grupos musicais que ditam o ritmo da festa, os atos cênicos que representam momentos históricos, a comilança que demonstra como aquela sociedade está organizada socialmente; narrativas implícitas, um variado mosaico relacional entre atores e espectadores, paucartambinos pertencentes ao “mundo de dentro” e os outros indivíduos do “mundo de fora”. Tudo em honra a *Virgen del Carmen*. (CARDÔSO, 2019)

Entre os grupos mascarados de dançarinos estão os *Saqras*, que assumem formas de demônios / diabos (*diablos*) que representam o purgatório e o Inferno e, posteriormente, são vencidos ou convertidos pela *Virgen del Carmen*.

³⁶ A litúrgica, definida em termos da vida, morte e ressurreição de Cristo; e dos santos, determinada de acordo com as festividades dos santos cristãos. Estas celebrações, de origem europeia, têm passado através de um processo de adaptação e apropriação cultural, adquiriram durante o seu curso características locais e regionais, entre as quais podemos identificar elementos de origem indígena e espanhol. (Tradução minha)

Figura 63– *Saqras* da Festa da *Virgen del Carmen*. Paucartambo – Peru.

Figura 64 – *Saqras* da Festa da *Virgen del Carmen*. Paucartambo – Peru.

Durante a procissão da *Virgen del Carmen* com danças, encenações e coro de devotos e turistas, os *Saqras* são os mascarados que se destacam principalmente por se posicionarem em cima dos telhados das casas e também em pequenas sacadas de onde executam movimentos que podem ser de medo, de perseguição e de redenção durante a passagem da padroeira.

Es un personaje mítico que habita entre el infierno y el purgatorio, un demonio mestizo, un personaje ágil, dinámico y travieso que con picardía pretende hostigar y fastidiar a la Mamacha del Carmen y a su vez clama porque lo libere del purgatorio. La ejecución de nuestra coreografía se basa en una versión burlona e irónica de cómo es un “diablo mestizo” en el baile se muestra el respeto y temor a la Virgen, durante la procesión los Saqras desean tener un acercamiento con la Patrona y con los devotos, ubicándonos en los techos y los balcones, pero se tratará de no mirarla directamente a los ojos mientras ejecutamos las maniobras y movimientos. Durante la festividad los Saqras bailamos con nuestros multicolores trajes, con respeto fe y gran devoción, tratando de jugar con la Mamacha y arrancarle una sonrisa, así nos sentimos plenamente protegidos por nuestra Virgen del Carmen (YÁBAR, 2020).³⁷

Algumas máscaras são caracterizadas pela animalização dos traços e do caráter selvagem de suas composições. Outras assumem as características históricas, ancestrais e cristãs: os chifres, as garras, as presas. Contudo, são máscaras que, mais uma vez, se inscrevem no caráter jocoso, brincalhão e zombeteiro, retomando alguns papéis que ao Diabo foram designados ao longo da sua construção estética e moral. Os *Saqras*, evidentemente, podem ser analisados pela aproximação com o *corpo diabólico* devido às suas características físicas e materiais bem como por suas ações e funções subversivas durante a festa.

Nestes festejos populares da América Latina – considerando suas diferenças – a dialética sacro-profana é sustentada em sua própria constituição, pois o enredo da festa pode ser voltado para a louvação a uma divindade, porém sua forma de execução apresenta *mascaramentos carnavalescos* e elementos como a dança, o canto, a brincadeira que adquirem ligações significativas e simbólicas com a *máscara do Diabo* e seu resultante *corpo diabólico*.

No Carnaval, os mascaramentos ganham evidencia por conta da sua própria lógica de existência e realização que, de fato, é um acontecimento que busca profanar o cotidiano sistemático, revelando práticas artísticas em processos de compreensão,

³⁷ Ele é um personagem mítico que vive entre o inferno e o purgatório, um demônio mestiço, um personagem ágil, dinâmico e travesso que maliciosamente tenta perseguir e irritar *Mamacha del Carmen* e, por sua vez, clama por sua libertação do purgatório. A execução de nossa coreografia é baseada em uma versão zombeteira e irônica de como é um "demônio mestiço" na dança, mostra-se respeito e temor à Virgem, durante a procissão os *Saqras* desejam ter uma relação mais próxima com a padroeira e com os devotos, localizando-nos em telhados e varandas, mas tentaremos não olhá-la diretamente nos olhos enquanto executamos as manobras e movimentos. Durante o festival os *Saqras* dançam com nossos trajes multicoloridos, com respeito, fé e muita devoção, tentando brincar com a *Mamacha* e fazê-la sorrir, para que nos sintamos totalmente protegidos por nossa *Virgen del Carmen*. (Tradução minha)

leitura e interpretação sobre a expansão iconográfica e metafórica das narrativas festivas e seus personagens.

Os desfiles de Escolas de Samba no Brasil são parte de uma gama de festividades carnavalescas que, a partir da visualidade, da narratividade, do canto e da dança, produzem sentidos e imagens que incidem sobre a própria construção de *representação / representatividade* do imaginário popular brasileiro. A tríade teatralidade-profanação-carnavalização permite que os desfiles de Escolas de Samba compartilhem dinâmicas de inversão sociais, simbólicas e se apropriem de práticas artísticas carnavalizadas. Dentro destas práticas, a *máscara do Diabo* possibilita subverter uma lógica, parodiar regras, inverter estratégias e dispositivos de poder, transformar dimensões de convívio e instaurar a decomposição de sentidos.

O desfile das Escolas de Samba no Rio de Janeiro é um acontecimento único e de organização, confecção e realização complexas. É uma expressão artística em movimento que reflete a sociedade e sofre influência da própria política de formação social e cultural do país. Os desfiles acontecem em um período e horário definido e representam a ‘voz’ de uma comunidade, ou seja, eles são a extensão de uma coletividade, de um espaço e de memórias que atravessam os partícipes de uma Escola de Samba, e que resultam de ideias e de trabalho artístico e cultural que compõem modos de existências sociais, o que permite que um desfile aconteça na avenida, mas não cesse nela. O desfile possui uma lógica particular que é criada e realizada independente, à priori, da ação do público. Ele segue um regulamento, afinal é uma competição. Há um artista que pensa a execução visual deste desfile – o carnavalesco –, porém a conclusão desta execução, de fato, só acontece em cena, no dia do desfile, diante do folião e do público, da exuberância dos corpos em festa, dos corpos mascarados envolvidos pelo canto e pela dança, dos imprevistos e das expectativas.

O surgimento das Escolas de Samba talvez possa ser entendido como um marco tanto artístico quanto social, já que a partir dele, as escolas influenciaram e influenciam a vida de determinadas comunidades e compõem, com isso, as facetas controversas de uma cidade, como o Rio de Janeiro.

As escolas de samba surgiram no Rio de Janeiro por volta de 1920. A crônica do carnaval descreve o cenário então existente na cidade de forma nitidamente estratificada: a cada camada social, um grupo carnavalesco, uma forma particular de brincar o carnaval. As Grandes Sociedades, nascidas na segunda metade do século XIX, desfilavam

com enredos de crítica social e política apresentados ao som de óperas, com luxuosas fantasias e carros alegóricos e eram organizadas pelas camadas sociais mais ricas. Os Ranchos, surgidos em fins do século XIX, desfilavam também com um enredo, fantasias e carros alegóricos ao som de sua marcha característica e eram organizados pela pequena burguesia urbana. Os Blocos, forma menos estruturada, abrigavam grupos cujas bases situavam-se nas áreas de moradia das camadas mais pobres da população, os morros e subúrbios cariocas. O surgimento das escolas de samba veio desorganizar essas distinções. (CAVALCANTI, 1994, p.22-23)

Através do samba e de enredos, muitas comunidades imersas no ambiente das Escolas de Samba lutaram – e lutam – por inserção política, social e cultural. Na especificidade que as Escolas de Samba do Rio de Janeiro assumem na cultura popular brasileira, elas podem desempenhar um papel fundamental nos processos de representação, construção de identidades e socialização de discursos que constituem uma rede de sentidos sobre esta festa e, consequentemente, sobre os sujeitos e os corpos que a compõem e a usufruem.

Antes de percorrer a passarela do samba, como se conhece hoje, o desfile carioca tem um marco precursor na Praça Onze e na casa da mãe baiana Tia Ciata, que se tornou, no início do século XX, símbolo de resistência ao incentivar rodas de samba e encontros de sambistas que, por lei, eram práticas proibidas. Posteriormente, com a ajuda de patronos, as Escolas de Samba do Rio de Janeiro ganharam espaço na cidade e entre a população burguesa. Nas avenidas, os desfiles das agremiações se consolidaram como o típico carnaval carioca se expandindo como referência nacional.

A festa do Rio de Janeiro exerceu, por diversas razões, um papel centralizador e determinante para a formação da folia nacional [...]. Além disso, a partir das primeiras décadas do século XX, a festa carnavalesca carioca tornava-se o local simbólico da folia mestiça, transformando-se numa espécie de paradigma cultural popular da nação. Desse modo, o que chamamos de “Carnaval brasileiro” se estabelece não como um “resumo” ou uma “reunião” das diferentes festas carnavalescas do país, mas sim como uma espécie de sobreposição do modelo carioca sobre as diferentes folias Brasil afora. (FERREIRA, 2004, p.13)

A cidade do Rio de Janeiro foi elevada a centro carnavalesco da nação, estabelecendo para os desfiles de Escolas de Samba o rótulo de expressividade de maior Carnaval do país e de maior espetáculo da terra. De fato, tais colocações não estão ausentes de um processo histórico social e político sobre a cidade, e de um

funcionamento metonímico que a festa carnavalesca assumiu em relação à composição festiva brasileira. O desfile de Escola de Samba contribui para a circulação de sentidos sobre o universo da cultura popular, além de proporcionar diálogos sobre o sistema vigente, em uma espécie paradoxal de denúncia e regozijo.

É possível observarmos nos desfiles que a magnitude plástica e as narrativas alegóricas sobre a versão ou inversão de uma realidade são o resultado de um processo de mascaramento que se desdobra em visualidades atreladas a uma história que se quer cantar / contar em enredo. O desfile é um tipo de *mascaramento carnavalesco*, contudo, a sua potencialidade não se resume somente à forma em que se delineia, mas como resultado de um processo coletivo dentro de uma narrativa específica e que, em movimento de corpos e símbolos presentes nesta festividade, pode reproduzir imaginários, expandir sentidos e ressaltar memórias iconográficas e artísticas que ritualizam, novamente, o homem e sua subjetividade.

Essa ritualização permite que o *corpo diabólico* possa ser incorporado pelos foliões / brincantes, permitindo que os rituais inscritos nesse processo coletivo se dirijam para ordens diferentes ou, como pontua Canclini (2015, p.45), para uma ordem “que a sociedade ainda rejeita e proscreeve”, pois alguns rituais confirmam aspectos das relações sociais, como festas relacionadas à vida e celebrações civis, e “existem outros destinados a efetuar em cenários simbólicos, ocasionais, transgressões impraticáveis de forma real ou permanente”.

A ocorrência da *máscara do Diabo* no Carnaval se amplia e se reconfigura em mascaramentos pelos quais emergem um *corpo diabólico* que permite que o brincante seja arrebatado por uma energia pulsante colocando-o em um jogo de sensações e significados invertidos em um processo de carnavalização da realidade. Neste caso, o que temos é o mascaramento resultando uma liberdade momentânea que evoca o riso, a crítica e a subversão transversal.

É também pela evidência no e pelo corpo que os desfiles de Escolas de Samba assumem um lugar de expressão artística, ludicidade e comicidade no qual observamos que as formas da *máscara do Diabo* podem ser revisitadas, retomadas e transformadas para apontar e produzir outro corpo: o *corpo diabólico* que o Carnaval permite que aflore. Com isso, dialogando com Oliveira (2006, p.67), a *máscara do Diabo* é o disfarce não porque está apenas sobre o outro, mas principalmente porque está “modificando o espaço da festa e o espaço do corpo”.

Para se observar as formas que a *máscara do Diabo* assume no desfile de Escola de Samba é pertinente considerar que ela emerge de maneira expandida e com sentidos imagéticos, artísticos e linguísticos que não se detém somente à sua forma estética. Ao emergir, a *máscara do Diabo* se transfigura em *corpo diabólico*, pois ela retoma pontualmente ou indiretamente características da máscara ancestral, medieval, moderna e onipresente que o Diabo vem assumindo por séculos e, ao se inscrever nessa procedência e nas suas diferenças, a *máscara do Diabo* potencializa um desfile de Escola de Samba na tônica do riso, do grotesco, do avesso, do diverso.

Os desfiles de Escolas de Samba do Paraíso do Tuiuti (2018) e da Estação Primeira de Mangueira (2019) possibilitam um mergulho sobre as facetas expandidas da *máscara do Diabo* em ressonância com os *corpos diabólicos* oriundos dos *mascreamentos carnavalescos*. Tais desfiles acessam uma ideia de Diabo por vertentes estéticas, funcionais e, principalmente, por características profanas e subversivas que vincularam a figura do Diabo às folias e à desordem mundana. Considerando tais aspectos que percorrem efeitos simbólicos sobre o coletivo de uma Escola de Samba e de uma obra artística em movimento, alguns momentos destes desfiles dialogam com a construção, a expansão e o desdobramento da *máscara do Diabo* em festividades populares.

Em fevereiro de 2018, a Escola de Samba Paraíso do Tuiuti, da cidade do Rio de Janeiro – RJ, apresentou o enredo “*Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão?*”, desenvolvido pelo carnavalesco Jack Vasconcelos. A centralidade do enredo estava em ilustrar formas de trabalho escravo que perpassaram e permanecem nas relações econômicas do mundo e do Brasil, e como tais relações se tornam fontes de estruturação social e racial em determinados contextos.

O enredo narra um passeio por uma espécie de roteiro da escravidão, destacando formas de trabalho e de serviços obrigatórios em diferentes tempos e espaços do mundo. Primeiramente, o enredo ilustra as práticas escravocratas presentes nas civilizações antigas como a dos egípcios, babilônicos, gregos, romanos, eslavos, até chegar ao cativeiro social e às mazelas da escravidão com as quais nos deparamos hoje, principalmente no Brasil.

A justificativa para este enredo se apoia em um cenário de conturbação ideológica e de reformas políticas de grande impacto social, como a reforma trabalhista

proposta e aprovada no governo interino de Michel Temer (2016-2018)³⁸. A sinopse do enredo possui elementos significativos para o entendimento da abordagem que o desfile canta e demonstra visualmente, e revela algumas passagens que destacam o tom do desfile para a compreensão e apreciação do espectador.

Velha companheira de caminhada da Humanidade. A ideia de superioridade, divina ou bélica, cobriu-a com o manto do poder. Pela força ergueu impérios e sustentou civilizações. Pela alienação justificou injustiças e legitimou a discriminação. [...] Cativou povos, devastou territórios, extraiu riquezas do solo e de animais em nome de coroas europeias. [...] Separou famílias, subjugou reis, aprisionou guerreiros, reduziu seres humanos a mercadorias. [...] Ouviu os ventos soprados de longe que ressoaram brados iluminados de liberdade pelas paragens brasileiras. Abolir-te foi palavra de ordem. Utopia e justiça para uns. Falência e loucura para outros. Caminho sem volta para muitos. [...] Ferida com a ponta afiada da pena de ouro que a áurea princesa empunhou ao assinar sua redentora extinção, maquinada por uma sedenta revolução industrial de sotaque inglês [...] Pão e circo para aclamação de uma bondade cruel, pois não houve um preparo para a libertação e ela não trouxera cidadania, integração e igualdade de direitos. Mais viva do que nunca, os aprisionou com os grilhões do cativeiro social. Ainda é possível ouvir o estalar de seu açoite pelos campos e metrópoles. Consumimos seus produtos. Negligenciamos sua existência. [...] Segue vivendo espreitada no antigo pensamento de “nós” e “eles” e não nos permite enxergar que estamos todos no mesmo barco, no mesmo temeroso Tumbeiro, modernizando carteiras de trabalho em reformadas cartas de alforria. (VASCONCELOS, 2017)³⁹

A transposição do verbo em imagem é um processo que se estrutura em formas carnavalizadas, acendendo o lugar profano de Carnaval e não apenas uma semelhança realista que parece destoar da fantasia carnavalesca. Em um desfile de Escola de Samba “a imagem significa (em termos ideológicos) diferente, tendo ora o status de linguagem ora o de cenário ou ilustração” (Souza, 2000). Esta construção imagética pode ser lida como o resultado em movimento de um processo de *masclamento carnavalesco*. A seriedade da narrativa carnavalesca não impede que a essência crítica do carnaval se estabeleça. A carnavalização emerge de maneira fundamental para a própria

³⁸ Para entendermos o contexto deste desfile é preciso considerar o processo de impeachment da presidenta Dilma Rousseff, em 2016, e a ascensão do então vice-presidente Michel Temer ao poder executivo do país. Ao se referir ao período político e ideológico nesta análise, as referências estão inscritas dentro deste processo histórico com suas consequências e divergências sociais.

³⁹ Sinopse na íntegra disponibilizada em <http://www.radioarquivancada.com.br/site/leia-sinopse-do-paraíso-do-tuiuti-para-o-carnaval-2018>. Acesso em setembro de 2020.

composição do desfile e dos sentidos que o circula, pois nele o *mascaramento carnavalesco* é sustentado pela teatralidade visualmente encenada e por uma profanação de discursos, imagens e ordem hegemônica que subverte a lógica social.

Esse movimento é paulatinamente construído durante o desfile do Paraíso do Tuiuti e aponta a inversão lógica dos sentidos tanto na visualidade quanto na letra do samba de enredo, em versos que descrevem a narrativa que se conta na avenida.

[...] Irmão de olho claro ou da Guiné / Qual será o seu valor? /Pobre artigo de mercado /Senhor, eu não tenho a sua fé /E nem tenho a sua cor / Tenho sangue avermelhado / O mesmo que escorre da ferida / Mostra que a vida se lamenta por nós dois / Mas falta em seu peito um coração / Ao me dar a escravidão / E um prato de feijão com arroz [...] (Samba-enredo: GRES Paraíso do Tuiuti – 2018)⁴⁰

O desfile se inicia com um setor que instaura o Quilombo Tuiuti contextualizando a Escola de Samba como um dos alicerces deste próprio quilombo, pois as Escolas podem ser consideradas um lugar de resistência e de refúgio para a comunidade citadina em geral. O desdobramento e a expansão que a *máscara do Diabo* permite se deparam, principalmente, no último setor da escola; setor este que, conforme o enredo, refere-se às consequências escravocratas para a nossa sociedade. A manutenção de uma ideologia opressora ainda vigente em discursos reacionários de parte da política brasileira e de seu impacto sobre os direitos civis da população é denunciada por intermédio da ampliação alegórica do corpo, da inversão dos signos estáticos e da ritualização do coletivo.

A fantasia “Guerreiro da CLT” explora a vertente irreverente e paródica que o *mascaramento carnavalesco* proporciona. Ela surge no enredo como uma resposta carnavalizada da proposta do governo interino em relação à reforma trabalhista na qual o país foi submetido. O *corpo diabólico* decorrido desta fantasia está na expansão do corpo do folião que dialoga com o grotesco e no atravessamento de sentidos e memórias sintonizadas em um período político específico. A faceta do Diabo aqui é a sua extensão jocosa e provocadora de denúncia e da desordem contestadora dos fatos.

⁴⁰ Compositores: Cláudio Russo / Anibal / Dona Zezé / Jurandir / Moacyr Luz. Disponível em <https://www.vagalume.com.br/g-r-e-s-paraiso-do-tuiuti/samba-enredo-2018.html>. Acesso em setembro de 2020.

Figura 65 - Ala Guerreiro da CLT

A fantasia alude, subjetivamente, um retorno ao antagônico opressor e oprimido, o proibido e o transgressor, expandindo a crítica visual e simbólica em apreensões sinestésicas e artísticas tanto pelo folião imerso no *mascaramento carnavalesco* quanto pelo espectador que o absorve de diversos pontos de vista. A relação imagética e sensorial na recepção do público pode reinstaurar significados e memórias que ultrapassam o momento presente do desfile. O que se observa neste ato crítico do desfile do Paraíso do Tuiuti é o resgate do grotesco que o Carnaval utiliza para irromper no tempo e no espaço popular.

O desfile dialoga com os acontecimentos políticos do país para resgatar e elucidar uma memória pejorativa sobre as formas de trabalho e, para isso, utiliza artifícios alegóricos que retomam símbolos presentes em manifestações sociais dos últimos anos: as panelas, a camiseta amarela da seleção brasileira de futebol e o pato inflável.

Figura 66 – Manifestantes pelas ruas em prol do impeachment

Figura 67 – Manifestante paneleiro com nariz de palhaço

Na sequência do desfile, o *maskamento carnavalesco* apresenta uma leitura expandida do cômico, do grotesco, do crítico e do jocoso, daquilo que está às avessas e que são características e caminhos de construção artística para uma das facetas da *máscara do Diabo*. Esta assertiva se exemplifica nas cores e formatos da *Ala*

Manifestoches, que se estende para a última alegoria da escola e que amplia os sentidos possíveis que irão circundar aquela narrativa carnavalesca.

Figura 68 - Ala Manifestoches

A composição da fantasia revela um processo de carnavalização e inversão de sentidos que são pontuados com outras formas ilustrativas: o símbolo da moeda nos olhos do pato, as mãos que controlam o corpo, o chapéu e o nariz que ressaltam a figura do palhaço que, neste mascaramento, assume a faceta extrovertida do Diabo. Esta ala reescreve o *corpo diabólico* na dualidade crítica e cômica, abrindo a possibilidade de reafirmar o Carnaval como esse espaço de inversão pela fantasia. De fato, a máscara do palhaço desliza o sentido artístico e jocoso ao provocar questionamentos: dentro de uma coletividade de desfile de Escola de Samba, quem representaria aquele lugar alegórico? O desfilante, o público ou ambos? Os *mascaramentos carnavalescos*, portanto, também se encontram além da imagem que se cria no momento presente do desfile e esse encontro dependerá das formas de recepção e circulação dos sentidos.

A expansão do *corpo diabólico* também ocorre quando o verbal passa a constituir o corpo mascarado, intensificando mais o tom crítico e zombeteiro que o estado *diabólico* evoca.

Figura 69 - Manifestoche presente na última alegoria do desfile “O novo tumbeiro”

Na última alegoria, a *máscara do Diabo* está ampliada também na figura carnavalizada de um vampiro, personagem este que flerta com a monstruosidade vinculada à estética e ao caráter do Diabo. Nesta construção alegórica sobre a representatividade de um político brasileiro há elementos que reforçam o próprio enredo e apresenta os personagens de um sistema sanguessuga sobre as práticas e formas de trabalho.

Figura 70 – Destaque central do carro alegórico com a fantasia “Vampiro neoliberalista”

A cor preta predominante, alguns tons púrpuros em detalhes, as asas ramificadas de morcego, que são características imaginárias sobre os vampiros, e a maquiagem ‘cadavérica’ fazem parte deste mascaramento exaltando o grotesco da figura. Todo o conjunto de elementos e significados compõe o *corpo diabólico* desta máscara. O grotesco aqui ressalta a ideia de “um organismo desorganizador, desestabilizador do cânone agelasta do belo” (Caballero, 2011, p.55), ao mesmo tempo em que expande a própria noção de grotesco ao se tornar extremamente crítico e jocoso ao retratar um símbolo da República – a faixa presidencial⁴¹ – como parte fundante do ‘vampiro neoliberalista’.

Figura 71 – Destaque central do carro alegórico com a fantasia “Vampiro neoliberalista”

Os desfiles de Escolas de Samba podem apresentar temas que reverberam diretamente os contrastes e oposições em uma estrutura ideológica social. O *mascaramento carnavalesco* nada mais faz do que colocar em evidência essas ambivalências históricas, pois assim se constrói a sua própria brincadeira, uma vez que “é interessante verificar como que no meio da folia, se consegue falar de coisas sérias, tristes, sem perder nem o tom de denúncia, de protesto, de insurreição, nem o tom de festejo, de alegria” (Souza, 2000, p.151).

⁴¹ Por conta do Desfile das Campeãs, que apresenta as seis primeiras colocadas entre todas as escolas do Grupo Especial do Carnaval do Rio de Janeiro, alguns desfiles são realizados mais uma vez – considerando possíveis imprevistos e adaptações. Este desfile do Paraíso do Tuiuti foi vice-campeão e sagrou-se como participante do Desfile das Campeãs, todavia, o mesmo destaque foi proibido de desfilar novamente com a faixa presidencial a ‘pedido e ordens extraoficiais’ da própria Presidência da República.

O desfile transbordado de performatividade e de formas de teatralidade é uma obra artística e popular que não se finda em si mesma. E mesmo que aconteça de maneira momentânea, ele sustenta a inversão carnalizada de corpos e regras, ao mesmo tempo em que vislumbra a mudança estética diante da própria metamorfose alegórica que os desfiles têm proporcionado como um canal de ressignificação de símbolos e memórias. Dessa forma, “analisar a arte já não é analisar apenas obras, mas as condições textuais e extratextuais, estéticas e sociais, em que a interação entre os membros do campo gera e renova o sentido” (Canclini, 2015, p.151). E pelo desfile, os *mascreamentos carnavalescos* proporcionam não somente uma revisitação e ampliação da *máscara do Diabo* em contextos atuais, como também a incidência do profano como um lugar ritualístico e de criação de novas práticas sobre as nossas relações sociais e sobre os personagens que as compõem.

Ademais, a recuperação e transformação do sentido comum ou mesmo a sua reafirmação é um caráter de sustentação das práticas populares em determinado contexto e comunidade. Os desfiles de Escolas de Samba se constituem em lugares de prática artística, pois suas manifestações e sustentações obedecem à lógica da troca simbólica, do compartilhamento narrativo, do encontro de memórias, da experiência corporal e da presença relacional do outro.

Por ser o desfile de Escola de Samba majoritariamente visual e alegórico há uma troca simbólica que é sustentada pelos *mascreamentos carnavalescos*, não apenas no sentido de fantasiar-se, mas no conjunto total de uma prática plástica, dançada, cantada, narrada e de um *corpo diabólico* que resulta do movimento de mascaramento. Lembro ainda que este corpo se intensifica na coletividade dos outros corpos que circundam o ambiente carnavalesco da avenida.

Parece-me que aqui a ideia de mascaramento urbano levantada e realizada por Donato Sartori dialoga com o desfile de forma singular e precisa. Com as devidas proporções e diferenças, um desfile de Escola de Samba é a junção de uma coletividade em mascaramento, que demonstra o caráter ritualístico, participativo e relacional da arte da festividade popular. Sabemos que o desfile é um mascaramento por completo, justamente por colocar o seus partícipes sob o signo da máscara, porém, no desfile do Paraíso do Tuiuti, este processo de mascaramento foi mais explorado no último setor da escola cuja relação com a realidade recorrente era imediata e potencializada.

No mesmo caminho, o *maskamento carnavalesco* em sentido amplo e coletivo no desfile da Estação Primeira de Mangueira (2019) desenvolve o tom cômico quase que sendo uma silhueta de um realismo grotesco e fantástico, porém reafirma formas de materializar ideologias, críticas, memórias, arquétipos e representações iconográficas.

A Estação Primeira de Mangueira sagrou-se campeã do carnaval do Rio de Janeiro ao narrar na avenida “História pra ninar gente grande”, de autoria e desenvolvimento do carnavalesco Leandro Vieira. A proposta do enredo é dar luz aos fatos apagados e aos personagens que são colocados – ou esquecidos – em segundo plano dentro da lógica da *história oficial* do Brasil. O desfile se consagra como uma espécie de epopeia brasileira de ‘heróis’ e povos de uma história que a história não conta e que deixou seus nomes e feitos caírem no anonimato ou serem adaptados e retorcidos conforme objetivos de dominância de uma classe econômica em ascensão. Como ressalta o carnavalesco, “a proposta é questionar acontecimentos históricos cristalizados no imaginário coletivo e que, de alguma forma, nos definem enquanto nação”.⁴²

A sinopse justifica-se por um questionamento crítico que Leandro Vieira propõe e que aciona uma espécie de inversão dos fatos narrados anteriormente na construção histórica do país.

De forma geral, a predominância das versões históricas mais bem-sucedidas está associada à consagração de versões elitizadas, no geral, escrita pelos detentores do prestígio econômico, político, militar e educacional - valendo lembrar que o domínio da escrita durante período considerável foi quase que uma exclusividade das elites – e, por consequência natural, é esta a versão que determina no imaginário nacional a memória coletiva dos fatos.⁴³

De certa maneira, o *maskamento carnavalesco* que se instaura e se sustenta neste desfile carnavaliza os dizeres e os símbolos sacralizados, produzindo um paradoxo interessante dentro de seu próprio acontecimento: a carnavalização daquele coletivo em desfile que explicita a inversão dos fatos sociais se concretizando em jogo de inversão pela própria inversão e subversão. Como parte constitutiva desse processo subversivo

⁴² Trecho de argumento do carnavalesco Leandro Vieira para o enredo da Mangueira. Disponível em: <http://www.mangueira.com.br/noticia-detalhada/993>. Acesso em maio de 2020.

⁴³ Ibid.

visual, linguístico e sonoro, o samba de enredo utiliza versos que realçam o avesso das memórias que percorrem a passarela.

[...] Brasil, meu nego / Deixa eu te contar / A história que a história não conta / O avesso do mesmo lugar / Na luta é que a gente se encontra / Brasil, meu dengo / A Mangueira chegou / Com versos que o livro apagou / Desde 1500 tem mais invasão do que descobrimento / Tem sangue retinto pisado / Atrás do herói emoldurado [...]⁴⁴

Além disso, como uma dramaturgia de carnaval que se desenvolve em pequenos atos, a transposição textual e sonora do enredo em alegoria visual é um meio de explorar uma teatralidade possível dentro do conjunto artístico do desfile. Ao mesmo tempo, outras camadas sociais são visitadas durante o cortejo, evidenciando a função transgressora e performática daquele *masccaramento carnavalesco*.

Ao trazer para a Sapucaí um revisionismo reparador corajoso e oportuno para os dias atuais, Vieira promoveu uma ode aos oprimidos, costurada em um campo de batalha sensível: as páginas oficiais dos livros da nossa história que louvam os opressores. (NAME; PELLACHIN, 2019)⁴⁵

O *masccaramento carnavalesco* evidenciado no desfile da Mangueira aciona o lugar do diálogo e explora as possibilidades de memórias que emergem deste evento. A noção de *memória estática* e *memória alegórica*⁴⁶ como trajetos de análise sobre os desfiles de Esccolas de Samba, as imagens e sentidos proporcionados por meio do *masccaramento carnavalesco* revelam formas expandidas e caricatas dos discursos políticos e sociais recorrentes, principalmente, nos últimos cinco anos do cenário brasileiro. A *memória alegórica* se torna a via por onde o *corpo diabólico* irá contrapor a *memória estática*.

⁴⁴ Compositores: Danilo Firmino / Deivid Domênico / Mamá / Márcio Bola / Ronie Oliveira / Tomaz Miranda. Disponível em <https://www.letras.mus.br/sambas/mangueira-2019>. Acesso em agosto de 2020.

⁴⁵ NAME, D.; PELLACHIN, F. Caxias despedaçado e histórias em disputa In: **Revista Caju**, 2019. Disponível em www.revistacaju.com.br. Acesso em julho de 2020.

⁴⁶ Estes conceitos foram estipulados pela professora Tania Conceição Clemente de Souza (2000) ao analisar alguns desfiles de Esccolas de Samba do grupo especial do carnaval carioca do ano 2000 em que as esccolas apresentaram enredos sobre os 500 anos do Brasil.

A memória alegórica, mais do que ser lugar de possibilidade de fundação do acontecimento, rompendo com uma memória oficial (o Arquivo), descreve como é possível [deslocar] os limites entre o mesmo (paráfrase) e o diferente (o polissemia). Na base de construção dessa memória, porém, está a imagem como o grande operador discursivo, o que permite [...] entender um pouco mais da materialidade da imagem e das formas como significa, acrescentando por um lado ao estudo do não-verbal e, por outro, ao estudo da imagem em si, no âmbito da visibilidade e no âmbito da representatividade. (SOUZA, 2000, p.154-155)

O *maskaramento carnavalesco* em diálogo com as memórias engloba o abstrato que está além da materialidade corporal, mas que se soma a ela; aquilo que não parece ser da ordem de uma obra de arte momentânea e que está em outro lugar, porém pode ser revelado por conta da carnavalização exacerbada em desfile. Em outras palavras, alguns desfiles reverberam sentidos após o seu término, como se transformassem em arquivos de representações encenadas na avenida “com as imagens e os outros conteúdos poéticos gerados por uma escola de samba vivendo um processo de ressurreição contínuo a cada vez que são revistos” (Name, 2020)⁴⁷. Por este caminho, o desfile “História pra ninar gente grande” está em um jogo subversivo e de exploração de imagens antagônicas e complementares que rediscutem os sentidos e as memórias de Brasil.

De início, a inversão simbólica se personifica na dança e nas personagens da comissão de frente “Eu quero um país que não está no retrato”, desenvolvida pelos coreógrafos Priscilla Mota e Rodrigo Negri. A comissão de frente com sua composição e forma artística ressalta a tônica zombeteira da brincadeira carnavalesca sobre o papel de símbolos históricos do país e que se dará ao longo dos outros setores da escola.

⁴⁷ NAME, D. Leandro Vieira e a sobrevivência das imagens. In: **Revista Caju**, 2020. Disponível em www.revistacaju.com.br. Acesso em julho de 2020

Figura 72 - Comissão de frente

A comissão apresenta alguns ícones⁴⁸ emoldurados em decorrência do louvor que seus atos ‘heroicos’ foram retratados por décadas. Durante a dança apresentada, eles são observados por negros e indígenas que contestam aquela disposição. Entretanto, os canonizados “heróis nacionais” saem dos quadros e ganham a avenida se apresentando como seres inferiores às outras personagens, instaurando o tom jocoso e crítico que aquele mascaramento proporciona. A inversão carnavalesca que se ocupa deste movimento apresenta uma teatralidade possível da narrativa que se canta nos versos do samba e, consequentemente, profana tanto a história oficializada quanto os corpos que a encenam.

O *mascaramento carnavalesco* na comissão de frente inscreve os personagens no *corpo diabólico* que usa de um artifício de contraste e comparação para criar um movimento festivo e de crítica de si mesmo. Esta versão da *máscara do Diabo* transveste os personagens em seres rebaixados e ridicularizados elevando o tom crítico do mascaramento que se revela.

⁴⁸ Esses personagens representados são: Princesa Isabel, Bandeirante Anhangüera, Dom Pedro I, Marechal Deodoro da Fonseca, Padre José de Anchieta e Pedro Álvares Cabral.

Figura 73 - Comissão de frente

A inversão oriunda do mascaramento questiona e reinventa memórias, colocando, novamente, os corpos partícipes do acontecimento do desfile em um processo ritual que une imagem, dança e canto. Instaure-se o ritual da inversão, de acordo com Souza (2000), que gera

uma relação de conflito, de disjunção e subverte a memória, mantendo um jogo de tensão entre um certo grau de esvaziamento de sentidos, ditos na forma do apagamento e da inversão e um processo de deslizamentos de sentidos, num curso incessante de reconfiguração da memória. (Ibid, p.148)

Dentro da cena da comissão de frente, o *mascaramento carnavalesco* se complementa no final do ato quando uma menina surge portando um livro que faz referência à Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira e, carregada pelos ‘novos heróis’ – negro e indígena – ela abre-o e revela a frase “Presente”, enquanto as outras personagens negras e indígenas assumem o retrato da história.

Figura 74 - Comissão de frente

Podemos observar nesta imagem dois prismas que, de certa maneira, não se anulam, mas se complementam. Primeiro, a frase pode fazer uma referência direta e mais convencional sobre o assassinato da vereadora carioca Marielle Franco (2018), pelo qual o lema “Marielle presente” se tornou sinônimo de reivindicação de justiça social e de direitos humanos. Além disso, no conjunto do desfile e na proposta narrativa, este momento cênico da comissão de frente também se dirige ao próprio samba de enredo, ao cantar “Brasil, chegou a vez / De ouvir as Marias, Mahins, Marielles, Malês”. Segundo, a insígnia “Presente” pode se referir à história que está sendo narrada no desfile, o avesso da história oficial que na avenida emerge, ao mesmo tempo em que se faz presente os corpos negros e indígenas como condutores do enredo. Esse movimento é outro processo de ampliar a noção de *mascaramento carnavalesco* para além de uma materialidade concreta, pois ele pode ser entendido como uma prática artística atravessada pela subversão que, consequentemente, gera uma memória alegórica por transpor símbolos e sentidos convencionados.

A memória alegórica rompe sentidos que são produzidos tanto pela visualidade do desfile quanto pela apreensão e participação dos corpos envolvidos no acontecimento carnavalesco. O alegórico enquanto traço cômico, burlesco e expansivo permite que novos ‘heróis’ sejam eleitos no enredo da Mangueira. Pelo caráter de denúncia, o

masquerade carnavalesco que decorre nas fantasias e alegorias do desfile aproxima-se, em alguns casos, de uma leitura e interpretação visual *realista*, lidando com cores e formas expressivas que colam uma representatividade já dominada pelo senso comum, como, por exemplo, o segundo carro alegórico da escola em que o Monumento às Bandeiras⁴⁹ é subvertido por signos verbais e adereços carnavalescos sem deixar que sua ‘aparência original’ seja exposta.

Figura 75 - Carro alegórico “O sangue retinto por trás do herói emoldurado”

Esta representação em imagem alegórica sobre o genocídio indígena nas expedições de conquistas e expansão territorial durante o Brasil Colônia, liderada pelos conhecidos Bandeirantes, é reforçada por um tipo de *masquerade carnavalesco* que subverte o signo formal pela sua expansão imediata, por um tom grotesco que esgarça a ideia, contudo não inverte sua essência, mas ramifica-a em camadas que invertem e subvertem sua materialidade.

No caso do desfile da Mangureira temos duas formas de explorar esse *masquerade carnavalesco*, sendo uma que subverte completamente o signo, o transformando até em releitura e ressignificação de algo sacralizado; e outra que não inverte a essência do símbolo, mas o expande e o amplia dentro de uma lógica

⁴⁹ Victor Becheret, 1953.

carnavalizante proporcionando que a subversão se de por camadas e por relação com o todo da obra. Esses *mascaramentos carnavalescos* são procedimentos artísticos que evidenciam a ocorrência da memória alegórica, ao mesmo tempo em que consideram a memória estática como ponto de referência, partida e contraposição. Desse movimento, o diálogo com Bakhtin (2008) se aprofunda, pois as camadas do desfile da Mangueira é a pulsão da carnavalização sobre uma prática ideológica e hierárquica dominantes.

Figura 76 - Carro alegórico “O sangue retinto por trás do herói emoldurado”

A alegoria apresenta elementos pertinentes para uma convenção de formas e estruturas que retomam e transformam a *máscara do Diabo*. Para além dos traços realistas, ela é majoritariamente revestida por um vermelho rubro fazendo alusão ao sangue indígena derramado pelos Bandeirantes. Em decorrência, observa-se adereços cadavéricos, estátuas de indígenas com mordanças, composições de animais silvestres, além de cruzes cravadas no chão da alegoria com referências à morte de mulheres, à Funai, aos Tamoios. Desta réplica dourada carnavalesca do *Monumento às Bandeiras* se mescla o vermelho escorrido por entre as estátuas portando as pichações “Ladrões” e “Assassino”, que ressignificam os sentidos atribuídos à obra original.

Figura 77 - Carro alegórico “O sangue retinto por trás do herói emoldurado”

Esse mascaramento ilustra e revela uma memória social subvertida em memória alegórica, ao esgarçar também o monumento de seu próprio acontecimento real quando este, em setembro de 2016, amanheceu pichado e que, naquela ocasião, foi tachado por vandalismo e até ato terrorista por familiares da família do escultor Brecheret.

Figura 78 - Monumento às Bandeiras, Parque do Ibirapuera, São Paulo – SP, 2016.

Apesar de a ação ter sido classificada como um crime ao patrimônio público da cidade de São Paulo, acredito que a releitura performática que o monumento sofreu possibilitou uma forma de transposição dos símbolos e signos convencionados de uma sociedade. O que o desfile da Mangueira proporciona é a releitura alegórica e carnavalesca expandindo o próprio acontecimento dado e, consequentemente, instaurando a continuidade daquele ato. O *mascaramento carnavalesco* admite a exploração de um diálogo inverso com uma narrativa histórica.

Na segunda alegoria reverberam aspectos que se aproximam da monstruosidade medieval estabelecida para a figura do Diabo. O personagem-destaque do carro, representando o bandeirante Anhanguera⁵⁰, está carnavalizado sob a ótica diabólica arquetípica, em um conjunto de cores e formas próprias à convenção do mundo ctônico do Inferno e ao estereótipo do Mal.

Figura 79 - Destaque como Bandeirante Anhanguera no carro alegórico “O sangue retinto por trás do herói emoldurado”

⁵⁰ Vale lembrar que Anhanguera foi um nome dado pelos indígenas ao bandeirante Bartolomeu Bueno da Silva: “Anhangá” quer dizer diabo. “Üera” quer dizer velho. Ou seja, “Diabo velho”.

Além de portar cores que remetem ao ambiente infernal, a fantasia apresenta também os chifres característicos do Diabo. A presença dos cornos é uma marca ancestral da figura do Diabo e na convenção de sua iconografia, eles permanecem como estética fundamental da criatura. A associação dos chifres ao Mal e a procedência das cores colocam o destaque do carro alegórico em uma posição específica dentro da narrativa do desfile: para representar a morte, o medo e a opressão, a *máscara do Diabo* é resgatada em sua eficiência mais imediata e simbólica, retomando a função bíblica do Diabo cristão. Porém, o que acontece no *maskamento carnavalesco* é que, apesar da representatividade pejorativa, naquele espaço a figura do destaque é jocosa, grotesca e expansiva ao propor a amplidão do sentido sobre o Bandeirante. Ao personagem está colado o termo ‘assassino’, o que demonstra que o verbal e o imagético compõem o conjunto mascarado do desfile e reforçam a ideia do *corpo diabólico* sugerido.

O último setor do desfile é composto por fantasias sobre os ícones históricos apresentados como anedotas de si e de suas realizações. O *maskamento carnavalesco* ilustra o *corpo diabólico* mais zombeteiro e sarcástico como foi observado no desfile do Paraíso do Tuiuti (2018).

Figura 80 - Fantasia em estúdio “versão anedótica para Pedro Álvares Cabral”.

A releitura da ideia de descobridor para Pedro Álvares Cabral ganha uma versão de ‘ladrão – 171’, sendo mascarado no estereótipo presente no imaginário popular do uniforme de um cárcere. A fantasia enquanto uma composição artística e alegórica se revela uma máscara que se comporta como o figurino que o sujeito utiliza para personificar outro ser e outra experiência.

Em outra fantasia há a presença de uma brincadeira crítica ao colocar, lado a lado, a versão heroica de Dom Pedro I durante a sua investida para a Independência do Brasil, em contraposição ao real relato que teria sido um tratado entre a Coroa Portuguesa e os interesses do futuro imperador do Brasil.

Figura 81 - Fantasia em estúdio “versão heroica para Pedro I”

Figura 82 - Fantasia na avenida “versão heroica para Pedro I”

A (in)versão carnavalesca ocorre com a versão de que Dom Pedro I, segundo o enredo, andava em uma mula, e não em um cavalo branco, durante a proclamação da Independência do Brasil e que, de fato, este processo foi um acordo entre o próprio rei Dom João VI e seu filho Pedro para que a Coroa Portuguesa, ao partir das terras brasileiras no século XIX, não deixasse que revoluções e oportunos tomassem o poder.

Figura 83 - Fantasia em estúdio “versão jocosa de Pedro I”

Figura 84 - Fantasia na avenida “versão jocosa de Pedro I”

Na última alegoria, os ícones oficiais da história reaparecem sobre livros que contam a versão de uma história que não é consensual. Destaco a personagem Duque de Caxias que ficou conhecido nos livros como o ‘herói’ da Guerra do Paraguai.

Figura 85 - Destaque como Duque de Caxias na alegoria “A história que a história não conta”

O componente mascarado aparece sobre corpos que foram dizimados e derrotados durante intervenções militares no século XIX. O *masccamento carnavalesco* é composto também pelo livro aberto atrás do personagem que reconta a sua história pela ótica dos ‘derrotados’ e por intenções que o Duque e o Império tinham diante do cenário político e econômico do século XIX. A constituição alegórica da fantasia é composta por uma máscara que pode ser lida por duas vertentes: a primeira, em um sentido mais abstrato, seria aquele que revela a verdadeira face opressora e obscura do duque, fazendo-o um homem irreconhecível e grotesco em seus traços; já a segunda remete ao jocoso patrão, àquele que está em uma posição mais privilegiada que os servos, como se adquirisse a silhueta do *Pantalone* da *Commedia dell’Arte*, que é um velho mercador que não mede esforços e acordos para obter suas vitórias amorosas e econômicas. A comparação precisa ser encarada como uma forma de revisitar arquétipos e que pelo Carnaval eles talvez sejam mais acessados e materializados em fantasias, comportamentos e brincadeiras. Não à toa, a *máscara do Diabo* está inscrita nessa possibilidade de ocorrência nas festas carnavalescas e em outras festas populares.

O jogo de instauração e apreciação⁵¹ do *masccamento carnavalesco* vinculado aos conceitos de memória alegórica e memória estática decorrido do desfile da Mangueira (2019) e do último setor do desfile do Paraíso do Tuiuti (2018) revela a tônica da inversão carnavalesca arquitetada na subversão absurda, cômica e crítica dos adereços distribuídos nas fantasias e alegorias. O que é preciso delinear é a forma como se processa e se evidencia o *masccamento carnavalesco*, sendo este mais esccrachado no desfile mangueirense, ou mais zombeteiro, como o desfile do Paraíso do Tuiuti. Fato é que, em ambos, o efeito da inversão paródica transcende o desfile.

O Carnaval de Escola de Samba pode ser encarado como ação artística e cultural definitiva que subverte as relações sociais e encabeça problematizações e soluções que seriam antídotos para as incompreensões existentes. Ele explicita um diálogo forte com sua contemporaneidade, por isso pode estar sujeito às formas de organização e manutenção comercial que estão no âmbito do político e ideológico vigentes.⁵² Ao mesmo tempo, de forma paradoxal, o desfile de Escola de Samba por meio de

⁵¹ A ideia de apreciação está na relação que a obra tem com o espectador. No caso, esta recepção está demarcada pela presença dos foliões na avenida bem como na apreensão das imagens televisionadas para telespectadores do mundo todo.

⁵² Vale ressaltar que os desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro comportam recursos de políticas públicas e contam com verbas e patrocínios privados para a sua total realização.

mascreamentos carnavalescos possibilita que sua realização artística denuncie processos divergentes de uma ordem social estabelecida.

Por outro lado, o desfile proporciona uma experiência coletiva que perpassa o espetáculo e adiciona memórias, ao mesmo tempo em que pode refutá-las. O espectador se coloca como participante relacional do que acontece na avenida, cantando, dançando e interpretando formas e cores que atravessam seu campo de visão. Mesmo que a ação do espectador seja mínima e não altere o desenho final do desfile, pois há grades que dividem quem é público e quem são os sambistas da avenida, o acontecimento do desfile carnavalesco provoca efeito sensorial quando os corpos experienciam a visualidade e se deixam transpassar pelo simbólico. Desse efeito, a memória alegórica (Souza, 2000) entra em relação constitutiva com a memória social pré-configurada.

O Carnaval pode ter em seu cerne um caráter subversivo por estar sempre em movimento com suas próprias estratégias de funcionamento e com as regras que a cercam. Com isso o *mascreamento carnavalesco* estaria à mercê de um movimento interno e externo que o conduz a ser o que é, e que um desfile de Escola de Samba também possui um jogo de ação, uma narrativa de participação, pois sua forma de agir é em relação ao outro, ao questionar práticas sociais, ao se colocar em um lugar de construção e desconstrução de ideias, ao dispor seu próprio papel crítico e social, mesmo que esse papel não esteja estampado durante a realização em desfile. Ressalto, todavia, que o desfile de Escola de Samba é um campo de produção de saberes e de legitimação de práticas políticas e culturais que buscam revelar suas vozes adormecidas e suas demandas organizacionais: “o conhecimento do mundo popular já não é requerido apenas para formar nações modernas integradas, mas também para libertar os oprimidos e resolver as lutas entre as classes” (Canclini, 2015, p.209).

As práticas artísticas carnavalescas atravessam as fronteiras das normas estéticas que tradicionalmente foram consagradas e sacralizadas no campo das Artes, instaurando uma dinâmica própria e, como um movimento vanguardista, alçando o popular para uma vitrine inovadora. A arte carnavalesca conceituada em processos de *mascreamentos* esboça um lugar de retroalimentação de seu próprio fazer, um lugar de criticar, às vezes, a sua própria estética e o seu papel no mundo do samba, expandindo até ao espectador questões de fruição da obra e relações de pluralidades híbridas na função emancipatória da arte popular.

A estética carnavalesca envereda-se para uma sociabilidade através de um desfile que não se restringe somente ao tempo da avenida. Há uma estética que a obra e o carnavalesco buscam delinear, sem dúvida, mas o que se faz pertinente é como ela reverbera na experiência que o outro cria quando diante do acontecimento artístico. É uma manifestação da presença em um momento presente e, por isso, há uma experiência que se cria naquele momento e que pode estar vinculada a uma sensação subjetiva e corporal, mas que passa pelo campo sensorial do espectador e participante da ação. O *mascamamento carnavalesco* intensifica a criação desta experiência, provoca estados sensoriais e performáticos, nos quais alguns deles reverberam em *corpo diabólico*.

Entretanto, pensar um desfile de Escola de Samba como uma prática que possui apenas uma finalidade ética e estética é restringi-lo a um objeto sem poros, a uma finalidade desnecessária. O que se faz importante neste evento artístico popular é a experiência plural, a implicação com o momento contemporâneo, possibilitando o atravessamento pelos corpos da experiência visual e sensitiva que se ratifica e se transforma pelos mascaramentos. Um corpo no Carnaval não passa ileso ao próprio acontecimento ritualístico carnavalesco, seja em que instância e forma ele se estruture, pois corpos mascarados são propositores da evidência participativa de uma coletividade em festa.

Dessa forma, os desfiles do Paraíso do Tuiuti (2018) e da Mangueira (2019) não se restringem somente como exemplos de *mascamamentos carnavalescos*, de *corpos diabólicos* e, conseqüentemente, de espaços contemporâneos de circulação e vinculação de vestígios de uma *máscara do Diabo*. Eles revelam um princípio primordial da festividade sacro-profana e da arte carnavalesca e popular: corpos performáticos em coletividade sob um acontecimento comum que os devolvem ao ritualístico e ao avesso de si.

Portanto, o *mascamamento carnavalesco* é uma prática artística e simbólica, onde a *máscara do Diabo* se configura em composições transpassadas pelo *diabólico* que é o conjunto de práticas e sentidos cômicos, profanos e grotescos. O mascaramento é o resultado do mascarar-se; uma prática que concretiza os símbolos históricos e folclóricos de determinada sociedade, seja através do objeto máscara em uma forma fixa e criada, seja por vias de outras materialidades que sobrepõem à pele e ao rosto. É neste processo de mascarar-se, independente da forma em que se realiza, que a inversão de sentidos se estabelece. Concomitantemente, o procedimento de se mascarar em festas

populares sacro-profanas revela uma memória social que ao ser carnavalizada permite que símbolos culturais se sustentem, se transformem e se reproduzem nas relações corporais coletivas em festa.

PARTE VI

AS CINZAS DO DIABO

ÚLTIMA ALEGORIA – O Diabo em estado de graça

*“[...] Os foliões são embalados
Pelo pessoal da bateria
Sonhos de reis, de pirata e jardineira
Pra tudo se acabar na quarta-feira
Mas a quaresma lá no morro é colorida
Com fantasias já usadas na avenida
Que são cortinas
E são bandeiras
Razões pra vida
Tão real da quarta-feira”*

(GRES Unidos de Vila Isabel, 1984)

A iconografia básica das várias facetas do Diabo propicia uma leitura ampla sobre sua eminência representativa, já que “não podemos conhecer as coisas em si mesmas, mas podemos conhecê-las como são percebidas” (Russell, 1991). A lógica de aproximação e distanciamento de sua figura em contextos festivos diversos aponta interpretações e aspectos imagéticos, ritualísticos, sociais, artísticos e históricos que envolvem desdobramentos e formas de ocorrência desta máscara. No teatro de catequese, o seu papel cênico e provocador nos autos, nas festas e celebrações coloniais contribuíram para a imersão diabólica nas manifestações e festejos populares, como o Carnaval. O Diabo em estado de graça é a comicidade grotesca e crítica que os *mascarementos carnavalescos* ressaltam em uma festividade que coloca em disputa o sacro e o profano, a ordem e o caos, o consensual e o alegórico, o individual e o coletivo, o público e o privado, o corpo polido e o corpo grotesco.

A máscara revela utopia, fantasia, o corpo travestido em outros corpos, a prevalência de formas visuais e narrativas que transpõem a materialidade do corpo e do espaço. Ela se traveste sobre a pele, aciona outro estado físico, moral e subjetivo. O processo com as máscaras em festividades populares sacro-profanas é uma forma de entender relações humanas e sua interação simbólica e artística em sociedade. A *máscara do Diabo* é construção heterogênea e híbrida. Ora ri, chora, assusta, zomba, humaniza-se, ora não deixa de realçar a sua essência primeira que é instigar as inversões de valores e a desestabilização de uma ordem hierárquica.

Nas festas sacro-profanas populares, a *máscara do Diabo* se insere em uma lógica simbólica individual e coletiva a partir de um processo antropofágico, de expansão e de decantação e assume roupagens e particularidades significativas. Ela

permite o encontro com o “estrangeiro” e acende nosso espírito de metamorfose sobre as incongruências do cotidiano, pois, em síntese (Costa, 2014), a máscara pertence ao enredo de festejos profanos, de tradições religiosas, de celebrações esportivas, carnavalescas e artísticas nos quais demarcam a transcendência dos sujeitos e revelam múltiplas faces.

A arte participativa aparece como um ponto determinante no fazer e pensar a própria realização de um desfile de Carnaval, pois o seu caráter ideal e seu efeito de mascaramento são realizados não somente em si, mas pela ação e participação do outro. Em outras palavras, o *mascaramento carnavalesco* não representa, em primeira instância, somente aquilo que deve ser, mas pela lógica da teatralidade, da profanação e da carnavalização desvela a completude da obra, a inversão simbólica que sustenta a prática artística, o avesso dos sentidos cristalizados.

Nas festividades carnavalescas, o Diabo assume a máscara festiva e reafirma as suas outras facetas: o diabo ancestral que é aquele que ritualiza o espaço e o corpo, o diabo cristão que retoma a sua denotação pejorativa e controversa, o diabo moderno que é atravessado pela subjetividade humana e o diabo que subverte, profana uma realidade, que provoca o riso, o paródico e o transgressor.

Nos *mascaramentos carnavalescos* dos desfiles de Escolas de Samba o *corpo diabólico* está ainda nas minúcias do sarcástico, do deboche, da ironia e do cômico exacerbadamente crítico, pois evidenciam um tempo outro, um tempo para o outro, um tempo-espaço profano. Assim, profanar é uma ação que perpassa o universo artístico permitindo que os dispositivos que querem gerir a nossa própria tentativa de inverter o jogo de regras sociais sejam colocados em análises e debates. Neste caminho,

profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um uso novo, a brincar com elas. A sociedade sem classes não é uma sociedade que aboliu e perdeu toda memória das diferenças de classe, mas uma sociedade que soube desativar seus dispositivos, a fim de tornar possível um novo uso, para transformá-las em meios puros. (AGAMBEN, 2007, p.67)

O *mascaramento carnavalesco* é um ponto de ebulição para repensarmos os corpos e recriarmos práticas sobre a realidade, pois ele nos reaproxima do festivo pelo ritual, da resistência pela linguagem artística, do cômico crítico pela carnavalização. Nesse lugar, o *mascaramento carnavalesco* permite que o sujeito ‘viva’ outra

personalidade que traz em seus ritos e encenações algo simbólico que dialoga com o subjetivo, o ancestral e transpassa os corpos que riem, brincam e zombam.

O *mascaramento carnavalesco* esboça o *corpo diabólico*, pois inserido nas festividades sacro-profanas, no âmbito do Carnaval e dos desfiles das Escolas de Samba, esse corpo instaura determinada pluralidade alegórica com características próprias e uma forma singular expandida que visa o efeito paródico, acentuando e redirecionando memórias, sentidos artísticos e históricos produzidos durante e após a realização do cortejo.

Nos desfiles, os mascaramentos se estruturam como estratégias artísticas refletindo caminhos de teatralidade-profanação-carnavalização dos corpos e dos espaços. Estas práticas corporais, híbridas e lúdicas resgatam uma memória de *corpo-festivo* (Bakhtin, 2008) na composição do *corpo diabólico*.

A inversão de papéis, a carnavalização dos corpos e das ideias, o confronto de práticas naturalizadas e hegemônicas, a transformação de regras de convívio são da ordem e estão na ordem de um corpo coletivo em festa que entra em diálogo com o cômico, o jocosos, o zombeteiro, o crítico e o grotesco, sustentando um estado iconográfico e de caráter simbólico que possibilita o retorno ao / do Diabo. Assim, a possibilidade do *mascaramento carnavalesco* instaurar uma *máscara do Diabo* ocorre, muitas vezes, pela inversão de um estado comum; ela, nos desfiles de Escolas de Samba, possibilita o *corpo diabólico*, não como algo recortado apenas pelo senso comum do repulsivo, mas como um possível efeito subversivo de signos e memórias.

O desfile de Carnaval não deixa de ser afetado pelas várias tendências que o antecederam e que o procederam em um contexto específico. Ele se constitui de diversas maneiras nas diferentes regiões do país e reverbera, em certo grau, outros movimentos culturais, políticos e econômicos que acontecem ao seu redor. Ferreira (2004, p.09), por exemplo, indica que a folia celebrada no carnaval contemporâneo é um tipo de manifestação plural, aberta a influências das novas mídias e da fragmentação pós-moderna, ou seja, a noção de pluralidade da folia segue o curso da história, fazendo nascer e renascer o Carnaval de maneira singular, mas contemplando as variações de grupos e suas tendências. Essa relação com o exterior da festa influencia nos processos de *mascaramentos carnavalescos* e, conseqüentemente, nos *corpos diabólicos* em evidência.

Por fim, se o Carnaval é a festa do Diabo, não pela sombra conservadora, intolerante e pejorativa, mas sim pela dimensão performática transgressora, talvez seja porque nele as *máscaras do Diabo* estejam contempladas e legitimadas, ressurgindo, ano após ano, como contestadoras do pensamento estático e propositoras do coletivo ritual, possibilitando que o *maskamento carnavalesco* materialize caminhos artísticos e ritualísticos que nos conecta com o *diabólico* de nós mesmos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- *Livros*

ACHARD, P. et al. **Papel da Memória**. Trad. José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999.

AGAMBEN, G. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

ANCHIETA, J. **Teatro de Anchieta**. Tradução, introdução e notas: Pe. Armando Cardoso. São Paulo: Loyola, 1977.

ARAÚJO, H. **Carnaval**: Seis milênios de história. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

BAKHTIN, M. **Cultura popular na Idade Média e Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Brasília: São Paulo: UNB/Hucitec, 2008.

BARGSON, H. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

BERTHOLD, M. **História Mundial do Teatro**. 4ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BRANDÃO, C.R. **A cultura na rua**. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1989.

BRONDANI, J.A.; LEITE, V.C.; TELLES, N. (orgs.) **Teatro-máscara-ritual**. Campinas-SP: Editora Alínea, 2012.

CABALLERO, I. D. **Cenários Liminares**: teatralidades, performances e política. Trad. Luis Alberto Alonso e Angela Reis. Uberlândia: EDUFU, 2011.

CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas**: Estratégias para entrar e sair da Modernidade. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: Edusp, 2015.

CAVALCANTI, M. L. V. C. **Carnaval carioca**: dos bastidores ao desfile. Rio de Janeiro: Funarte; UFRJ, 1994.

COSTA, F. S. da. **Sob o signo da Janus**: a presença da máscara no bumba meu boi, no cavalo-marinho e outros aportes da contemporaneidade. São Paulo: Annablume, 2014.

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

DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente 1300-1800**: uma cidade sitiada. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ELIADE, M. **O sagrado e o profano**. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FÉRAL, J. **Além dos limites**: Teoria e prática do teatro. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva. 2015

FERREIRA, F. **O livro de ouro do carnaval brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

FLUSSER, V. **A história do Diabo**. 3ª Edição. São Paulo: Annablume, 2008.

FO, D. **Manual mínimo do ator**. 2ª ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 1999.

FOUCAULT, M. **O corpo utópico, as Heterotopias**. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

HEssel, L.; RAEDERS, G. **Teatro jesuítico**. Porto Alegre: UFRGS, 1972.

JUNG, C. G. **O homem e seus símbolos**. Trad. Maria Lúcia Pinho. 2ª ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

KAPPLER, C. **Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média**. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

LE GOFF, J.; TRUONG, N. **Uma história do corpo na Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LINK, L. **O Diabo**: a máscara sem rosto. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo-SP: Companhia das Letras, 1998.

MAGALDI, S. **Panorama do teatro brasileiro**. 3. ed. São Paulo: Global, 1997.

NÓBREGA, M. **Cartas do Brasil e mais escritos**. Introdução e notas: Serafim Leite. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

OLIVEIRA, E. J. S. de. **A roda do mundo gira**: um olhar sobre o Cavalo Marinho Estrela de Ouro (Condado – PE). Recife: Sesc, 2006.

ORTIZ, V. **Paucartambo: conoracion pontificia de Mamacha Carmen** - Tomo IV. Cusco: Editora Amistad, 1985.

PASTOUREAU, Michel. **Preto**: a história de uma cor. Tradução Lea P. Zylberlicht. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. Tradução: J. Guinsburg e Maria Lucia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PONTES, J. **Teatro de Anchieta**. Rio de Janeiro: MEC, Serviço Nacional de Teatro, 1978.

PRADO, D. A. **História concisa do teatro brasileiro**: 1570-1908. São Paulo: Edusp, 1999.

_____. **Teatro de Anchieta a Alencar**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

RUSSELL, J. B. **O diabo**: as percepções do mal da Antiguidade ao cristianismo primitivo. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Campus, 1991.

SARTORI, A. & SARTORI, D. **Museu Internacional da Máscara**: a arte mágica de Amleto Sartori e Donato Sartori. Curadoria: Carmelo Alberti e Paola Piizzi. Tradução de Maria de Lourdes Rabetti (Beti Rabetti). São Paulo: É Realizações, 2013.

SCALA, Flaminio. **A loucura de Isabella e outras comédias da commedia dell'arte**. Organização, tradução, introdução e notas de Roberta Barni. São Paulo: Iluminuras, 2003.

TRINDADE, D. F.; LINARES, R. A.; COSTA, W. V. **Os orixás na Umbanda e no Candomblé**. São Paulo: Madras. 2013.

TURNER, V. W. **O processo ritual**: Estrutura e antiestrutura. Petrópolis: Perspectiva, 2013.

- *Teses e dissertações*

COSTA, F. S. da. **A outra face**: a máscara e a (trans)formação do ator. Tese de Pós-Doutorado. ECA: USP, São Paulo, 2006.

HASHIGUTI, S. T. **Corpo de memória**. 2008. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas – SP: Unicamp, 2008.

MOREIRA, A. U. **“Brincante é um estado de graça”**: sentidos do brincar na cultura popular. 2015. 189 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Psicologia, Universidade de Brasília (UNB), Brasília, 2015.

SANTOS, Ivanildo L. P. dos. **Os palhaços das manifestações populares brasileiras**: Bumba Meu Boi, Cavalo Marinho, Folia de Reis e Pastoril Profano / Ivanildo Lubarino Piccoli dos Santos. São Paulo, 2008 297 f. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual Paulista – UNESP “Julio de Mesquita Filho”. Instituto de Artes. São Paulo, 2008.

SILVA, I.P. da. **Mascaramento espacial**: um processo criativo envolvendo a espacialidade corporal do ator” 2015. 222 f. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

- *Capítulos de livros*

CÁNEPA, G. Identidad y Memoria. In: ROMERO, R.R. **Fiestas en los Andes**: ritos, música y danzas del Perú. Lima, Peru: PUC, 2008.

_____. Máscara y transformación: la construcción de la identidad en la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo. In: ROMERO, R.R. **Musica, Danzas y mascararas em los Andes**. Lima, Peru: PUC, 1993.

FABRIS, M. Comédias de Máscaras. In: SCALA, Flaminio. **A loucura de Isabella e outras comédias da commedia dell'arte**. Organização, tradução, introdução e notas de Roberta Barni. São Paulo: Iluminuras, 2003.

HENDERSON, J. L. Os mitos antigos e o homem moderno. In: **O homem e seus símbolos**. Org. Carl Jung. Trad. Maria Lúcia Pinho. 2.^a ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

JAFFÉ, A. O simbolismo nas Artes Plásticas. In: **O homem e seus símbolos**. Org. Carl Jung. Trad. Maria Lúcia Pinho. 2.^a ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

PRADO, D. A. As raízes do teatro brasileiro. In: **História do Teatro Brasileiro, volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. João Roberto Faria (dir.); J. Guinsburg e João Roberto Faria (org.). São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012.

LÉVI-STRAUSS, C. A máscara. In: SARTORI, A. & SARTORI, D. **Museu Internacional da Máscara: a arte mágica de Amleto Sartori e Donato Sartori**. Curadoria: Carmelo Alberti e Paola Piizzi. Tradução de Maria de Lourdes Rabetti (Beti Rabetti). São Paulo: É Realizações, 2013.

SCHMITT, J.C. As máscaras, o diabo, os mortos. In: SARTORI, A. & SARTORI, D. **Museu Internacional da Máscara: a arte mágica de Amleto Sartori e Donato Sartori**. Curadoria: Carmelo Alberti e Paola Piizzi. Tradução de Maria de Lourdes Rabetti (Beti Rabetti). São Paulo: É Realizações, 2013.

TESSARI, R. Das máscaras rituais às máscaras teatrais: a involuntária viagem de Arlecchino entre o além e o palco cênico. In: In: Brondani, J.A.; Leite, V.C.; Telles, N. (orgs.) **Teatro- máscara-ritual**. Campinas-SP: Editora Alínea, 2012.

- *Artigos em Revistas, Periódicos, Anais (Congressos) e Seminários*

AQUINO, R. Arte participativa, mediação cultural e práticas colaborativas: perspectivas para uma curadoria expandida. In: **Repertório**, n.27. Salvador-BA, 2016.

BISHOP, C. A virada social: colaboração e seus desgostos. In: **Concinnitas**, ano 9, vol. 1, n. 12, 2008.

CARDÔSO, D. de S. Festa e tradição nos Andes: um ensaio sobre a Festa da Virgem del Carmen de Paucartambo (Peru). In: **Anais do XV Encontro de estudos multidisciplinares em cultura**. Salvador-BA, 2019.

CARDÔSO, D.; FERNANDEZ, O. F. R. L. A Festa da Virgen del Carmen em Paucartambo: uma Abordagem Etnográfica. In: **Anais do II Simpósio Internacional Pensar e Repensar a América Latina**. São Paulo-SP, 2016.

CARVALHO, S. de. Teatro e sociedade no Brasil colônia: a cena jesuítica do Auto de São Lourenço. In: **Sala Preta**, vol. 15, n.1. São Paulo: ECA/USP, 2015.

COSTA, F. S. da. Arquiteturas do corpo: máscaras e mascaramentos contemporâneos. **Revista Rascunhos**. Uberlândia, v. 2, n. 2, p. 10-27, jul/dez 2015.

GARCIA, D.; SOUZA, L.; RUIZ, M. Fragmentos do discurso de um samba no asfalto. In: **RUA – Revista do Laboratório de Estudos Urbanos no Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade**. Unicamp: Campinas – SP, junho – 2020.

SOUZA, Tania C.C. Carnaval e memória: das imagens e dos discursos. **Contracampo**, Niterói, RJ: 5, UFF, 2000.

TORRES, M. M. J. “Diferença” versus “alteridade”: a invenção do teatro jesuítico da missão (Brasil, séc. XVI). In: **VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais**. Coimbra, Portugal, 2004.

ZAPATA, M. R. Z. O Grande Teatro de Paucartambo. São Paulo: **Sala Preta**, v. 16, n. 1, p. 5-25, 1 jul. 2016.

_____. Diablos danzantes en Puno, Perú. In: **Revista Harvard Review Of Latin America**. Cambridge, 2007.

- *Artigos de jornal, Entrevistas, Resenhas e Vídeos publicados em suporte eletrônico*

COMO O DIABO ficou vermelho e ganhou chifres? **BBC News Brasil**. 09 maio 2016. Disponível em https://www.bbc.com/portuguese/geral/2016/05/160508_diabo_vermelho_chifres_rb. Acesso em março de 2019.

DA COMMEDIA dell'Arte ao Mascaramento Urbano: a magia de Sartori no Rio de Janeiro. **Oriundi**. 05 de ago 2008. Disponível em www.oriundi.net/arte/da-commedia-dell-arte-ao-mascaramento-urbano-a-magiade-sartori-no-rio-de-janeiro.html. Acesso em agosto 2018.

ESCOLAS DE SAMBA trarão desfiles com críticas políticas e homenagem a Marielle. **Blog da Cidadania**. 01 de mar 2019. Disponível em <https://blogdacidadania.com.br/2019/03/escolas-de-samba-trarao-desfiles-com-criticas-politicas-e-homenagem-a-marielle/>. Acesso em agosto de 2020.

GUIMARÃES, J. Um rito coletivo tecido no espaço público. 2008. **Jornal O Tempo** Disponível em <https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/um-rito-coletivo-tecido-no-espaco-publico-1.607600>. Acesso em agosto de 2019.

NAME, D. Leandro Vieira e a sobrevivência das imagens. 2020. **Revista Caju**. Disponível em www.revistacaju.com.br. Acesso em julho de 2020

NAME, D. PELLACHIN, F. Caxias despedaçado e histórias em disputa. 2019. **Revista Caju**. Disponível em www.revistacaju.com.br. Acesso em julho de 2020.

VEIGA, E. Como o cristianismo moldou a figura de satanás para combater outras religiões. 2018. **BBC News Brasil**. Disponível em <https://www.bbc.com/portuguese/geral-45108192>. Acesso em julho de 2019.

YÁBAR, R. M. História de los Saqras de Paucartambo. 2020. **Cartuc**. Disponível em <https://cartuc.org/noticias/historia-de-los-saqras-de-paucartambo/>. Acesso em setembro de 2020.

REFERÊNCIAS DAS IMAGENS

Figura 1 – Máscara do *Diablo* em processo de improvisação. Ator – Danilo Corrêa. Arquivo de pesquisa. Fotografia de Emanuelle Dantas. 2015.

Figura 2 – *Dottore* – Os três reis magos. Ator – Danilo Corrêa. Arquivo de pesquisa. Sem referência fotográfica. Dezembro de 2013.

Figura 3 – Espetáculo – *Migalhas* – uso de máscara vazada. Ator – Danilo Corrêa. Arquivo de pesquisa. Sem referência fotográfica. Dezembro de 2017.

Figuras 4 e 5 – Comissão de frente no carnaval 2017, Anhembi, São Paulo-SP. Foto (1) Ator – Danilo Corrêa. Arquivo de pesquisa. Foto de Régis Santos. Fevereiro de 2017. Foto (2) Integrantes da Comissão de frente. Sem referência fotográfica. Disponível em www.google.com/imagem. Acesso em março de 2017.

Figura 6 – Comissão de frente no carnaval 2017, Anhembi, São Paulo-SP. Integrantes da Comissão de frente. Arquivo de pesquisa. Disponível em www.sintoniadebambas.com.br. Acesso em março de 2017.

Figuras 7 e 8 – Corpo-Profano. Performer: Danilo Corrêa. Edifício Copan, São Paulo/SP. Arquivo de pesquisa. Fotografia de Alessia Krisanovski. Julho de 2018.

Figuras 9,10 e 11 – Corpo-Profano. Performer: Danilo Corrêa. Edifício Copan, São Paulo/SP. Arquivo de pesquisa. Fotografia de Alessia Krisanovski. Julho de 2018.

Figura 12 – Máscaras desenvolvidas por Arianne Vitale Cardoso. Marco Zero – Praça da Sé. Arquivo pessoal. Fotografia de Mike Rufino realizada no primeiro semestre de 2018.

Figura 13 – Intervenção urbana na Praça da Sé, São Paulo-SP. Arquivo pessoal. Fotografia de Mike Rufino realizada no primeiro semestre de 2018.

Figura 14 – Intervenção urbana “Ação 1: Reverso”, Praça Roosevelt, São Paulo-SP. Arquivo pessoal. Fotografia sem referência. Outubro de 2018.

Figura 15 – Intervenção urbana “Ação 1: Reverso”, Praça Roosevelt, São Paulo-SP. Arquivo pessoal. Fotografia sem referência. Outubro de 2018.

Figura 16 – Mascaramento urbano. Reims, Place Royale, 1983. Arquivo de internet. Fotografia sem referência. Disponível em <https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/um-rito-coletivo-tecido-no-espaco-publico-1.607600>. Acesso em junho de 2020.

Figura 17 – Mascaramento urbano. Festa de Lisboa, Praça do Rossio, Lisboa, 2011. Arquivo de internet. Fonte desconhecida. Disponível em www.google.com/imagem. Acesso em março de 2019.

Figura 18 – Anjos rebeldes em queda com o Diabo como um dragão. Apocalipse de Trier. Stadtbibliothek, Trier. Arquivo de internet: Gravura guardada na Alemanha é talvez a mais antiga representação dos demônios | Reprodução Acervo Trier Library. Disponível em <https://www.bbc.com/portuguese/geral-45108192>. Acesso em novembro de 2019.

Figura 19 – Representação do Diabo Medieval. Disponível em Science Photo Library. Anos 1260. Acesso em abril de 2018.

Figura 20 – Sarracenos disfarçados de diabos contra Carlos Magno, século XIV. Imagem: “Sarracenos disfarçados de diabos perturbando o exército de Carlos Magno, de Grande Chroniques de France, século XIV” In: LINK, L. **O Diabo: a máscara sem rosto**. Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo-SP: Companhia das Letras, 1998, p.85.

Figura 21 – Feiticeiro dançarino. Paleolítico, Caverna de Trois Frère, Ariège, França. Arquivo de internet. Disponível em www.google.com/imagem. Acesso em abril de 2020.

Figura 22 – Homem-animal. Caverna de Trois Frère, Ariège, França. Arquivo de internet. Disponível em www.google.com/imagem. Acesso em abril de 2020.

Figura 23 – Preparações para uma peça satírica em um vaso de Pronomos, com a representação da saia grega. Século V a.C. Museo Nazionale, Nápoles. Arquivo de internet. Disponível em http://repositorios.fdi.ucm.es/Mythos/view/mostrar_imagen.php?idrecurso=613&idov=510. Acesso em maio de 2019.

Figura 24 – “A paisagem das almas”, mostrando o Diabo com um *shenti* em estilo egípcio antigo, século XIII. Museu Nacional de Arte de Catalunha, Barcelona. Arquivo de internet. Disponível em www.google.com/imagem. Acesso em dezembro de 2018.

Figura 25 – *Pã* e uma cabra – escultura da antiga cidade grega de Herculano. Arquivo de internet. Disponível em www.google.com/imagem. Acesso em abril de 2019.

Figura 26 – Estátua de *Pã* encontrada em Pompéia. Arquivo de internet. Disponível em www.google.com/imagem. Acesso em abril de 2019.

Figura 27 – *Bes* – um diabo africano. Arquivo de internet. Disponível em www.google.com/imagem. Acesso em abril de 2019.

Figura 28 – Forstteufel – o diabo das florestas. Arquivo de internet. Disponível em http://www.symbolforschung.ch/wilde_leute.html. Acesso em agosto de 2018.

Figura 29 – Luta do arcanjo Miguel contra Satanás. Bíblia de Alba traduzida do hebraico para o castelhano medieval, 1430. Disponível em Science Photo Library. Anos 1260. Acesso em abril de 2018.

Figura 30 – Demônio atormentando Jô. Arquivo de internet. Disponível em Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, Latin 15675, detail of

f.5v (devil tormenting Job). St Gregory the Great, *Moralia in Job*. 1175-1200. Acesso em janeiro de 2020.

Figura 31 – Santo Antônio (Antão do Deserto) sendo atacado por demônios (Pinacoteca Nazionale di Siena) Pintura de Stefano di Giovanni, século XV. Arquivo de internet. Disponível em <https://br.pinterest.com/pin/774619204649732929/>. Acesso em junho de 2020.

Figura 32 – A tentação de Santo Antônio – Michelangelo (1487-1488). Arquivo de internet. The Torment of Saint Anthony. Michelangelo c. 1487–88. Disponível em <https://artsandculture.google.com/asset/9QG4jcK04QjMfw>. Acesso em junho 2020.

Figura 33 – A tentação de São Antônio Abbot – Antão do Deserto. Século XV. Arquivo de internet. The Temptation of Saint Anthony Abbot ca. 1435–40. University Purchase from James Jackson Jarves 1871.57. Artist: Master of the Osservanza Triptych, Italian, active ca. 1430–ca.1450. Disponível em <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/317>. Acesso em maio de 2020.

Figura 34 – A alma de Judas carregada pelo demônio. Século XIV. Arquivo de internet. Disponível em British Library, Add MS 47682, detail of f. 30r (Judas' soul being carried off by a demon). Bible (the 'Holkham Bible Picture Book') c. 1327-1335. Acesso em maio de 2020.

Figura 35 – Jesus exorcizando o geraseno. Iluminura medieval. Arquivo de internet. Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Jesus_exorcizando_o_geraseno. Acesso em janeiro de 2020.

Figura 36 – Lúcifer acompanhado de demônios menores. Século XV. Arquivo de internet. Disponível em Bodleian Library, MS. Douce 134, f. 98r ('Lucifer accompanied by lesser devils'). Livre de la Vigne nostre Seigneur. France, c. 1450-1470. Acesso em maio de 2020.

Figura 37 – Lúcifer, ilustração de Botticelli para o canto XXXIV do Inferno, de Dante (1497). In: LINK, L. **O Diabo: a máscara sem rosto**. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo-SP: Companhia das Letras, 1998.

Figura 38 – O Diabo de Mandeville. In: KAPPLER, C. **Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média**. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

Figura 39 – Diabo de “O Juízo Final”, do artista e padre Fra Angelico (1432-1435). In: LINK, L. **O Diabo: a máscara sem rosto**. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo-SP: Companhia das Letras, 1998.

Figuras 40 e 41 – *Zanni*. Arquivo de internet. Disponível em www.google.com/imagem. Acesso em setembro de 2015.

Figuras 42 e 43 – *Arlecchino*. Disponível em www.google.com/imagem. Arquivo de internet. Acesso em setembro de 2015.

Figura 44 – Lúcifer – Franz von Stuck (1890). Arquivo de internet. Disponível em www.google.com/imagem. Acesso em maio de 2019.

Figura 45 – Satã iniciando os anjos rebeldes (1808) – William Blake. In: LINK, L. **O Diabo**: a máscara sem rosto. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo-SP: Companhia das Letras, 1998.

Figura 46 – Anjo de Fogo. Surrealismo, Max Ernst (1937). Arquivo de internet. Disponível em www.google.com/imagem. Acesso em maio de 2020.

Figura 47 – A Face da Guerra cujo título original é “The Visage of War” foi pintada por Dalí no final no ano de 1940. Arquivo de internet. Disponível em www.google.com/imagem. Acesso em maio de 2020.

Figura 48 – Estátua gigante – Oni. Arquivo de internet. Disponível em www.google.com/imagem. Acesso em novembro de 2019.

Figura 49 – Shinigami. Obra de Shunsensai Takehara. Arquivo de internet. Disponível em www.google.com/imagem. Acesso em novembro de 2019.

Figuras 50 e 51 – À esquerda, *Ryuk*, Shinigami do anime Death Note. À direita, máscara de Shinigami no anime Naruto. Arquivo de internet. Disponível em www.google.com/imagem. Acesso em novembro de 2019.

Figura 52 – Ilustração de Kirin em pinturas japonesas. Arquivo de internet. Disponível em www.google.com/imagem. Acesso em novembro de 2019.

Figuras 53 e 54 – Máscara do demônio do Teatro No. À direita, artista vestindo a máscara. Arquivo de internet. Disponível em www.google.com/imagem. Acesso em novembro de 2019.

Figura 55 – Bode ou carneiro, Ur, terceiro milênio a.C. Museu Britânico, Londres. Arquivo de internet. Disponível em www.google.com/imagem. Acesso em agosto de 2019.

Figuras 56 e 57 – Ahriman: deus do mal na mitologia persa: Na figura da direita uma estátua milenar da religião politeísta da antiga região iraniana. À esquerda, uma ilustração contemporânea sobre o deus Ahriman que pode ser comercializada como objeto artístico e artesanal. Arquivo de internet. Disponível em www.google.com/imagem. Acesso em agosto de 2019.

Figura 58 – Pazuzu. Museu do Louvre, Paris. Arquivo de internet. Fotografia sem referência. Disponível em www.google.com/imagem. Acesso em agosto de 2018.

Figura 59 – Brincantes mascarados da Folia de Reis - Estado de São Paulo. Arquivo de internet. Fotografia sem referência. Disponível em <https://jovensconectados.org.br/conheca-a-origem-e-tradicao-do-dia-de-santos-reis.html>. Acesso em junho de 2020.

Figura 60 – Máscara da Folia de Reis. Juiz de Fora – MG. Arquivo de internet. Disponível em www.google.com/imagem. Acesso em junho de 2020.

Figura 61 – Curucucú (1) da Cavallhada. Pirenópolis – GO. Arquivo de internet. Disponível em <https://pirenopolis.tur.br/cultura/folclore/festa-do-divino/cavallhadas>. Acesso em abril de 2015.

Figura 62 – Curucucú (2) da Cavallhada. Pirenópolis – GO. Arquivo de internet. Disponível em <https://pirenopolis.tur.br/cultura/folclore/festa-do-divino/cavallhadas>. Acesso em abril de 2015.

Figura 63 – *Saqras* da Festa da *Virgen del Carmen*. Paucartambo-Peru. Arquivo de internet. Disponível em www.google.com/imagem. Acesso em junho de 2018.

Figura 64 – *Saqras* da Festa da *Virgen del Carmen*. Paucartambo-Peru. Arquivo de internet. Disponível em www.google.com/imagem. Acesso em junho de 2018.

Figura 65 – Ala Guerreiro da CLT. Arquivo de internet. Disponível em www.google.com/imagem. Acesso em março de 2019.

Figura 66 – Manifestantes pelas ruas em prol do impeachment. Arquivo de Internet. Foto sem referência. Disponível em <https://www.pragmatismopolitico.com.br/2016/05/o-silencio-ensurdecador-das-panels>. Acesso em outubro de 2020.

Figura 67 – Manifestante paneleiro com nariz de palhaço. Arquivo de Internet. Foto de Paulo Emílio. Disponível em <https://www.pragmatismopolitico.com.br/2016/05/por-que-os-manifestantes-contr-a-corrupcao-desapareceram.html#comments>. Acesso em outubro de 2020.

Figura 68 – Ala Manifestoches. Arquivo de internet. Disponível em www.google.com/imagem. Acesso em março de 2019.

Figura 69 – Manifestoche presente na última alegoria do desfile “O novo tumbeiro”. Arquivo de Internet: com fantasia de “paneleiros”, escola ironiza manifestantes que pediram impeachment de Dilma Rousseff. Imagem: Bruna Prado. Disponível em www.uol.com.br. Acesso em setembro de 2020.

Figura 70 – Destaque central do carro alegórico com a fantasia “Vampiro Neoliberalista”. Arquivo de internet. Disponível em www.google.com/imagem. Acesso em março de 2019.

Figura 71 – Destaque central do carro alegórico com a fantasia “Vampiro Neoliberalista”. Arquivo de internet. Foto de Mauro Pimentel. Disponível em https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/12/album/1518434129_825558.html#foto_gal_1. Acesso em outubro de 2020.

Figura 72 – Comissão de Frente. Arquivo de internet: Comissão de frente da Mangueira questiona papel de símbolos históricos do Brasil colonial. Imagem: Júlio César Guimarães. Disponível em www.uol.com.br. Acesso em agosto de 2020.

Figura 73 – Comissão de Frente. Arquivo de internet: imagens da comissão de frente Mangueira Imagem: Júlio César Guimarães. Disponível em www.uol.com.br. Acesso em agosto de 2020.

Figura 74 – Comissão de Frente. Arquivo de internet: imagens da comissão de frente Mangueira Imagem: Júlio César Guimarães. Disponível em www.uol.com.br. Acesso em agosto de 2020.

Figura 75 – Carro alegórico “O sangue retinto por trás do herói emoldurado”. Arquivo de internet: Carro alegórico questiona o papel heroico dos bandeirantes “O sangue retinto por trás do herói emoldurado”. Foto: Bárbara Magalhães. Disponível em <https://www.bemparana.com.br/noticia/a-historia-do-brasil-em-verde-e-rosa>. Acesso em setembro de 2020.

Figura 76 – Carro alegórico “O sangue retinto por trás do herói emoldurado”. Arquivo de internet: Carro alegórico da Mangueira no segundo dia de desfile na Marquês de Sapucaí. Foto: Emiliano Capozoli. Disponível em <https://veja.abril.com.br/cultura/mangueira-vence-o-estandarte-de-ouro-do-carnaval-2019/>. Acesso em setembro de 2020.

Figura 77 – Carro alegórico “O sangue retinto por trás do herói emoldurado”. Arquivo de internet: Monumento de Brecheret coberto de vermelho: “ladrões e assassinos”. Fotografia sem referência. Disponível em <https://www.diariodocentrodomundo.com.br/essencial/no-desfile-mangueira-denuncia-violencia-dos-bandeirantes-na-colonizacao-do-brasil/>. Acesso em setembro de 2020.

Figura 78 – Monumento às Bandeiras, Parque do Ibirapuera. São Paulo – SP, 2016. Arquivo de internet. Autora: Rovená Rosa / Agência Brasil. Disponível em https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Monumento_%C3%A0s_Bandeiras_pichado-2.jpg. Acesso em setembro de 2020.

Figura 79 – Destaque como Bandeirante Anhangüera no carro alegórico “O sangue retinto por trás do herói emoldurado”. Arquivo de Internet. Imagem de Mauro Pimentel. Disponível em Getty Images. Acesso em setembro de 2020.

Figura 80 – Fantasia em estúdio “versão anedótica para Pedro Álvares Cabral”. Arquivo de internet. Fotografia sem referência. Disponível em <https://www.facebook.com/fantasias.carnaval/photos/a.150045935140455/1566619166816451>. Acesso em setembro de 2020.

Figura 81 – Fantasia em estúdio “versão heroica para Pedro I”. Arquivo de internet. Fotografia sem referência. Disponível em <https://www.facebook.com/fantasias.carnaval/photos/a.150045935140455/1566619166816451>. Acesso em setembro de 2020.

Figura 82 – Fantasia na avenida “versão heroica para Pedro I”. Arquivo de internet. Imagens da Rede Globo de Televisão. Acesso em setembro de 2020.

Figura 83 – Fantasia em estúdio “versão jocosa de Pedro I”. Arquivo de internet. Foto sem referência. Disponível em <http://www.galeriadosamba.com.br/espaco-aberto/topico/prototipos-da-mangueira/231539/>. Acesso em setembro de 2020.

Figura 84 – Fantasia na avenida “versão jocosa de Pedro I”. Arquivo de internet. Imagens da Rede Globo de Televisão. Acesso em setembro de 2020.

Figura 85 – Destaque como Duque de Caxias na alegoria “A história que a história não conta”. Arquivo de Internet. Foto: Buda Mendes. Disponível em Getty Images. Acesso em setembro de 2020.