

## O ATOR FRENTE À MASCARA

O conferencista:  
Teatrológo Oswald Barroso

Por Angela Gutiérrez, em 10/9/13

Na abertura do Ciclo de Conferências ACL 2013, que desenvolve o tema *Literatura e Outras Artes*, tivemos o prazer de contar com a presença da atriz Fernanda Quinderé, que nos mostrou seu retrato de Vinicius de Moraes, tratando de tema ligado à relação literatura e música, a partir de seu livro que comemora o centenário do Poeta e será brevemente lançado com o mesmo título da conferência.

Hoje, trazemos o escritor, teatrólogo e pesquisador cultural Oswald Barroso, que examinará relação entre literatura e artes cênicas de origem popular. Aliás, há dois dias, no domingo passado, foi lançado, nos Jardins do Theatro José de Alencar, o livro *Teatro como Encantamento – Bois e Reisados de Caretas*, em que Oswald revela as descobertas de sua dedicação de quase quarenta anos a pesquisas e estudos sobre nossa cultura popular tradicional. Após a conferência, o autor iniciará sessão de autógrafos para os presentes.

Em rica e relevante obra ensaística, o pesquisador levanta mais de duzentos grupos de Bois e Reisados, tendo registrado a atuação de oitenta desses grupos, complementada por gravação de entrevistas com seus brincantes, além de elaborar estudo comparado dessa arte e analisar sua importância nos caminhos do teatro.

Oswald Barroso enriqueceu os estudos sobre artes cênicas com seus ensaios acadêmicos, sendo Mestre e Doutor em Socio-

logia, com dissertação e tese voltadas para o teatro popular. Atualmente desenvolve estudos de pós-doutorado em teatro, pesquisando sobre as máscaras brincantes do Nordeste.

Importante personagem da cena cultural cearense, não só como dramaturgo premiado (lembramos o Prêmio Estado do Ceará - 1985 e o Prêmio Estímulo à Dramaturgia - 1996, de caráter nacional, concedido pela FUNARTE), Oswald escreveu 19 peças de teatro, a maior parte levada ao palco, mas, distingue-se também, como ator, encenador e gestor teatral. Publicou, ainda, 23 obras, em vários gêneros: poesia, teatro, biografias, ensaios, organização de antologia literária, reportagens, textos e estudos sobre cultura popular.

A Academia Cearense de Letras tem, pois, a honra de trazer a nosso Cicló esse artista e ensaísta de tanto valor cultural, com o *plus* de ser filho do poeta que foi um dos grandes nomes desta Casa, Antônio Girão Barroso. E eu tenho o prazer de dar a palavra a um amigo, filho de um dos meus antecessores na cadeira 18 da Academia.

### **O ator frente à máscara**

Oswald Barroso

A mim, sempre pareceu que o segredo do teatro está nas máscaras e que, não por acaso, ela é seu símbolo. Até hoje, considero que, grosso modo, os atores se dividem entre aqueles que dão vida aos personagens e aqueles que se disfarçam nos mesmos. Ambos, porém, usam máscaras, mesmo que não como um adereço acrescentado a seu corpo. Explico melhor, a máscara é sempre um elemento integrante do jogo teatral, até quando o ator utiliza o próprio corpo para lhe dar forma. Um rosto pintado ou até um rosto enrijecido pode funcionar como uma máscara, entendida como a fixação de um semblante, de uma fisionomia. O mesmo

fenômeno acontece com a mecanização de um corpo. No primeiro caso se tem uma máscara apenas facial e, no segundo, uma máscara corporal.



No teatro comercial moderno, geralmente, os atores apenas se disfarçam de seus personagens, não os vivem. Saem ilesos de suas performances, como observou Peter Brook<sup>1</sup>, ou seja, enquanto faziam o papel, permaneciam eles mesmos. Representar aquele papel, não significou uma vivência a perpassar seus corpos, mas apenas um disfarce, algo exterior. Não por acaso há atores que embora tenham feito dezenas e até mais de uma centena de papéis, continuam presos à popularidade fútil e ao narcisismo do sucesso. Já para outros atores, a máscara é uma via que os leva à alma do personagem, não um disfarce ou simples adorno. Parte da questão, portanto, parece estar no modo como o ator se relaciona com a máscara de seu personagem.

O que se mostra mais evidente em relação às máscaras é que elas ocultam a face dos que as portam e, ao fazerem isto, nos privam a percepção do que há de mais expressivo no corpo humano. Ou seja, pelo menos para nós ocidentais, assim como para boa parte de humanidade, a expressividade do rosto de uma pessoa é a porta mais segura de acesso ao seu interior. Assim, à medida que a máscara o oculta, nos dificulta a percepção do outro.

A dificuldade se aprofunda, quando se leva em consideração que, em nossa sociedade, o indivíduo adulto, quase sempre, usa no cotidiano o que chamamos de uma “máscara social”, crista a lhe configurar a aparência de acordo com determinadas con-

---

1 “Ce qui m’a toujours stupéfié chez les acteurs, c’est qu’ils peuvent continuer à jouer des rôles toute leur vie et ne pas changer, parce que cela ne les intéresse pas, ils n’ont pas fait du théâtre dans ce but. Cela témoigne de la décadence de notre théâtre; une fois sorti du temple, d’un contexte plus large, il devient une forme de grand art mais celui qui le pratique n’a plus de motivation pour le rattacher à quelque chose qui aille au-delà de la réussite d’une pratique artistique. Pourquoi évoluerait-il, deviendrait-il plus sensé en jouant toute une variété de rôles?” (BROOK, Peter. Mensonge et Superbe Adjectif, in *Le Masque: Du Rite au Théâtre*. Paris: Editions de CNRS, 1988. Textes et études réunis et présentés par Odette Aslan et Denis Bablet, p. 200.)

veniências. Os atores não estão a salvo desta conformação. Daí que, muitos deles, sobre sua “máscara social”, para dar corpo ao personagem, colocam outra máscara, como disfarce, produzindo um efeito duplo de falseamento. O resultado é a sensação de mecanicismo e ausência de vida.

Surge, imediatamente, uma interrogação, que é ao mesmo tempo uma perplexidade: - Quem se esconde atrás da máscara? E outra pergunta, tão repentina e enigmática quanto à primeira: - Quem se mostra na máscara? Para responder a estas questões, além dos traços evidentes da máscara que se apresenta, recorre-se à percepção da expressão corporal, dos movimentos e gestos. Quando o portador da máscara não se afastou de sua própria performance corporal, ele se trai e acaba por revelar uma outra máscara, sua “máscara social”, evidenciando a falsidade do *gestus* e, por consequência, da máscara. Isto porque lhe será de todo impossível, ajustar sua expressão corporal à máscara, alcançando revelar-lhe a identidade ou, pelo menos, dar pistas para tal.

Se a intenção dos atores for denunciar um mundo brutalizado mecanicamente, terão alcançado êxito nos seus objetivos. Há mesmo inúmeros casos de espetáculos bem sucedidos neste propósito. Outros, como se diz, “apontam para o que viram e acertam no que não viram”.

Porém, enquanto a máscara-disfarce produz o engano e o desencontro; no teatro ritual, pelo contrário, como apontamos ao longo deste trabalho, a máscara, longe de esconder, aparece como via de encontro e revelação. Isto porque, ao ocultar o corpo do seu portador, ela anula sua “máscara social”, cria o anonimato, liberta o ser humano das amarras do ego, lhe ajuda a ultrapassar a consciência e soltar o inconsciente, propiciando o encontro dele consigo mesmo, com sua alma profunda. Nesta acepção, a máscara, a um só tempo, reveste e despe, libera potencialidades reprimidas, dá vazão às intuições e fantasias, possibilita a transcendência e o

encontro do homem com as forças anímicas. Seu portador perde o escudo protetor da conveniência social, seu modo de comportamento relativo ao dever ser. Troca sua representação social por uma personalidade arquetípica, impressa a partir de um padrão ancestral e que o mune de nova potencialidade.

A máscara ritual enquanto cria anonimato, propicia o encontro do seu portador consigo mesmo e com o nada, abre-lhe os portais da transcendência, possibilita seu contato com as forças anímicas, introduzindo-o no espaço da magia. Ela ajuda seu portador a dar vazão às suas intuições e fantasias, liberando potencialidades reprimidas, numa sociedade dominada pelo racionalismo e pela cultura de massas.

A máscara ritual promove a experiência do mítico, da livre imaginação do indivíduo movido por forças imemoriais, abre espaço para a vivência do que é essencial em sua vida: a dor e o prazer, o nascimento e a morte, a maternidade e a paternidade, o destino e seus desafios, a memória da espécie, o reencontro com suas origens, o diálogo com os deuses, e até mesmo a expansão dos seus instintos vitais, figurados em diferentes animais. Por sua via, o indivíduo torna-se outro ser, um segundo ser, experimenta estados de espírito e realiza ações liberado de sua personalidade social.

As máscaras rituais procuram correspondências na alma de seus portadores, nelas moram as *personas*, suas diferentes energias. Elas são como seres vivos, esfinges a nos desafiar, enigmas a serem decifrados. Atingem-nos como alvos. Desde as simples máscaras neutras, até as imensas máscaras de torre dos Cazumbas, elas sempre trazem consigo perguntas, desfecham interrogações. Assombram-nos porque escondem faces, ocultam corpos, nos interdita revelações. Mas também nos revelam, porque instâncias de manifestação do maravilhoso. Quem as habita, habita mistérios.

Escolhi três imagens que, ao meu ver, bem expressam a natureza plural das máscaras e, ao mesmo tempo, as diferentes

atitudes que o ator pode tomar frente a elas. A primeira delas está no livro de Fernando Taviani e Mirella Schino, *O Segredo da Commedia Dell'Art*. Trata-se da gravura de um homem pensativo interrogando uma máscara, que sustenta na mão. A máscara tem o rosto voltado para o seu, e parece mirá-lo. Ator e máscara olham-se nos olhos e como que se interrogam. Ambos parecem vivos, plenos e povoados de mistérios<sup>2</sup>.

Peter Brook nos informa que o movimento retratado pela gravura acima referida, (embora no caso do livro de Taviani se trate presumivelmente de uma máscara grega) funciona como ponto de partida para o trabalho do ator balinês. Diz, ele: “- A Bali, l'acteur prend le masque en mains et le regarde tout d'abord. Il l'examine un long moment, jusqu'à ce que le masque et lui commencent à devenir une sorte de reflet l'un de l'autre; il commence à le sentir comme son propre visage - mais pas entièrement, car l'acteur se rapproche par ailleurs de la vie indépendante du masque. Et graduellement il commence à faire bouger sa main, le masque prend vie et l'acteur le regarde, dans une sorte de communion. Alors peut advenir ce qu'aucun de nos acteurs ne pourrait tenter (même chez l'acteur balinais cela se produit rarement): la respiration commence à se modifier; il se met à respirer différemment avec chaque masque.” (Em Bali, o ator pega a máscara na mão e a olha em seguida. Ele a examina por longo tempo, até que a máscara e ele começam a tornar-se um tipo de reflexo um do outro; ele começa a lhe sentir como seu próprio rosto – porém não de todo, porque o ator se aproxima do exterior da máscara.

2 “Toutes ces images doubles qui se contemplant témoignent la permanence d'une seule pensée: l'acteur et le masque sont deux personnes, plongées dans un entretien silencieux. Pendant des siècles, les deux visages se sont regardés dans les yeux sans que ni l'un ni l'autre ne paraisse factice ou mort.” TAVIANI, Fernando e SCHINO, Mirella: *Le Secret de la Commedia Dell'Arte* – La mémoire des compagnies italiennes ao XVIe, XVIIe, XVIIIe Siècle, tradução do italiano de Yves LIEBERT. Paris: Bouffonneries, 1984, p. 22.

E gradualmente, ele começa a movimentar sua mão, a máscara toma vida e o ator a olha, num tipo de comunhão. Então, pode se dar o que nenhum de nossos atores poderá experimentar (mesmo entre os atores balineses isto se produz raramente): a respiração começa a se modificar; ele começa a respirar diferentemente com cada máscara.”<sup>3</sup>

Trata-se, como se vê, de uma máscara ritual, a exemplo da que aparece na figura comentada por Fernando Taviani. O ator, ao colocar, desse modo, a máscara sobre sua face, ganha uma segunda pele. Ela o conduz a buscar dentro de si, do mais profundo de si, a persona que representa. E ao fazer isso, detona movimentos, sugere sentimentos díspares, toma expressões insuspeitas. Enfim, move-se com o corpo do ator. Daí a afirmação de Brook: “La masque traditionnel est le portrait d’un homme sans masque.”<sup>4</sup> Ao que eu acrescentaria: “... de um homem sem disfarce”.

Entre as máscaras tradicionais há as de duas naturezas, uma ligada às entidades espirituais, animais, humanas e sobre-humanas; outra a tipos humanos, que correspondem a grandes matrizes sociais. Mesmo neste segundo caso, cabe ao ator procurar as correspondências deles nos deuses que habitam seu interior, nas diferentes energias que movem seu corpo. A cada máscara corresponde uma determinada performance, uma respiração, uma energia, um ritmo interno. Isso não quer dizer que todos os atores as incorporem igualmente. Cada um só o faz a partir de sua singularidade, porque revelando elementos de sua individualidade, embora dentro de um espaço maior, que é o dos arquétipos, mitos fundamentais da humanidade. É nesse sentido que a máscara manifesta elementos do imaginário coletivo, mas também da individualidade de quem a porta. Escondido atrás da máscara, o ator vê-se mais a vontade para exibir facetas insuspeitas de seu interior.

3 BROOK, Peter. Idem, p. 195. (A tradução é minha.)

4 BROOK, Peter. Ibidem, p. 193.

Apenas no caso de máscaras com movimentos correspondentes codificadas nos mínimos detalhes, este espaço de atuação se estreita (embora se mantenha) e demanda um espectador familiarizado com o simbolismo da cultura na qual elas aparecem. Ainda assim, em traços gerais, se dão a conhecer os personagens arquetípicos, que se manifestam através delas. No Ocidente, porém, mesmo no âmbito das culturas tradicionais, a performance que corresponde a cada máscara não chega a se delimitar com tanta complexidade.

A segunda imagem por mim separada, para demonstrar a existência de diferenças, na relação que o ator pode estabelecer com a máscara, também foi recolhida do livro de Fernando Taviani e Mirella Schino<sup>5</sup>. Trata-se da gravura de Agostino Carracci (1557-1602), retratado por Giovanni Gabrielle, em que o ator segura uma máscara com as mãos, mas olha altivo e diretamente, com o rosto todo voltado de frente, para o retratista. Neste caso, a máscara assim figurada, parece reduzida a condição de simples adereço, acessório de trabalho do ator, este sim, o sujeito destacado do espetáculo. Não é a toa que no Ocidente Moderno se diz que o teatro é a arte do ator, já que em vez de ele servir à máscara, a máscara é que lhe serve. Mas vá se dizer o mesmo em relação ao Teatro Ritual, como por exemplo: não são os xamãs que servem aos deuses, mas os deuses que servem ao xamã. Ficaria no mínimo desconcertante.

Penso que esta concepção, de que a máscara serve ao ator, desdobra-se numa outra, o teatro serve ao artista, e que, além de ter feito surgir o mercado das “estrelas” e “vedetes”, está ligada à afirmação do antropocentrismo moderno. As correspondências, daí surgidas, com a cosmovisão inaugurada no Ocidente, após a Renascença, pela modernidade capitalista, são inúmeras. A primeira é a queda dos deuses, e a afirmação do homem como centro da natureza, que existe para servi-lo. Outra decorrência do antro-

5 TAVIANI, Fernando e SCHINO, Mirella. Idem, p. 17.

pocentrismo seria o eurocentrismo inspirador de todo o processo colonialista empreendido pelas potências do “Velho Continente” contra os povos ditos “naturais”. Ao afirmar a superioridade do pensamento racionalista moderno sobre o de outras culturas, no caso sobre o pensamento mítico dos povos colonizados, abria-se razão para dizer que o teatro nasceu na Grécia, ou melhor, nos grandes festivais das cidades-estado gregas, o que desconsidera (ou pelo menos rebaixa) todas as outras formas teatrais já existentes. Precisando mais ainda, se afirma que o teatro é uma criação da racionalidade grega, inspiradora de Aristóteles, cuja concepção objetivista foi depois transferida para a Roma Imperial, na qual a máscara, por sinal, não era admitida.

Isto porque, um mundo de onde os deuses foram expulsos, ou pelo menos jogados para o alto, é um mundo sem máscaras; ou melhor, um mundo sem máscaras reveladoras, um mundo enganador, um mundo de disfarces. Nele não tem lugar o teatro ritual, nem o teatro brincante, como veremos adiante. Os resultados dessa cosmovisão podem ser observados na natureza por sua destruição e, no teatro, entre outras constatações, pelo exibicionismo do ego dos atores.

A terceira imagem a que devo recorrer nesta argumentação, é a de uma fotografia por mim tirada para o livro *Reis de Congo*, onde o mestre de reisado Aldenir Calou aparece confeccionando uma máscara, a da Alma. Ele está agachado, olha para a máscara que tem na mão, aponta sua boca e sorri, antevendo a performance do “entremeio” na brincadeira. Ao seu lado, um ator, também agachado, confecciona a máscara do Diabo, ou melhor, de “São Cão”, como dizem os brincantes do Cariri cearense. Ao redor dos dois, ao fundo, aparecem as pernas de três outros brincantes, que acompanham o serviço<sup>6</sup>.

6 BARROSO, Oswald. *Reis de Congo*. Fortaleza: Minc Br, Flacso, MIS-Ce, 1996. p. 101.

A primeira coisa que me chama a atenção na fotografia é que o Mestre mira a máscara de fora dela, com uma visão distanciada, mas ao mesmo tempo ele ri, como se a máscara brincasse em seu espírito. Como na primeira imagem, o ator também olha a máscara em sua mão e, aos poucos, se deixa povoar por ela. Só que ele ri, porque, à medida que a máscara toma forma, ele imagina sua performance, seu desempenho no jogo que vai se estabelecer. Como que ocupa o lugar do público, ou seja, vive a máscara de fora. Em segundo lugar, observo que Mestre e ator brincante trabalham, conjuntamente, na confecção das máscaras, enquanto outros brincantes observam. Percebo, então, que é algo que se constrói em grupo, em coletividade. Além disso, a confecção das máscaras não pressupõe separação de ofícios, especializações. Os próprios atores que as vão usar, as concebem durante a fabricação.

Embora, como na primeira imagem, o ator volte-se para a máscara, seu diálogo com ela ganha uma nuance diferente. Há um certo distanciamento na relação, pela introdução do elemento cômico. O ator projeta-se na máscara, todavia não inteiramente, parte dele fica de fora, não a incorpora de todo. Olha a máscara ou “careta”, como também chama, com estranhamento e bom-humor, como se, mesmo ao se imaginar nela, a olhasse de fora. Aqui se pode surpreender um traço épico na brincadeira popular, a ocorrência de uma encenação narrativa, para a qual o ator utiliza a máscara e o próprio corpo. Cabe lembrar que o reisado, como por certo todo o teatro brincante tradicional, no Nordeste brasileiro, é parte da folia do povo, do mundo invertido da festa popular, do qual nos fala Rabelais. Daí o entendimento do teatro popular tradicional como um teatro ritual, no qual os atores incorporam, através das máscaras, espíritos risonhos. Trata-se, portanto, de uma manifestação da alegria do carnaval popular.

No contexto do teatro popular tradicional, a máscara nunca é só mais um adereço. Ela tem vida própria, podendo mudar

de rosto. Pertence à dimensão do extraordinário, do encantamento, da suspensão do cotidiano. Abre espaço para a manifestação dos deuses que riem, da utopia fugaz que nos visita; se toma o corpo do ator, deixa-o livre para viver sua alegria.

Nos Bois e Reisados nordestinos, como já mostramos, os personagens se dividem em figuras e entremeios. As figuras são aqueles personagens que constituem a estrutura da brincadeira, permanecendo na roda durante toda a função. Considerados personagens “limpos”, são figuras rituais, mesmo quando tipos cômicos. Podem usar máscaras, mas, usualmente, caracterizam-se com pinturas faciais. Entre elas estão incluídos os Mateus e Bastiões, palhaços brincantes, que atuam com total liberdade por todo o terreiro, dialogando com o Mestre, brincantes outros e público. Suas máscaras quase sempre se compõe de uma pintura de rosto, preta, uma cartola em funil, na cabeça, nomeada cafuringa, além de um traje e adereços outros característicos. O riso largo, a gaitada e um aboio, dão identidade à sua performance. Mas, como o Rei, ele é uma figura limpa. Dizem até que se trata de um Rei invertido, espécie de Bobo da Corte medieval. O brincante, assim investido, mostra quem é. Incorpora de tal modo o personagem, que na vida, no cotidiano de sua comunidade, passa a assumir a figura que adota no reisado. Como dizem os brincantes, “ele nasceu com aquele planeta”, isto é, apenas fez aflorar com mais ênfase, o palhaço que trazia dentro de si. Ou seja, ele assume sua condição de Mateus, por inteiro, também no dia-a-dia.

Já os entremeios, personagens temporárias, que entram em apenas uma parte (entremeio), usam máscaras brincantes, através das quais o ator apresenta o personagem. Como na foto do Mestre Aldenir confeccionando a careta da Alma, o brincante não o incorpora de todo, mantém, no caso, uma relação distanciada. Neste caso, o brincante apenas executa sua ação, podendo ser qualquer um dos componentes do reisado, que tenha saber para tal.

No Cavalo Marinho, pernambucano, há uma figura, cuja performance muito bem exemplifica natureza da máscara brincante. Trata-se de Seu Ambrósio (que por sinal não é mestre), um vendedor de máscaras, que aparece logo no início da função. Ele traz, pendurado numa vara, um “carregamento” de máscaras, praticamente todas as máscaras de entremeio do Cavalo Marinho. Combina o negócio com o Mestre, que compra as máscaras. Mas, quando ele pede o pagamento, o Mestre lhe chama e diz: - Como eu vou lhe pagar, se eu não sei como a máscara funciona! É pra eu mandar botar no museu? Eu quero é brincar.

Então, Seu Ambrósio, com sua própria máscara, sem colocar outra no rosto, executa a performance de cada máscara, uma por uma, e ao final de cada performance, demanda ao Mestre se ele conheceu o entremeio correspondente à cada máscara. Ou seja, se ele sabe ligar a performance à máscara. Diz: - Conheceu? O Mestre, muito sabidamente, responde que não conheceu e usa o argumento para dificultar o pagamento das máscaras. Seu Ambrósio insiste, dizendo que só sai agora com o dinheiro das máscaras. O Mestre responde que, no momento, só tem cheque sem fundo, mas promete que vai enviar dois empregados à casa do outro, levando o pagamento. Meio contrariado, mesmo assim, Seu Ambrósio sai: - O que fazer?!

Ora, a cena deixa claro que há uma performance ligada à cada máscara, obrigatoriamente, uma não existe sem a outra. A máscara perde o seu sentido, a sua significação, fora do contexto de sua performance. Ela não existe isoladamente. No museu estará morta, só vive na brincadeira. Uma performance distinta daquela a que se liga, tradicionalmente, faz dela outra máscara, um disfarce, algo falso e enganoso.

É importante acrescentar que as máscaras brincantes não trazem a fisionomia marcada, passando características psicológicas do personagem. A do Seu Ambrósio, por exemplo, no Cavalo

Marinho de Condado, é de couro, mas lisa, aparecendo só o nariz, sem traços especiais, e a abertura dos olhos. As dos demais entremeios marcam a natureza da personagem, bicho, entidade ou tipo social, de uma maneira apenas simbólica, em traços muito gerais, sem acrescentar nada à fisionomia da figura sobre seu estado de psicológico. Portanto, nos museus não impressionam, nem carregam outra informação senão às quais figuras ou entremeios estão relacionadas.

A ausência de detalhamento das máscaras brincantes, principalmente as do Cavalo Marinho pernambucano, e às dos Bois e Reisados cearenses, está relacionada com o espaço de terreiro amplo, barulhento e apinhado de gente, em que elas aparecem. Dão apenas a informação indispensável para a identificação do personagem e exigem a amplificação do gesto cênico dos brincantes, através de suas performances corporais.

Outro bom exemplo dessa vez do choque entre o universo da máscara brincante e da máscara psicológica (do teatro moderno ocidental), foi o que presenciei em abril de 2013, durante uma apresentação do Grupo Sobrevento, do Rio de Janeiro, no Theatro José de Alencar. Esse grupo é conhecido por seu trabalho com bonecos que, como veremos, funcionam como um tipo de máscara ou, pelo menos, no raciocínio de Mikhail Bakhtin, uma derivação delas. O espetáculo foi montado a partir do livro de Miguel de Unamuno: São Manuel Bueno, o Mártir. Unamuno, como se sabe, foi um escritor e filósofo basco, que viveu, entre 1864 e 1936, uma existência inquieta e agitada. Na filosofia e na política, foi do positivismo ao existencialismo, passando pelo socialismo e pelo fascismo. Manuel Bueno, personagem do livro e da peça, foi um padre que trabalhou, como pároco, numa pequena vila do interior da Espanha, de aspecto medieval, embora já se vivesse a modernidade nas grandes cidades.

O Sobrevento escolheu o palco principal do TJA, onde montou seu teatro. Para um público restrito a 60 pessoas, comodamente instalado numa arquibancada especialmente preparada para tal, três atores (dois homens e uma mulher), acompanhados de três músicos, apresentaram o espetáculo. A cena começava com os atores em torno de uma mesa redonda e iluminada, que lembrava uma mesa mediúnica, onde a história, aos poucos tomou vida. O público olhava a mesa, bem próxima e de cima.

No início, a cena funcionava como uma brincadeira de bonecas, com os atores manipulando bonecos e objetos de madeira (com a mesma liberdade das crianças) sobre um “terreno” espalhado na mesa. A partir da narração dos atores, ao modo de um conto de fadas, o público soltava a imaginação, visualizando na sua cabeça a história. O clima era de magia e transcendência.

Aos poucos, porém, nas cenas de maior tensão e, depois, no desenvolvimento do conflito existencial dos personagens, os bonecos e objetos de brinquedo eram retirados, ficando a mesa literalmente limpa. “Caia-se na real”, como se diz, e toda a poeticidade sugerida pela brincadeira desaparecia. Ficava uma existência insípida, num universo mental em que a racionalidade moderna impunha-se como o deus único. Manuel Bueno, na verdade, era um padre, santo e piedoso, que não acreditava no divino, ou que, pelo menos, duvidava permanentemente de sua existência, no íntimo. Ora, nada mais apropriado para mostrar a história de um mártir, cuja provação era a dúvida, a descrença, sacrificando aquilo em que acreditava para, através da “fantasia” religiosa, embalar em sonho a mente crédula de seus paroquianos.

No final da apresentação, perguntei a um dos atores porque eles haviam abandonado os bonecos e objetos durante a narrativa, assim como a própria mesa “mediúnica” e ele me respondeu que era porque havia coisas que só poderiam ser expressas pelo corpo humano. Interroguei-o, de pronto, se ele acreditava

em Deus, e ele me saiu citando o próprio Unamuno, em frase reproduzida pelo programa do espetáculo, que considerava inconsistentes tanto os argumentos a favor como contra a existência de Deus. Perguntei, então, à atriz se ela cria no divino e ela não teve meia resposta: - Não. Apontou, porém, para o ator que sempre fazia Manuel Bueno e me revelou: - Mas ele crê! Eu expus a visão de desencantamento que me passava a peça, e o ator que nem acreditava, nem desacreditava em Deus, disse: - Pode ser, nós fizemos de propósito uma peça aberta, uma peça que pode propiciar esta leitura!

Ora, eu pensei, nas últimas cenas do espetáculo, com a brincadeira, a magia do teatro é praticamente expulsa do palco. Ficam os atores dialogando frente a frente, num debate dominado pela racionalidade psicológica. A direção talvez tenha querido criar um realismo quase naturalista, mas o que aparece é um disfarce do real, as máscaras sociais dos atores. A atriz faz uma personagem que crê, mas ela própria não crê. O segundo ator faz um personagem que desacredita, mas ele mesmo não sabe se acredita ou desacredita. E o terceiro ator faz o padre, que pensa não crer, mas que por um momento parece acreditar, quando diz que na vila corre a lenda, de que no interior do lago ali existente, mora um paraíso.

Na minha percepção, o que fica do espetáculo é a negação do divino e da própria possibilidade de transcendência da arte. A última fala do texto, repetida por todos os atores, reafirma a lenda do lago encantado, mas ele não aparece, porque a magia inaugurada pela brincadeira foi afastada da cena. Os bonequeiros não acreditam nos bonecos, embora saibam que essa descrença não pode ser expressa por eles, mas somente pelo corpo humano. Daí, talvez, desconfiem terem os bonecos algo com o divino, serem representações dos deuses ou, pelo menos, vias em direção a eles. Mas, se eles não acreditam nos deuses...

Há uma cena, durante a peça, em que um mamulengueiro chega à pequena vila e, com a ajuda do padre, que tem sua figura glosada comicamente na brincadeira, instala por algumas horas o reino utópico do riso na cidade. A cena é apresentada, durante a montagem do Sobrevento na linguagem do brinquedo de bonecas, constituindo-se num dos quadros mais poéticas do espetáculo. Pena é que os atores que a executam, a exemplo do personagem Manuel Buena, sequer cheguem a suspeitar que, naquele momento de magia, o divino tenha se instalado na pequena vila retratada, assim como no palco do Teatro José de Alencar. Com a condução que dão à peça, eles buscam afirmar nela um sentido, o do desencantamento do mundo. O pensamento moderno teria trabalhado na direção de limpar da terra, assim como da mesa, toda ilusão fetichista, e afirmado a razão experimental como o caminho único para se chegar a uma suposta verdade, uma pretendida visão objetiva da realidade.

Tal descoberta, um século atrás, quando aproximadamente foi escrito o livro de Miguel de Unamuno, constituía-se ainda um achado para a humanidade. Hoje, porém, quando a própria ciência, através da microfísica, descobre o caráter subjetivo e limitado do conhecimento lógico-matemático, tal achado soa como algo absolutamente anacrônico. Apesar da intenção do Sobrevento de produzir um espetáculo aberto e em louvor à dúvida, ele busca, como é legítimo, defender o sentido do que acredita, tanto que a maioria dos espectadores faz a leitura esboçada na sua montagem, ou seja: a do abandono das “ilusões” em favor do “realismo”, mesmo que este reforce seu próprio “desamparo”. Leituras noutra sentido, como a que ensaiei aqui, são uma crítica às intenções do espetáculo.

Prefiro a cena que ocorreu no último mês de abril, no Teatro José de Alencar, durante um encontro de mamulengueiros (no caso, o Encontro Cassimiro Coco Ceará, realizado de 25 a 27

de abril de 2013, para deliberar sobre a proposta de Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste), por ocasião do ritual chamado “abertura das malas”. Trata-se de procedimento comum na abertura de encontros de brincadores de bonecos, no Nordeste, funcionando como uma apresentação dos bonequeiros. Na ocasião, cada um deles, abre sua mala e apresenta os bonecos nela guardados, um a um. Conta a vida de cada um, dizendo quem são e como procedem.

Lembro a imagem usada por Pedro Boca Rica, um dos mais famosos bonequeiros do Brasil, de quem fui parceiro em algumas criações, que dizia a mão do bonequeiro ser a alma do boneco. Ligando este pensamento à “abertura das malas”, se vê que, de certo modo, os bonequeiros ali, apresentam para os demais a multiplicidade das energias que habitam seus espíritos, ou seja, a riqueza de suas próprias almas, os muitos deuses risonhos que as compõem.

Compreendido assim, o boneco é também uma máscara que, no caso do mamulengo (como também de alguns outros tipos de bonecos), se dá vida com as mãos. Não por coincidência, muitos bonequeiros, como Pedro Boca Rica, são também brincantes que, em outros folguedos (como o Boi e o Reisado), trabalham com máscaras, pois delas são íntimos.

Há uma quarta imagem que poderia ser acrescentada às três iniciais aqui apresentadas, que mostra outra possibilidade de relação do portador com a máscara. Trata-se de uma fotografia das manifestações de Junho de 2013, no Brasil, com um jovem empunhando, com o braço levantado, uma máscara do “Anonymus”, o vingador. Como todos sabem, a máscara que se tornou um dos símbolos destas manifestações, foi criada para o filme V de Vingança de Andy Wachowski e Laura Wachowski, lançado em 2005, como uma adaptação do romance em quadrinhos: “V for Vendetta”, de Alan Moore e desenhado por David Lloyd,

publicado entre 1982 e 1988, na Inglaterra, sobre a luta contra uma Ditadura totalitária estabelecida na Grã Bretanha, em 1997. Seu herói é um vingador, que usa uma máscara estilizada de Guy Fawkes e desenvolve táticas anarquistas. A máscara, divulgada ao mundo pelo filme, foi apropriada pelos jovens, como símbolo da luta anticapitalista. Trata-se de uma máscara ideológica, da afirmação de uma identidade com uma idéia. O rosto que ela traz é o emblema de uma causa, o distintivo de um grupo.

Funciona como a pintura de rosto dos caras-pintadas, protagonistas do movimento Fora Color, no Brasil, como máscara cartaz, com a foto de Che Guevara, feita por Alberto Karda, para ser empunhada nas passeatas, como as máscaras zapatistas mexicanos, distintivas da invisibilidade indígena. Mesmo as máscaras dos "Black bloc", proibidas pela polícia, como disfarces guerreiros, não têm como fim principal esconder o rosto de seu portador. Pelo contrário, estão ali para afirmar uma face, uma cara, mesmo que seja um rosto invisível, como os zapatistas. Quase sempre, ela serve para dar visibilidade a uma multidão de sem-rostos. Seu portador não se esconde, se mostra. Mostra-se além do próprio rosto, afirma a identidade ideológica da multidão.

Nas artes cênicas, tais máscaras dão referência ao chamado teatro engajado ou de protesto. Nele o ator usa as máscaras dos personagens, para afirmar suas próprias idéias. Critica ou valida a ação deles, pelo viés de sua própria ideologia; não se esconde atrás da máscara, pelo contrário, usa a máscara para mostrar o que pensa. Nos reisados e

Nota: Interessante é que o personagem retratado pela máscara, Guy Fawkes, condenado à forca pelas autoridades britânicas sob a acusação de traidor, tem sua captura comemorada, até hoje, no Reino Unido, no dia 5 de Novembro, em uma festa popular, na qual não faltam os mesmos ingredientes de nossas festas de Judas, enforcamento de um boneco, com seu posterior despedaçamento

e queima, à luz e ao som de fogos de artifício. Guy Fawkes foi enforcado como um Judas, isto é, como um traidor. Seu boneco é queimado, em festa popular, na Inglaterra, todo dia 5 de Novembro. A prisão de Fawkes é celebrada ainda hoje, na Grã Bretanha, todo dia 5 de Novembro, na chamada “Noite das Fogueiras”, com o desfile em cortejo pela rua, de um boneco representando Guido, numa festa em que ele é enforcado, despedaçado pela multidão e queimado, ao som de bombas e sob a luz de fogueiras e fogos de artifício. Como se vê, na Inglaterra, o traidor queimado não é um judeu, mas um católico.

maracatus, encontram correspondência nas pinturas de rosto dos Reis, Mateus e outros personagens de ascendência africana, a afirmar a identidade étnica de nações escravizadas. Nos Reisados de Congo, principalmente, as máscaras estão destinadas a caracterizar os personagens, que ao contrário dos escravos (ou ex-escravos) Mateus, Catirina e Bastião, pertencem ao grupo dos opressores. Tal relação, de identificação do ator com a máscara que porta, poderia ser simbolizada por uma gravura em que ele retira do rosto uma máscara, que tem a conformação de sua própria cara. Ou seja, a fina pintura que cobre seu rosto é a afirmação do mesmo.