

MÁSCARAS, MISTÉRIOS E SEGREDOS

MÁSCARAS, MISTÉRIOS E SEGREDOS

Coordenação

Paula Godinho

Edições Colibri

•

Instituto de Estudos de Literatura Tradicional

Biblioteca Nacional de Portugal – Catalogação na Publicação

ENCONTROS IELT, Lisboa, 2010

Máscaras, mistérios e segredos / Encontros IELT
2010 ; coord. Paula Godinho. – [org. Instituto de
Estudos de Literatura Tradicional]. - (A IELTsar
se vai ao longe ; 34)
ISBN 978-989-689-142-8

I – GODINHO, Paula, 1960-

II – INSTITUTO DE ESTUDOS DE LITERATURA TRADICIONAL

CDU 39
792
821.134.3.09
061

Título: Máscaras, Mistérios e Segredos

Coordenação: Paula Godinho

Edição: Edições Colibri/Instituto de Estudos
de Literatura Tradicional

Projecto: Práticas da Cultura

Ilustração da capa: Carlos Augusto Ribeiro

Depósito legal n.º 333 679/11

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais
através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia
no âmbito do projecto PEst-OE/ELT/UI0657/2011

Lisboa, Novembro de 2011

IELTsando ... pela 34.^a vez

Esta obra, *Máscaras, mistérios e segredos*, resulta de um colóquio organizado no âmbito do IELT, em Fevereiro de 2010, no qual interpelámos o que se esconde e o que se mostra, o que parece inacessível, o que se partilha só em algumas circunstâncias e com alguns. Sem o mistério e o segredo – ou seja, sem a passagem selectiva, gradual e hierarquizada do conhecimento – a máscara perde o peso. Emerge num conjunto de celebrações como um mecanismo de cisão entre a ordem do ser (que caracteriza a vida quotidiana de uma sociedade) e a ordem do parecer, da representação, sendo mais um instrumento de afirmação que de encobrimento, como ensina Marianne Mesnil. Um dos seus elementos fundamentais foi o disfarce, ou seja, a renovação das roupas e da personalidade social. Outro, a troca de hierarquias, obedecendo à mesma lógica topográfica de pôr a roupa ao contrário ou meias na cabeça. Predispondo à mofa e à extravagância, submetendo à crítica e à passagem ao conhecimento público o que circulara puramente em surdina, atestadas da sacralidade bravia que as torna temíveis – extraordinárias, misteriosas, sedutoras – as máscaras relatam uma história, restrita, de grupo, reclamando o conhecimento de cânones de uma gramática ritual.

Máscaras, mistérios e segredos: com este mote, a partir de idiomas diversos das ciências sociais e humanas e das artes – antropologia, história, literatura, literatura tradicional, folclorismo, etologia, teatro, história de arte – interrogámos (1) as máscaras em processo, (2) a sua associação ao modernismo português – nomeadamente, a Fernando Pessoa –, (3) os segredos, mistérios e enganos, (4) os rostos, os comportamentos e a sua relação com as máscaras.

*

Depois das palavras de Paula Godinho, dinamizadora quer do colóquio, quer da obra, cabe-me lembrar o empenho do IELT sempre insistindo em desenvolver e amplificar projectos de investigação e divulgação

a nível do espaço lusófono e transnacional, em contextos inter- e multi-culturais, assumindo publicações em diversas vertentes de investigação, em diversas línguas ou em edições bilingues.

Se quiser espreitar os sites:

www.ielt.org;

www.grandepequeno.com;

www.memoriamedia.net;

www.invernocommascaras.ielt.org

www.lendarium.org

www.foliasnorteparana.com.br

encontrará, entre muitos outros projectos e actividades, esta colecção inventada a partir do conhecido provérbio sobre quem anda mais ou menos devagar, caminhando para mais ou menos longe: “a IELTSar se vai ao longe”. Não andamos devagar... mas depressa também não. IELTSamos, isto é: saltamos, experimentamos, dançamos e praticamos (no sentido antigo da palavra adágio > *ad agendum*, para praticar) sobre patrimónios trazidos connosco e apelidados – por outros – de tradicionais.

E, a propósito, cito, pela 34^a vez, não um nobre estudioso destas matérias, mas Miguel quando tinha oito anos, ao jantar (pertinente, como sabemos, a associação de grandes e pequenos nesta colecção):

– A tradição está a ser apagada. Tem de ser reescrita.

E continuou:

– Reescrito quer dizer: foi feito, foi escrito. Tem de se lembrar e fazer de novo. *Reescribir* é quando a tradição está a ser apagada, a desaparecer...

Na expressão feliz de Fernando Alves, jornalista da T.S.F., em conversa comigo pelo telefone:

– Vocês gostam de virar a tradição para diante!

Não respondi....:

– Estamos a reescriτά-la!...

...porque o meu filho ainda não me tinha ensinado essa palavra, “reescreitar”.

– E também gostamos de a virar do avesso!, respondi sim, impulsivamente.

De facto, *reescreitar*, virar para diante ou do avesso corresponderá a “IELTsar” e a “ir ao longe”. Atestada essa viragem do avesso quando Paulo Matos estuda a representação do povo no imaginário nemesiano, tal como, antes dele, autores como Mário César Lugarinho relativamente à obra de Manuel Alegre, Idalina Lejeune estudando a arte de contar na obra de Manuel da Fonseca, Natália Constâncio analisando uma obra de Mário de Carvalho e Helena Vaz Duarte escrevendo sobre a recorrência proverbial na obra de José Saramago.

Paralelamente a muitas publicações para adultos-leitores, esta colecção tem vindo a publicar livros pequenos para pequenos (e alguns grandes) com a colaboração de Edições Eterogémeas. Virada do avesso esta colecção de estudos académicos?

Por que não juntar numa mesma colecção livros para adultos estudiosos e para crianças interessadas em folhear publicações... e assim ir aprendendo? Um especial n.º 13, intitulado justamente ... *AbeCê de las historias*, parece corresponder a este saudável convívio entre línguas, saberes e sabedorias de todas as etapas do cultivo/cultivado/cultura.

Nesta linha de trabalho, reunimos livros e CDs festejando esse casamento com o n.º 3, as *Estórias do Sul* escritas e contadas por Teresa Rita Lopes e com o n.º 10: “E a fala se fez canto” de Teresa Rita Lopes e Rui Moura, uma compondo e lendo, outro musicando e cantando. Cramol e César Prata celebram os números, respectivamente 20 e 30, com *Vozes de Nós e Canções de Cordel*.

É que – repito pela 34.^a vez – a tradição vive connosco, discretamente, sem se dar por ela: desde os nossos nomes àquilo que comemos, desde o nosso vestido aos restos que deixamos para trás na nossa vida. Restos? E tudo o resto... será literatura? Ou comida? Alimento?

“Quem não IELTisca, não petisca”, sugere-me Manuela Parreira da Silva, poeta destas andanças. Petiscamos publicando trabalhos sobre a alimentação nas sociedades tradicionais e sobre os contos nelas saboreados. Respiremos outros restos nos gestos quotidianos e na arte contemporânea.

Muitas obras publicadas – inseridas em projectos como *Cantos, contos e que mais* (faixa azul), *Tradição e Modernidade* (a vermelho), *Falas da Terra* (verde, claro!), *Práticas da Cultura* (a amarelo) – realizadas por especialistas de diversas áreas do saber, visam revitalizar e revalorizar

culturas populares, silenciadas e silenciosas, culturas que, nas palavras do sociólogo João Teixeira Lopes, “se autocensuram por vergonha cultural”.

Na nossa experiência de campo ora deparámos com a interiorização de um interdito, ora insistentemente com a impressão de “sem-valia”.

– Mas que anda você a fazer estudando estas coisas? Isto interessa a alguém?

Convenhamos. Interessou sobremaneira à política cultural do Estado Novo a recuperação destas matérias referenciadas então como suporte da identidade nacional, na sua feição tão pitoresca quanto imperialista. Palavras como folclore e etnografia ficaram doravante contaminadas. Mas sobrevive o interesse mais ou menos caseiro, recentemente também académico, pelo estudo dessa “densidade” (o termo é de Jorge Dias em 1957) do elemento popular em “todos os indivíduos de uma nação, sejam camponeses ou pastores, comerciantes, militares, advogados ou professores”.

Naturalmente que a densidade do tradicional varia segundo a classe social, mas é só uma questão de densidade e nunca de limites.¹

De facto, tanto o desconhecimento quanto o aproveitamento (rimando, não por acaso, um com o outro) do manancial imenso da tradição popular portuguesa tem causado irrecuperáveis lesões no património nacional, não apenas em termos materiais mas também em termos sociais e culturais. Urge, por isso, um trabalho sistemático de investigação sobre essas fontes. De notar que, há já mais de vinte anos, Alan Dundes da Universidade de Califórnia, em Berkeley, sem dúvida um dos maiores folcloristas mundiais, recebeu com efusivo aplauso um dos então poucos estudos consagrados à obra de Leite de Vasconcellos. Mais recentemente, o historiador José Mattoso insistiu publicamente na importância do estudo das “modalidades concretas através das quais se exprime a mentalidade popular”² de forma a poder-se finalmente “medir o seu significado, descobrir o seu funcionamento, enfim, reconstituir as estruturas mentais em que elas se inserem.” E adianta o historiador referindo-se a este tipo de pesquisa:

¹ Jorge Dias, “Etnologia, Etnografia, Volkskunde e Folclore”, separata de *Douro Litoral – Boletim da Comissão Litoral de Etnografia e História*, oitava série, I-II. Porto, 1957.

² Prefácio de José Mattoso a *Olhos, Coração e Mãos no Cancioneiro Popular Português* de Ana Paula Guimarães. Lisboa, Círculo de Leitores, 1992, p. 9.

Esta é, pois, uma daquelas investigações em ciências humanas que podem ser mais úteis aos historiadores porque lhes dá um fio condutor para se poderem mover no frondoso campo da cultura popular.

As palavras de Isabel Meireles (em *Freud e Maquiavel*, T.S.F., inícios de 2003) ao definir uma “estratégia europeia” para Portugal, sublinham a urgência de reforçar a “auto-estima e identidade cultural portuguesa” dignificando o país “pobre e pequeno”, o “país em diminutivo” (Alexandre O’Neill) através desta dimensão patrimonial historicamente preterida e através da valorização da reserva tradicional de saberes. “Estamos todos com saudades de Portugal; saudade de nos reencontrarmos com Portugal”, afirma Carlos Magno, alguns programas depois, a propósito do número da revista *Egoísta* dedicado justamente a Portugal.

Esta questão que todos temos connosco mesmos (Alexandre O’Neill) não nos atola, a nós-IELTistas, no lamaçal da engonhice mas impele-nos a agir de forma a *humildemente* ir compensando (talvez sanando) traços da “fragilidade identitária” do país. Carlos Amaral Dias dá o exemplo: a celebração do dia de S. Valentim a 14 de Fevereiro em detrimento dos dias 12 e 13 de Junho, festejos de Santo António, o casamentoiro. Nós acrescentaríamos muitos outros exemplos desde a música à gastronomia, essa saciada e sadiamente recuperada e dignificada – hoje em dia, graças a pessoas como, por exemplo, José Alberto Ferreira, director artístico e programador do Festival *Escrita na Paisagem*, dedicado em 2006 a comer/ cheirar/ agricultura. Consideremos também o trabalho de recolha e exposição de contos e cantos tradicionais, histórias de vida, celebrações, tudo em torno do património imaterial ancestral e contemporâneo, disponibilizado em www.memoriamedia.net – assistindo à generosa e descontraída dádiva de gente vivendo longe dos faróis que encandeiam e ofuscam, à tradição exposta através de meios inesperados, isto é, na rede (não de pesca nem de qualquer forma de captura) recentemente chamada Internet.

Acreditamos na fórmula que nos enforma: *less is more* (François Dagognet). Não ‘betonizamos’ o património, temo-lo em consideração, avaliando a fertilidade desse resto. Interessa-nos sobremaneira aquilo a que o antropólogo Mesquitela Lima chamou “a antropologia do trivial”. E o trivial bate-nos diariamente à porta.

Arredemos de vez a cultura de depressão nacional pois, como afirma Carlos Amaral Dias, “a cultura é o copo onde se põe o vinho dos afectos”.

Leiamos o poema de Manoel de Barros em *Retrato do Artista quando Coisa* (1998):

Aprendo com abelhas mais do que com aeroplanos.
É um olhar para baixo que eu nasci tendo.
É um olhar para o ser menor, para o
insignificante que eu me criei tendo.
O ser que na sociedade é chutado como uma
barata – cresce de importância para o meu
olho.
Ainda não entendi por que herdei esse olhar
para baixo.
Sempre imagino que venha de ancestralidades
machucadas.
Fui criado no mato e aprendi a gostar das
coisinhas do chão –
antes que das coisas celestiais.
Pessoas pertencidas de abandono me comovem:
tanto quanto as soberbas coisas ínfimas.

Recordemos ainda aqueles versos do seu *Livro sobre Nada* (1998):

É no ínfimo que eu vejo
a exuberância.

IELTsaremos, pois assim, apreciando as “coisinhas do chão”, considerando as formigas exuberantes e convivendo com gigantones na nossa praça (já viu como nos descobrimos a gostar de reflectir sobre escalas e tamanhos, distâncias e diferenças em www.grandepequeno.com?).

Reescretemos pelo caminho, tentando caminhar para uma distância que será o nosso longe, o que está mais perto. O “ser menor”. O elemento “ínfimo” no qual não estamos habituados a reparar. Repararemos a falta de não ter reparado antes. Ieltsaremos.

Iremos de longe. Como se o longe nos arrancasse à banalidade do próximo.

Ana Paula Guimarães
26 de Dezembro de 2011

ÍNDICE

Paula Godinho	
Máscaras, mistérios e segredos, uma introdução	13

1. DAS MÁSCARAS E DOS PROCESSOS

Carlos Augusto Ribeiro	
Figuras do outro: máscaras, efígies e segunda pele	21

André Gago	
A máscara, do rito ao teatro	33

Natália Maria Lopes Nunes	
A máscara da identidade: donzela ou guerreiro? Reminiscências de mitos e cultos ancestrais	43

Paula Godinho	
Máscaras Transmontanas em quatro tempos	53

2. A MÁSCARA NO MODERNISMO PORTUGUÊS

Teresa Rita Lopes	
Pessoa e as máscaras	71

Ana Freitas	
Máscaras do policial pessoano	77

Luísa Medeiros	
Fernando Pessoa: A Arte de se “outrar”	89

Manuela Parreira da Silva	
A Escrita epistolar: Entre o rosto e a máscara	97

3. SEGREDOS E MISTÉRIOS

Ana Paula Guimarães	
Segredinhos, segredos e enigmas	107

Ana Paiva Morais	
Imagens, enganos e desenganos – a neutralização da fábula nas «fábulas tradicionais»	121

Filomena Sousa	
Revelar segredos em web vídeo	131

4. ROSTO, MÁSCARAS, COMPORTAMENTOS

Inês de Ornellas e Castro	
Do Rosto como Máscara no Teatro Latino	143

António Bracinha Vieira	
Máscaras mímicas e universais de comportamento	163

Jorge Crespo	
O rosto e a máscara	171

MÁSCARAS, MISTÉRIOS E SEGREDOS, UMA INTRODUÇÃO

Paula Godinho

Num quadro de 1961, intitulado “Souvenir de voyage”, Magritte fantasiou uma maçã verde com uma máscara. *Rien de plus bannale qu’une pomme*, grafou o pintor que também gostava de escrever. Sempre apostando no extraordinário, no *pequeno absurdo quotidiano* em que confiava Alexandre O’Neill para libertar-nos da melancolia, Magritte põe a máscara a uma corriqueira maçã, distinguindo-a entre as que fantasiou como rostos e aquelas a que deu aconchegos distintos. Em suma, solta-a da trivialidade, conferindo-lhe mistério e agregando-lhe segredo. Se o mistério e o segredo remetem para a contenção, a máscara potencia a drenagem. Os três transmitem a opacidade necessária à reprodução das sociedades e, sob formatos distintos, experimentam mecanismos que reenviam à origem dos seres e das coisas e atestam a legitimidade duma ordem cósmica e social que sucedeu ao tempo e aos acontecimentos das origens (Godelier, 2007).

Chamámos a esta obra *Máscaras, mistérios e segredos*, como ao colóquio de que resulta, organizado no âmbito do IELT, em Fevereiro de 2010. Aí interpelámos o que se esconde e o que se mostra, o que parece incognoscível – que cresce num tempo em que o controlo que os indivíduos têm das suas vidas se dilui numa precariedade inaudita (Ortner 2011) –, o saber que se partilha só em alguns momentos e com alguns. Sem o mistério e o segredo – ou seja, sem a passagem selectiva, gradativa e hierarquizada do conhecimento – a máscara perde a carga. Ela emerge num conjunto de celebrações como um instrumento de ruptura entre a ordem do *ser* (que caracteriza a vida quotidiana de uma sociedade) e a ordem do *parecer*, da representação, sendo mais um instrumento de afirmação que de dissimulação (Mesnil, 1974).

Num longo período, a denúncia através da máscara oscilou entre o riso e o medo, entre o segredo potencialmente desvelado e o mistério, com ambiguidade e ambivalência. Um dos seus elementos fundamentais foi o *disfarce*, ou seja, a renovação das roupas e da personalidade social. Outro, a *troca de hierarquias*, obedecendo à mesma lógica topográfica de pôr a roupa ao contrário ou meias na cabeça, havendo que *inverter a ordem do alto e do baixo* (Bakhtin, 1987). Predispondo à galhofa e à estúrdia, submetendo à crítica e à passagem ao conhecimento público o que circulara puramente em surdina, repletas do *numinosum* que as torna temíveis – extraordinárias, misteriosas, sedutoras – as máscaras relatam uma história restrita, de grupo, reclamando o conhecimento de preceitos (Godinho, 2010).

Máscaras, mistérios e segredos: com este mote, a partir de idiomas diversos das ciências sociais e humanas e das artes – antropologia, história, literatura, literatura tradicional, folclorismo, etologia, teatro, história de arte – interrogámos (1) as máscaras em processo, (2) a sua associação ao modernismo português – nomeadamente, a Fernando Pessoa –, (3) os segredos, mistérios e enganos, (4) os rostos, os comportamentos e a sua relação com a máscaras.

Numa remissão para Roger Caillois, Carlos Augusto Ribeiro reflecte aqui sobre a relação do corpo e da máscara nas *sociedades da vertigem*, através de um conjunto de obras de arte e manifestações de cultura expressiva, para concluir que “*Lugar da nossa finitude e singularidade, o corpo é, em certa medida, uma máscara (a abstrair para se alcançar o espírito). A indústria da aparência e todas as actividades relacionadas com o design do corpo (adaptando o corpo às normas estéticas do momento), a navegação na Net (possibilitando múltiplos corpos virtuais) bem como a ideologia do fim do corpo (novos gnósticos, extropianos) colocam o corpo próprio (encarado como uma espécie de falha ontológica) como um alter-ego do indivíduo, como uma construção pessoal e uma prótese do eu.*”

A partir de uma versão da *Donzela Guerreira*, Natália Nunes interroga as origens da travestização que transmuta uma mulher em homem guerreiro, concluindo que “*o disfarce ou travesti será a máscara da verdadeira identidade feminina a qual é escondida através de atitudes e de objectos masculinos ligados ao combate. A donzela, através dessa máscara, anula os atributos da feminilidade como possível objecto de desejo, existindo, assim, uma dessexualização, onde o carácter feminino e graciosidade da donzela são substituídos pela virilidade masculina.*”

No texto que escrevi acerca das máscaras do ciclo dos 12 dias e de Carnaval em Trás-os-Montes, faseio em quatro períodos a mudança, concluindo que a transição de um momento em que as cerimónias estavam

plenas de *numinosum* (Otto, 1917) até à actualidade teve duas evoluções: por um lado, um processo de emblematização e patrimonialização, por outro um fenómeno de mercantilização em que o *valor de troca* se sobrepõe ao *valor de uso*, que “*desponta numa conjuntura de crescendo ultra-liberal do capitalismo, com a degradação da situação económica e social de um grande número de pessoas sob o signo dos «mercados»*”.

Fernando Pessoa e a heteronímia, como jogo de máscaras disponíveis, renovado e crescente, com as suas brincadeiras multiplicadoras do eu, por vezes com objectivos específicos, é o fulcro de quatro textos de uma das partes desta obra. Manuela Parreira da Silva, numa abordagem às cartas, incide particularmente sobre a escrita epistolar de Álvaro de Campos, que serviu a Pessoa a dois níveis: para construir o heterónimo e para, sob um nome falso, escrever o que pensava sem correr riscos, ou seja, em plena encenação, já que “*Escrever pressupõe um inevitável desdobramento do eu. É então aí que surge o intervalo, o curto intervalo entre o rosto e a máscara*”. De resto, “*A capa da ficção – afastando o autor real do diálogo epistolar e invocando um lugar longínquo de escrita – é, pois, com se vê, o melhor suporte para a verdade*”. Num outro texto, explorando o lado do policial pessoano, em português e em inglês, Ana Freitas detecta marcas de contágio entre os nomes com que o autor se encobria, neste «*quarto de inúmeros espelhos a torcerem para reflexões falsas, ou, pelo contrário, formadas por partes do ser que o habitava*», para concluir que “*Violência, morte, os distúrbios mentais que Pessoa tanto temia, mais não são que charadas e é portanto possível analisá-los, desconstruí-los e arrumá-los definitivamente na gaveta. É a vida, simples charada, que se esconde sob a máscara do Minotauro, no centro do labirinto pessoano*”.

As máscaras ocultam e revelam, escreve nesta obra Teresa Rita Lopes a propósito de Fernando Pessoa, cuja obra inteira “*é um convite permanente à encenação desse ser que permanentemente se interroga ao espelho sobre a máscara que se sente ser e que tenta arrancar, consciente de que debaixo dessa haverá outra, e ainda outra, e assim sempre, sem nunca conseguir chegar ao rosto de Si, primordial*”. Replicando este convite permanente à encenação, Luísa Medeiros reflecte sobre a «*arte de se Outrar*», do «*criador de seres vivos*» que foi Pessoa, num processo que resulta na invenção de vários «eus» com identidade própria. Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos, entre outros, são “*os tais actores de um drama que nunca existiu. Todos constituem, como afirma, um “drama-em-gente” em que os actores não representam o papel de personagens pré-determinadas, mas assumem-se como personagens-seres*”.

Quando e onde emergem, as máscaras são da ordem de um sagrado agreste e, mais que belas, são sublimes, colocando a humanidade face ao

que ordena o mundo, além do visível, com enorme poder de persuasão, de aparência e de transmutação. A relação entre o rosto e a máscara no teatro é aqui explorada por dois autores. Inês de Ornellas e Castro examina essa relação no teatro latino, através da forma – entre o rosto pintado e a máscara – e do carácter da infâmia e da fama. A infâmia, que resulta de um código de percepção não cívico, destitui de direitos o actor: *“O corpo que existe para dar prazer está automaticamente despojado de auctoritas. Desprovido de direitos cívicos, o homem que o habita é um ser etimologicamente infame. E nenhum o é mais do que o actor do mimo, homem ou mulher, que domina os palcos durante o Império.”*. Também André Gago reflecte sobre a Técnica da Máscara – sobretudo através da máscara neutra – em que o grupo é fulcral, para concluir que *“A máscara, toda a máscara é, na verdade, uma grande narradora. E é nesse sentido que nos parece pertinente considerar que, se nas tradições teatrais ou mesmo folclorizadas de hoje não encontramos ou não conseguimos descortinar nas máscaras a referência concreta a um universo mítico, isso não obsta a que todos os universos míticos estejam inscritos no nosso ADN sob a forma de uma abstracção que as máscaras nos ajudam, por assim dizer, a desenterrar do fundo de nós mesmos e, por meio da sua acção, a revelar ao mundo. Revelar o quê? Aqui, como no ritual, a repetição ganha, uma vez mais, um saboroso sentido: revelar o que já sabíamos.”*

O logro e a *illusio*, como sentido do jogo, na acepção de Pierre Bourdieu, são detectáveis no texto de Ana Paiva Morais acerca da reorganização dos *Contos Tradicionais do Povo Português*, de Teófilo Braga entre 1914-15. A autora ressalta o novo interesse de Teófilo pela fábula esópica, comparativamente à edição original, de 1883. Esse *«modelo perdido»* e inicial da novelística popular, mais próximo do mito, parece ser entendido como matriz do conto, contendo a fábula *“mecanismos de controlo e de autodomesticação da ilusão”*. A aprendizagem da lição, designadamente através do engano, feita através dos animais, parece pressentir uma *“inversão que tivesse tornado o universo animal (a lei da natureza, da impulsividade, da força) mais verdadeiro do que o universo (civilizado) dos homens.”*

Ao ouvido, dizem-nos segredos, que são objectos de troca, rodeados pelo silêncio que por vezes é indispensável à relação amorosa, oscilando entre o excesso de comunicação mascarado e o fastio da sua impossibilidade. Ana Paula Guimarães, que os ouviu de várias bocas ou leu na literatura popular portuguesa, escreve acerca da sua complexidade e das suas hierarquias: *“Grandes ou pequenos, os segredos em circulação garantem a vida desta literatura fundada na oralidade. Passados do ouvido de uma geração para os ouvidos de outra, os segredos assim tornados tradicionais não estão, por natureza, destinados a cair num poço sem fundo, a*

enterrar-se numa cova ou a guardar-se até à morte. O aparente valor de preservação do segredo reverte então no valor da sua divulgação: alto e em bom som ou num sussurro cúmplice.”

Através de três registos filmados e transcritos, o texto de Filomena Sousa examina a presença do segredo, como expressão do mistério, nas recolhas levadas a cabo pelo *Memoriamedia*, questionando o seu valor e o sentido da sua exposição. Assim, a dimensão da partilha restrita a um círculo pessoal ou familiar, pode ser superada pela redenção que sobrevém da exposição do segredo perante terceiros, registado por câmaras de filmar e com posterior partilha na Internet, numa situação em que “*a «revelação do segredo» não deixa as pessoas mais vulneráveis, nem destrói relações de poder, o «segredo» ganha sentido ao ser revelado, provoca novos conhecimentos e novas relações.*”

Numa remissão para o corpo, através da óptica da etologia, Bracinha Vieira discute o eventual carácter universal de alguns aspectos da comunicação não verbal na espécie humana, sobretudo as máscaras mímicas emotivas, atendendo ao seu carácter inato ou adquirido e à sua história natural filogenética. Tendo em consideração as vertentes verbal *versus* não verbal da linguagem, o seu papel na evolução da linguagem articulada e na comunicação intra-específica, conclui que “*as máscaras mímicas das emoções, existentes já entre os grandes antropóides e dependentes de músculos faciais homólogos dos nossos, adquirem na espécie humana um grande valor na comunicação*”, testemunhando “*fases arcaicas e proto-linguísticas da evolução da linguagem não articulada*”.

Em registos diversos – a etnografia, a poesia, a ficção, a história – Jorge Crespo interroga a máscara «*como instrumento privilegiado da simulação, das simulações e dissimulações dos seres humanos*», em contextos de multiplicação das possibilidades de reconhecimento. Aí, “*a máscara suscita um momento de desaparecimento do rosto, isto é, de identidade de alguém, por um lado, numa perspectiva de jogo, incitando à expressão da alegria nas relações sociais, por outro lado, como revolta contra o mal, um insulto, resposta possível de quem não tem outros meios de ultrapassar uma situação nefasta ou perigosa.*”

Num tempo em que a exortação à memória parece ter-se tornado abarcante e a sua necessidade consensual, as máscaras, os mistérios e os segredos lembram-nos o papel da ilusão e do jogo de sentidos – necessariamente contextualizados. A alegada amnésia pode também constituir uma modalidade socialmente conveniente de manter um segredo ritual e de reforçar interdições essenciais à manutenção do carácter iniciático da pertença a determinados grupos. Ou seja, é uma maneira de resguardar a memória pessoal e/ou colectiva, que elege os interlocutores e doseia os seus exercícios no tempo, no espaço, no colectivo abrangido. Tolher a

comunicação, mostrar escondendo, narrar através de idiomas sociais circunscritos, pode significar realçar enfaticamente a importância da mensagem ou dos implicados nela. Por outro lado, penetrar num segredo pressupõe um trajecto iniciático e gradativo, que conduz a que seja conferido maior peso à indiscrição, ou seja, ao excesso de comunicação.

Obras citadas

- BAKHTIN (BAJTIN), Mikhail (Mijail) (1987) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza Universidad.
- GODELIER, Maurice (2007) *Au fondements des sociétés humaines. Ce que nous apprend l'anthropologie*, Paris, Albin Michel.
- GODINHO, Paula (2010) *Festas de Inverno no Nordeste de Portugal – Património, mercantilização e aporias da «cultura popular»*, Castro Verde, 100 Luz.
- MESNIL, Marianne (1974) *Trois essais sur la Fête – Du Folklore à l'ethno-sémiotique*, Bruxelles, Ed. de l'Université de Bruxelles.
- ORTNER, Sherry (2011) On neoliberalism, <http://aotcpress.com/articles/neoliberalism/>, acedido em 25.09.2011.
- OTTO, Rodolph (1992) [1917] *O sagrado*, Lisboa, Edições 70.

1.

DAS MÁSCARAS E DOS PROCESSOS

FIGURAS DO OUTRO: MÁSCARAS, EFÍGIES E SEGUNDA PELE

*Carlos Augusto Ribeiro*¹

Dantes, em «sociedades da vertigem» (na terminologia de Roger Caillois), a máscara impunha uma presença, temível e caprichosa; e, para o seu portador, tinha a virtude da metamorfose – precisamente, ao encarnar as «forças monstruosas de cujo rosto inumano se revestiu» (Caillois, 1967: 153). O seu portador era «vítima delirante de um arrebatamento contagioso». Por detrás da máscara, encontrar-se-ia a face torturada e selvagem do possesso. Ao invés, na modernidade, a máscara cumpriria objectivos utilitários: dissimular o rosto para melhor proteger a identidade (no caso do malfeitor) ou, então, ser a prótese que assegura aos pulmões o oxigénio indispensável, ou resguarda, pelo isolamento de um meio nocivo, os órgãos e zonas do corpo de um indivíduo.

Rosto e máscara surgem relacionados dialecticamente: enquanto o rosto pertence ao domínio do ser, a máscara respeita ao domínio do parecer. Por essa razão, o homem duplo, estranho a si próprio, afirma-se sob a distinção (e, por vezes, a oposição) entre o ser e o parecer, entre a profundidade e a superfície, entre o homem interior e a sua máscara impenetrável; entre a interioridade (lugar da autenticidade e introspecção) e a visibilidade (lugar da aparência enganadora). O rosto (um dos grandes temas da arte ocidental) seria a vitrina da alma ao exhibir a personalidade de um indivíduo e reflectir os seus estados de alma. A fisionomia pretendia descobrir e reconhecer na manifestação das paixões através dos movimentos do rosto do retratado, o carácter, as paixões e as convicções. Segundo relata Diderot no seu *Salon* (1769), Quentin de La Tour ter-lhe-á confessado o que estava em jogo na feitura de um retrato: “Eles crêem que eu tomo apenas as feições das suas faces, mas eu descendo ao fundo deles próprios sem que o saibam e eu os capto na sua totalidade.”

¹ Investigador do IELT e bolseiro do Programa Ciência 2008.

Omnipresente na pintura de James Ensor e associada à lendária tradição carnavalesca de Ostende, cidade natal do pintor, a máscara que começara por ser atributo – dissimulando o «verdadeiro rosto» – passa a ser a substância dos indivíduos representados. As fronteiras entre a máscara e o rosto tornam-se fluidas como sucede no quadro *Máscaras Singulares* (1892). Em *Os Pobres*, Raul Brandão é peremptório: para se viver entre os outros há que representar, abdicando-se da personalidade; para se triunfar no mundo, a única condição é ajustar uma máscara igual ao homem que se quer emular, conquistar e derrotar. Numa água-forte (1898) inspirada no conto “Hop-frog” de E. A. Poe, Ensor traduz o seu fascínio por um duplo tema: por um lado, pelo tema da vingança libertadora e punitiva de um proscrito contra a maldade dos seus perseguidores (rei e sua corte) e, por outro lado, pela transgressão de uma ordem opressiva, devolvida em espectáculo cruel da multidão. O proscrito de “Hop-Frog”² conta com a cumplicidade voluntária das suas vítimas, radiantes com a proposta de confecção de uma máscara idêntica para todos – uma máscara inédita com a qual cada vítima poderia, facilmente, ser confundida com um animal selvagem – e, ainda, com o sensacional plano de juntos, como bando com máscaras idênticas, poderem aterrorizar os convivas que, surpreendidos, os tomarão por animais ferozes em liberdade. As expectativas de metamorfose alimentadas pelas vítimas – ansiosas por serem tratadas como animais mas inconscientes quanto ao perigo do material inflamável dos seus fatos completos – favorecem os intentos do vingador. Este, que sempre fora tratado como animal, tratá-los-á como animais e fará com que morram como animais, destruídos pelo fogo.

Tirando o deslumbramento pela máscara japonesa sofrido pelos pintores anteriores a 1900, o fascínio exercido pelas máscaras rituais de arte tribal negra e oceânica viria a ser determinante na transformação estética e artística do Ocidente. Uma revolta radical que transformou o enquadramento mental sob o qual a arte era percebida. Alguns aspectos inspiradores explicam o dito fascínio expresso em inúmeras imagens do século passado: a mistura de materiais distintos e efêmeros, os processos técnicos e as soluções formais (simplificação radical das formas e sua combinação arbitrária, gerando uma expressão intensa e intrigante). Em *Les Demoiselles d'Avignon* (1907), Picasso resgata um universo formal negligenciado na arte ocidental, mas recusa ancorar esse empréstimo unicamente no plano formal. Picasso confessou a André Malraux que *Les*

² Para uma análise mais detalhada de «Hop-Frog» de E. A. Poe remetemos o leitor para o capítulo 11, «Duas Torres: Lume das Imagens», in *Não Estamos Sós sob a Pele – Uma Exposição Possível acerca de Duplos* (nossa dissertação de doutoramento), Universidade Nova de Lisboa, 2007.

Demoiselles d'Avignon constituiu a sua «primeira pintura de exorcismo». Os estranhos artefactos (para os padrões estéticos e artísticos ocidentais) terão incorporado uma misteriosa ameaça ou poder mágico que tornaram irrelevantes as obras tradicionais. As máscaras tribais africanas representariam para os seus admiradores tudo o que faltava na arte ocidental: expressividade intensa, claridade de estrutura e simplicidade de técnica.

Dois exemplos da arte contemporânea atestam a persistência desse fascínio: *Masses Africaines* de Alberola (máscaras em aço inoxidável, numa reinterpretação, através de um material moderno, da dimensão de primitividade) e a aglomeração de vinte e cinco máscaras africanas, no interior de uma caixa em Plexiglass, realizada por Arman em 1996 e intitulada *Accumulation d'âmes*.

Segundo uma crença bastante espalhada por quase todas as paragens do mundo, a imagem seria a projecção completa, a personificação impalpável mas visível da alma. Em sua maioria, os povos antigos acreditavam que a alma – princípio divino e motor da vida – poderia ser aprisionada (inteira e real) no reflexo exterior. Disponível na imagem reflectida, na sombra ou, ainda, nas imagens técnicas, a alma é uma presa fácil das forças do mal – podendo ser capturada, transportada, ferida e mutilada. Os vestígios desta crença (defesa instintiva da imagem) persistem em certos povos, no que diz respeito, por exemplo, à fotografia. Acerca da fotografia, Balzac fala de uma teoria de espectros. Para o escritor, a fotografia seria um temível aparelho de extracção intensiva de sucessivos espectros, ao ser capaz de escavar qualquer corpo ou modelo para fixar, em impressão luminosa, as suas imagens subtis (emanações), as pequenas membranas imperceptíveis que Lucrécio designou por ‘simulacros’.

A reprodutibilidade técnica é um meio de desdobrar, segundo Walter Benjamin, cirurgicamente, as imagens e os corpos. Através da máquina fotográfica desencadear-se-ia um processo de espectralização do modelo que exaurindo-o, no limite, tenderia a vitimá-lo. Constituídos por uma relação umbilical com o corpo da coisa, os espectros técnicos são a pele que qualquer um de nós partilha com aquele ou aquela que caiu sob a mira de uma câmara fotográfica. Com a exposição à máquina e à iluminação, o corpo adquire uma nova pele, em tudo distinta da pele natural (propensa a secar e a envelhecer). O corpo de luz correspondente encarna o defunto, colocando-se do lado da sua sobre-vida.

Um conto tradicional, transcrito por Câmara Cascudo (Cascudo, 1988: 160), mostra como a pele constitui a forma (e conteúdo) de um ser – segundo uma tradição universal, conforme ao ditado «quem não quiser ser lobo não lhe vista a pele». Um caçador rouba furtivamente umas das peles dos búfalos, enquanto estes se banham, impedindo, desse modo, que uma «mulher-búfalo» possa juntar-se aos outros búfalos. Trouxe a mulher para casa, casou-se com ela e teve um filho.

Segundo Câmara Cascudo, em vários contos dos indígenas Tupis, os seres encantados (como o Jurupari) têm uma personalização na pele. Antes de se banhar, Jurupari despe a sua pele. Enquanto se banha, corre um grande perigo porque quem retiver a sua pele, tornar-se-á Jurupari.

O quotidiano apresenta-se em *Um, Ninguém e Cem Mil* de Pirandello como uma fina superfície de gelo, passível de se quebrar, que garante a ilusão de realidade imutável e única do indivíduo (a si próprio e aos olhos dos outros) bem como a ilusão de um sentido e valor únicos (não discordantes). Ser-se é uma aventura na qual se mistura, em doses incalculáveis, a presunção (a de se ser tal como o representamos para nós próprios – misturando-se o que se quer, construindo-se consoante se vê e julga ser, para si e para os outros), a vaidade, a dissimulação (a de se tentar ser à maneira dos outros, de concordar com a ideia que fizeram de nós) ou, então, a simulação (simular ser diferente, embora sendo sempre uma versão pessoal do diferente). Esta aventura articula-se com todas as possibilidades de ser e os acasos, as relações e as circunstâncias.

Persona de Ingrid Bergman apresenta através de uma narrativa não-linear – constituída por referências cruzadas e contínuos retrocessos ao passado – o duelo desesperado entre as identidades de duas mulheres (Elizabeth Vogler e Alma: respectivamente, doente psiquiátrica e enfermeira, actriz e admiradora) ou a dissolução da personalidade de um mesmo sujeito dividido em dois. O filme iguala as máscaras das duas mulheres: a saúde, o optimismo e a normalidade da vida facultam uma máscara à enfermeira (Alma) tal como o mutismo voluntário da actriz (Elizabeth), após o colapso mental. O desenvolvimento do tema do desdobramento e suas variações (duplicação, inversão, troca recíproca, unidade e divisão, repetição) – em ambos os planos, formal e psicológico – acontece de modo a incitar o espectador a adoptar, sucessiva ou simultaneamente, pontos de vista contraditórios sobre a representação dos acontecimentos. Sistemáticamente, as revelações contrastam com as ocultações.

A metamorfose extrema do rosto no cinema é alcançada no filme *Les Yeux sans Visage* (1960) de Georges Franju, no qual a própria pele mais não é do que uma máscara descolável.

ALEXANDER DE CADENET

Alexander de Cadenet inicia a série *Skull Portraits* (1995), fazendo o seu auto-retrato. Jogando sempre com a ideia do crânio como uma superfície interna do retratado, a série conjuga o tema do retrato (o rosto) com a caveira – um dos motivos presente em certo género de naturezas-mortas (as *vanitas*) enquanto símbolo da vaidade humana mas, ainda, evocação de uma dimensão metafísica da alma. A parte mais tangível do rosto é

dada em plano frontal. Por ser devolvida por raios X, a aparência interna substitui a aparência física, externa. A caveira é, por isso, a efigie actual do próprio retratado. Na série *Espiões*, explora o conceito de duplo retrato: a face de um espião (ou funcionário de serviços secretos) com a caveira enquanto seu reverso invisível. Se um espião é visto como alguém implicado na construção de uma *persona* credível (supondo um controlo rigoroso de gestos, aparência, hábitos), poderá, então, esconder uma interioridade mais real, para além das máscaras em que se abriga e com que assalta? Qual a máscara, a face ou o que se esconde por detrás dela?

JIRI CERNICKY

Em *First Schizophrenia Produced in Series* (1998), Jiri Cernicky adopta o rosto da figura de *O Grito* (1895), uma tela de Edvard Munch, porque expressaria um sentido de falhanço inesperado, oriundo de sistemas ou da acção humana, com consequências esquizofrénicas. A transformação do sentido moral em perversidade, em sistemas tidos por funcionalmente perfeitos, quer no passado (companhias alemãs comprometidas no financiamento e construção de campos de extermínio em massa, para onde era enviada a mão-de-obra escravizada, oriunda da Europa do Leste, considerada inapta para a velocidade de produção exigida), quer no presente (apesar da ameaça de uma grave crise ecológica), estaria na origem da catástrofe. A figura enlouquecida do quadro de Munch – contaminando o espaço e o ambiente com o seu grito – foi digitalizada num laboratório de uma fábrica alemã de automóveis e processada, depois, por um programa informático usado para modelar, em conformidade com as leis da aerodinâmica, as formas e superfícies ideais para a alta velocidade. O modelo virtual final resultou na produção de capacetes de motorizada. Os capacetes-máscaras assemelham-se a caveiras humanas e foram os ingredientes de uma acção aparatosa numa poderosa motorizada através das ruas de Praga. A corrida em motorizada duplicaria assim, segundo o autor, a impressão de corrente de ar gerada pela deslocação em alta velocidade na paisagem convulsiva de *O Grito*, aumentando, assim, o sentimento esquizofrénico. No vídeo realizado pelo artista foram usados três capacetes: um pelo condutor contratado para a acção, o segundo pelo próprio artista (*cameraman*) e o terceiro pela câmara (de maneira a conferir um sentido de ponto de vista do condutor). O vídeo dá conta, também, das reacções das pessoas nas ruas à medida que a esquizofrenia produzida em massa desfila perante os seus olhos. A projecção em *loop* do vídeo desta acção – cómica e macabra – é acompanhada por um conjunto de capacetes brancos de porcelana, idênticos, colocados sobre um plinto.

CLAUDE CAHUN (1893-1954)

Claude Cahun produziu objectos, colagens, fotografias e escritos – de inspiração surrealista – que exploram a identidade e o género por intermédio da sua própria imagem e autobiografia. Por via de uma reiterada dissolução, fragmentação e transformação radical, as suas imagens e os seus textos revelam-nos uma identidade fluida, versátil – impossível de se fixar e identificar – a ponto de tornar o próprio género (enquanto fundamento identitário) ambíguo. Ela acaba por obscurecer as identidades das sucessivas máscaras com que se vai revestindo. Se umas vezes é possível identificar, ora uma mulher, ora um homem, em outras vezes é impossível fazê-lo. Alterando ou apagando características reconhecíveis do seu corpo, através de adereços, indumentária, coloração de cabelos (rosa ou verde), ou, então, através da iluminação crua e de uma aparência despojada, a artista destrói a convencional feminilidade, o ideal normativo de feminilidade (subentendendo comportamentos e funções estabelecidas na vida quotidiana), tal como sucede numa fotografia de 1930 em que surge com a cabeça rapada.

Nos seus auto-retratos fotográficos, a artista expõe-se permanentemente como nada mais do que uma série de construções marcada pela indefinição de género. O momento inaugural dessa obra remonta a 1918, quando troca o nome de família, Lucy Schwob (sobrinha do escritor Marcel Schwob) por um outro sexualmente ambíguo: Claude Cahun.

Na fotografia *Untitled* (self-portrait), datada de 1928, Claude Cahun esconde o seu rosto – tal como em auto-retratos posteriores – por detrás de uma máscara polida e rodeada de mais máscaras (meias-máscaras) sucessivamente retiradas. A mascarada é interminável: por detrás de uma máscara, outra máscara. Segundo um sonho da própria artista, depois de contínuos disfarces da própria alma, quando se deseja arrancá-los, a pele vem atrás e a alma revela-se como um rosto escorchado, em carne viva, sem forma humana. Sem máscara, sem identidade e sem forma humana, ou, alternativamente, nada mais somos do que a soma das nossas máscaras (rostos mascarados).

Os desejos de dissolver o próprio corpo (até restar o mero ritmo cardíaco) e de transcender os limites da subjectividade (alojando em si a instabilidade, em particular, da identidade assente no género) confluem numa obra exemplar que imagina a possibilidade de um mundo alternativo em que a identidade não fixaria mais o indivíduo mas, ao invés, transformaria radicalmente a cultura que o define. O que está subjacente na sua obra é a promessa de uma mudança radical através de uma reconceptualização de si próprio («self») visto que o sujeito coerente é o pilar da estabilidade da sociedade – para a sua estrutura, códigos morais e regras.

GILLIAN WEARING

Em cada fotografia da série a que pertence esta peça, *Self-Portrait at Three Years Old* (2004), Gillian Wearing esconde o seu rosto (excepto os olhos) por detrás de uma dada máscara com as feições de familiares próximos ou, então, com as feições da artista enquanto jovem ou criança.

ROBERTO CUOGHI

O artista italiano Roberto Cuoghi impõe sobre si metamorfoses constantes. Em 1998, aos 25 anos de idade, ele personifica (encarna) o seu pai por intermédio da imitação dos gestos e modos de falar, bem como da simulação real da aparência física do seu pai (adoptando a longa barba grisalha, óculos escuros, chapéu, o corpo pesado). Durante alguns anos, fuma os mesmos cigarros e usa indumentária e acessórios antiquados. A transformação voluntária da sua identidade e do seu jovem corpo – implicando um salto de trinta anos para a frente – nas de um homem muito mais velho estabelece-se sobre uma decisão prévia: a rejeição da sua juventude. Com o novo corpo (com mais 40 K do peso inicial) atribui uma outra existência corpórea ao seu pai, com ele identificando-se inteiramente. Pouco depois desta incorporação, o seu pai fica gravemente doente. A manutenção diária deste novo corpo – duplo do seu progenitor, no tempo e no espaço, numa confusão de temporalidades – é o assunto crucial desta ‘proposição’ artística. Cuoghi recusa considerar-se uma escultura viva, um *performer* ou um actor, e rejeita que a documentação fotográfica ou videográfica possa ser considerada uma obra de arte. A actividade artística resume-se em criação de modos de existência alternativa mediante a transformação de si próprio (usando o seu corpo como maleável suporte de inscrição de experiências não contemporâneas do mundo) e a adopção de novos hábitos. A existência desta peça (transgressora das exigências de instituições artísticas, nomeadamente, a exigência de um suporte material para a obra) é inteiramente oral – num processo de boca-a-orelha entre amigos até chegar às instituições artísticas. A reversão desta duradoura metamorfose (envelhecimento prematuro e acelerado), logo após o desaparecimento do pai, implicou um processo penoso e difícil (inclusive, operações cirúrgicas).

ORLAN

Orlan³ sujeitou a uma programação cuidada – como se tratasse de um espectáculo teatral – a incursão cirúrgica pelo seu corpo em conformidade com os pressupostos de uma «arte carnal». As mudanças operadas sobre o corpo da artista, retalhado e costurado durante mais de dez anos, tal como se fosse uma versão contemporânea de um *écorché*, constituem uma das dimensões de um ambicioso projecto de auto-retrato em contínuo movimento – explorando o poder da tecnologia sobre os corpos a par da asserção contundente da modelação da aparência corporal. Vê-se a si própria como o escultor, que trata o seu corpo como um material a ser desbastado – numa reactualização do mito do Pigmalião – todavia, sem sucumbir aos ideais estéticos dominantes. Tomando as imagens de mulheres na arte nos séculos anteriores (protótipos de beleza idealizada) como um repertório de possibilidades cirúrgicas, Orlan assina a obra de desfiguração e de criação por palimpsesto – controlando e regulando a integridade natural do seu corpo bem como as determinações exteriores e independentes da sua vontade. Contra o trabalho insistente da natureza sobre o seu corpo, constrói a sua própria forma com o auxílio de computador e de médicos que traduzem as imagens a incorporar na carne, mediante incisões cirúrgicas. A autoria de si própria implica (equivale) uma subjugação através da dor. Oferece-se em espectáculo mediático, expondo as mazelas de pós-operatório, a pele púrpura, a deformação do seu corpo em oposição a um ideal de tradição estética. Orlan assume a modelação do seu corpo como uma tarefa de contínua mudança e perfeição para o ajustar às imagens do seu corpo virtual. A exposição da metamorfose física torna-se uma forma de entretenimento mediático, dando lugar a encenações controladas, a vídeos que prolongam as performances, ao trabalho fotográfico que acompanha os actos de transformação corporal – ambas vertentes desse auto-retrato assistido e existindo, materialmente, como peças artísticas. Ela não separa a performance da imagem: o efeito virtual integra-se à dimensão real da transformação do corpo nas suas séries fotográficas *Self-Hybridations*, realizadas a partir de 1999. A imagem numérica possibilita-lhe criar híbridos de si própria, misturando a imagem actual do seu rosto com os objectos produzidos em civilizações não-ocidentais e geograficamente distantes.

³ A propósito desta artista, remetemos o leitor interessado para *Não Estamos Sós sob a Pele – Uma Exposição Possível acerca de Duplos* (nossa dissertação de doutoramento). Nela encontrará desenvolvidas as questões relacionadas com a reprodutibilidade técnica, duplicação e desdobramento na obra de artistas modernos e contemporâneos.

LYGIA CLARK

Em finais dos anos sessenta, Lygia Clark realiza um conjunto de *Máscaras Sensoriais* (1967), influenciadas pelo *Parangolé* de Hélio Oiticica no que diz respeito ao material e à cor usados, mas, ainda, por parecerem roupas.

Cada máscara é feita de tecido e, comparativamente, varia quanto aos estímulos e às cores. Possui dispositivos especiais e substâncias naturais que alteram a informação sensorial recebida pelos órgãos dos sentidos (visão, audição, olfacto) ou criam estímulos sensoriais alternativos. O participante ao colocar a máscara experimenta novas sensações; oscila desde a integração ao ambiente até à interiorização.

As últimas máscaras, *Máscaras Abismo* (1968), constituídas por sacos de nylon, com pedras e sacos plásticos cheios de ar, visariam criar uma unidade entre a máscara e o participante. Quando olha o interior das mesmas, o espectador confrontar-se-ia, segundo a autora, com um «verdadeiro abismo» e descobrir-se-ia em toda a sua plenitude: o «homem objecto de si mesmo». Quando se enche os sacos de plástico (e se faz a máscara), sente-se que se está moldando (na medida em que se expele o ar e o plástico toma forma) através desse mesmo espaço que de si sai. Toma-se consciência de um espaço próprio do corpo que vai além dele. Quando alguém coloca essas máscaras, vira um bicho autêntico, um monstro como um elefante ou uma enorme ave com enormes papos. Não existe mais o objecto para expressar qualquer conceito, mas sim para o espectador atingir, cada vez mais profundamente, o seu próprio eu.

ATSUKO TANAKA: VESTIDO ELÉCTRICO

A obra mais célebre de Atsuko Tanaka, *Electric Dress* (1956), é uma veste feita de inúmeros fios eléctricos e lâmpadas coloridas. A inspiração terá vindo de um anúncio publicitário, iluminado por luzes a néon. Na primeira vez que usou *Electric Dress*, só as suas mãos e o seu rosto estavam descobertas. Transformada numa criatura estranha – e simbolizando, para os seus colegas do grupo Gutai, a rápida transformação e urbanização do Japão do pós-guerra – a artista relata a trepidação sentida no instante em que foi ligado o interruptor eléctrico; sobretudo, o pensamento fugaz de estar próxima daquilo que, talvez, sentiria um sentenciado à morte.

A arte moderna e contemporânea abunda em exemplos de artistas que constroem identidades alternativas, múltiplas e contraditórias, usando a fotografia (ou outros meios tradicionais) como máscara ou disfarce. Pose, adereços, artifícios formais ou técnicos, moldam a personificação de duplos e alter-egos (travesti, figura mitológica ou lendária) a par de (e

por meio de) imagens e estilos do passado. Bastaria destacar mais alguns exemplos finais: Marcel Duchamp enquanto Rose Sélavy na fotografia de Man Ray, *Rose Sélavy* (1920); o rosto de Mona Lisa com bigode e pêra (numa reprodução emendada por Marcel Duchamp); Yasumasa Morimura em *Doublenage (Marcel)* – uma fotografia de 1988 na qual não só adota a pose e indumentária de Marcel Duchamp enquanto Rose Sélavy, mas também reforça a duplicação da referida fotografia de Man Ray através da presença de dois pares de braços distintos; as fotografias de Katherina Sieverding (série *Transformer*, 1972/73) ou de Jurgen Klauke (*Transformer*, 1973); a presença do travesti nas fotografias de Pierre Molinier ou de Urs Luthi; a tela do pintor Philip Guston na qual se retrata como um encapuçado de Ku Klux Klan (*Studio*, 1969) ou os auto-retratos warholianos de Gavin Turk enquanto Elvis e Che (2005); Gilbert and George em *The Singing Sculpture* (“*Underneath the Arches*”), 1971 (1969); as transformações camaleónicas de Nikki S. Lee (*Hip Frog Project*); o colectivo feminino, Guerrilla Girls, cujo anonimato dos seus elementos foi mantido ao longo do tempo – na sua longa história feita de intervenções marcadas pela provocação e humor (vídeos, filmes, acções de protesto político, posters, conferências), visando inclusivamente as omissões de agentes do mercado da arte – através do recurso a nomes de código (nomes de artistas e escritoras falecidas) e a máscaras de gorila (inspirando-se no filme *King Kong*).

Lugar da nossa finitude e singularidade, o corpo é, em certa medida, uma máscara (a abstrair para se alcançar o espírito). A indústria da aparência e todas as actividades relacionadas com o design do corpo (adaptando o corpo às normas estéticas do momento), a navegação na Net (possibilitando múltiplos corpos virtuais) bem como a ideologia do fim do corpo (novos gnósticos, extropianos) colocam o corpo próprio (encarado como uma espécie de falha ontológica) como um alter-ego do indivíduo, como uma construção pessoal e uma prótese do eu.

(2010)

Referências Bibliográficas

- BROUDE, Norma & GARRARD, Mary D. (1994) *The Power of Feminist Art – Emergence, Impact and Triumph of the American Feminist Art Movements*, Londres, Thames and Hudson.
- CAHUN, Claude (1930) *Disavowals or Cancelled Confessions*, Londres, Tate, 2007.
- CAILLOIS, Roger (1967) *Os Jogos e os Homens – A Máscara e a Vertigem*, Lisboa, Cotovia, 1990.
- CASCUDO, Luis da Câmara (1988) *Dicionário do Folclore Brasileiro*, S. Paulo, Editora Itatiaia Limitada/Editora da Universidade de S. Paulo.
- SARDUY, Severo (1981) *La Doublure*, Paris, Flammarion.
- SONTAG, Susan (1966) *Styles of Radical Will*, Londres, Penguin Classics, 2009.
- ZEGHER, M. Catherine de (ed.) (1996) *Inside the Visible – An Elliptical Traverse of the 20th Century Art*, Cambridge, Massachusetts and London, MIT Press.

Catálogo:

Lygia Clark, Fundació Antoni Tàpies de Barcelona, 1998.

A MÁSCARA, DO RITO AO TEATRO

*André Gago*¹

Seguro com ambas as mãos a máscara virada para mim. Sei que ela também me olha. É um objecto inanimado, como se costuma dizer. Isso não impede que a olhe como um rosto, que aperceba nela uma identidade. É, aliás, o que me é pedido: antes de colocar a máscara sobre o rosto, devo observa-la e procurar nela, com o meu olhar, os indícios que me guiarão no processo de me tornar nela quando a calçar. Sentados à minha frente, um pouco afastados, os meus companheiros olham para mim. Assistem ao meu processo de observação da máscara. Estou num processo teatral, usando máscaras de teatro, e teatro vem de *theatron*, que significa ‘lugar onde se vê, onde se dá a ver’. Mas o que me é pedido não é que faça uma acção teatral: eis o meu primeiro desconforto. O que esperam que faça é que leve a cabo um processo pessoal, sincero e tão livre quanto possível de qualquer artificialismo e de qualquer preocupação em demonstrar o que quer que seja. Devo simplesmente observar a máscara, ver a máscara. Mas, como estou a ser observado, tenho a tentação de dar a ver, isto é, demonstrar que estou a ver a máscara. No mesmo instante, deixo de poder vê-la, porque passo a estar ocupado com o acto de dar a ver o meu processo de observação. “Se puderes olhar, vê. Se podes ver, repara”, é o aforismo que me ocorre. Como se olha para uma máscara?

A máscara interpela-nos sempre, e isso acontece tanto com a mais elaborada como com a mais vulgar das máscaras: interpelam-nos e, em muitos casos, infundem-nos, se não terror, pelo menos uma subtil inquietação. De uma forma geral, as máscaras surgem-nos como objectos que transportam uma carga de origens remotas. Olhamos para uma máscara e apercebemo-nos nela de uma espécie de depósito de algo que, sendo passado, permanece. Algures nesse mistério apercebido cremos esconder-se

¹ Actor e colaborador do IELT.

qualquer coisa de total, de absoluto. Temos muitas vezes a tentação de olhar para o passado como um tempo de totalidades. Por exemplo, a máscara da Górgone é a máscara por excelência do terror: uma das três górgones, Medusa, com a sua cabeleira de serpentes, era senhora de um olhar que petrificava aquele que ousasse encará-la. O olhar da górgone provoca o terror, o pânico descontrolado e irracional, e convoca a alteridade suprema, a da morte. Olhar para a górgone é entrar no mundo dos mortos. Perseu corta-lhe a cabeça e oferece-a à deusa Palas Atena, que a fixa no centro da égide, o seu escudo protector, forrado com a pele da cabra Amalteia. No entanto, algures por volta do séc. VII a.C., a máscara da górgone era usada quer em templos, quer em espaços interiores familiares, como elemento decorativo, ou em oficinas de artesãos, como protectora contra espíritos malignos. Nessa noite dos tempos era possível, portanto, olhar para a máscara como elemento portador de atributos terríveis e trazê-la, contudo, para dentro do lar, onde a sua presença assumia a condição benigna do simbólico, a que podemos dar mais ou menos importância, dependendo da circunstância e da inclinação pessoal.

Antes deste exercício, ensinaram-me como segurar uma máscara: com o rosto voltado para mim, e com as duas mãos – segurá-la apenas com uma mão seria um sinal de desdém em relação à máscara, uma espécie de agravo feito ao objecto inanimado. Bem, certamente não ao inanimado que o objecto é. A quê, então? Um agravo ao simbólico contido nesse objecto que é a máscara? Será isso? Será então um símbolo, aquilo que me preparo para sobrepôr ao meu rosto, e que sou suposto fazer viver? Se é só disso que se trata, até parece fácil. Não foi, todavia, Maeterlinck quem disse que toda a obra-prima é um símbolo, e que o símbolo não suporta nunca a presença activa do homem? A verdade é que não sei o que fazer: seguro a máscara, e olho-a. Se tivesse coragem, o que gostaria eu de fazer? Terá a coragem alguma coisa a ver com isto? Talvez fosse capaz de encostar o meu rosto ao rosto da máscara; beijá-la nos lábios entreabertos; penetrar os seus olhos vazados com os dedos e, por que não?, penetrar-lhe os orifícios com a língua, aspirar o seu perfume, tocar-lhe ao de leve as maçãs do rosto, admirar a sua solenidade e a sua beleza, destruí-la, porventura. Faço algumas destas coisas, mas de um modo bastante mais pueril, claro está. A máscara, intacta e impassível, continua a mirar-me. Ninguém me disse o que fazer, foram-me dadas apenas leves sugestões, para me pôr à vontade. Mas não estou à vontade. Sinto que tudo depende de mim, e que estou no limiar de alguma coisa desconhecida. Estou no limiar, na soleira da porta. De repente, torna-se claro que tudo depende do modo como me aproximar da porta, do modo como fizer rodar o manípulo, do modo como a irei empurrar para que ela se abra e de como puser o pé na soleira. Entrarei?

A máscara que seguro é uma máscara de teatro a que chamamos máscara neutra. É uma criação do séc. XX, fruto da colaboração entre o escultor Amleto Sartori e o pedagogo Jacques Lecqoc. Toda uma pedagogia da máscara foi construída no século passado com o concurso de criadores como Gordon Craig, Maeterlinck, Copeau, Decroux, Dullinn ou Barrault. Acompanhando o movimento de modernidade que criou a rupturas artísticas na viragem do século XIX para o século XX, também o Teatro partiu em busca do orgânico e do vital, em grande parte centrada na redescoberta da dimensão física do Actor. A máscara desempenhou um importante papel na redescoberta do corpo enquanto elemento expressivo. A atracção pela máscara, comum à pintura, à fotografia, ao bailado ou à dança, encontrou no teatro raízes antigas. A velha *Commedia dell'Arte* do século XVI reaparece em força em pleno séc. XX, com o trabalho de Meyerhold, Strehler ou Mnouchkine. Estas máscaras compõem uma galeria fixa de personagens, algumas delas com uma genealogia que remonta, pelo menos, ao séc. III a.C. Mas o séc. XX é a era da biomecânica, da biométrica, da interrogação sobre a medida do Homem, não já em relação à medida de todas as coisas mas no que respeita às suas próprias criações. Além de estudar e compreender empiricamente as características das máscaras de Arlequim, Polichinelo, do Zanni ou do Briguella, impunha-se estudar o próprio mecanismo da máscara e do binómio actor/máscara. Numa palavra, era preciso sistematizar. Porquê? Bem, creio dar um bom exemplo da miríade de interrogações que a máscara suscita se, por exemplo, disser que, sem a máscara, a atenção do espectador sobre o corpo do actor é quase residual, e se concentra essencialmente no rosto. Pelo contrário, se o actor colocar uma máscara, a atenção do espectador em relação ao seu corpo aumenta exponencialmente. Isto parece paradoxal, uma vez que ao colocar uma máscara, o actor apõe um objecto com um determinado valor plástico que, só por si, deveria ser o alvo preferencial da atenção do espectador, mas não é isso que acontece: o espectador passa a estar atento à totalidade do actor, e aperceber-se-à do mais leve movimento que o actor fizer. Se mexer um dedo, ou se trocar subtilmente a perna de apoio, o espectador dar-se-à conta.

A máscara neutra é o meio para o actor aceder à experiência da máscara. É uma máscara, por assim dizer, de trabalho e de passagem: com ela aprendemos os rudimentos da Técnica da Máscara (relação com a máscara enquanto objecto, relação entre o plano do rosto e o da máscara, comportamento espacial da máscara, presença corporal, etc.), mas vivemos também a experiência de usar a primeira máscara. Mais uma vez: podem ser-nos dadas algumas pistas, mas não sabemos realmente o que nos espera.

Estou, então, no limiar, na soleira da porta. Observei com os melhores olhos de ver possíveis a máscara, e agora vou calçá-la. Baixo o rosto, e delicadamente coloco a máscara contra ele; depois, estico os atilhos por trás da nuca, de forma a fixá-la. Tenho os cabelos cobertos por uma calote preta, uma simples meia: os meus cabelos, afeitados de modo tão pessoal, não irão sobrepôr-se à máscara; o resto do corpo está visível. São as minhas mãos, os meus pés, o meu tronco, mas são menos pessoais que os cabelos. A humanidade tem cabeça, tronco e membros, e é desse denominador comum que eu agora me aproximo, anulando traços pessoais.

A máscara neutra não tem uma idade nem uma psicologia definidas: é um rosto neutro, por vezes aparentemente altivo, de traços finos e delicados. Olhos, narinas e boca estão abertos. Os lábios estão entreabertos, deixando passar o ar. Isto implica que o nosso rosto não deve contrair-se, fechando a boca: ao inspirar pela boca, é como se a máscara se deixasse impregnar por um sopro vital e, desse modo, ao aceder ao oxigénio da vida, ela própria se mostra predisposta para a vida: a cada inspiração, os seus sentidos despertam.

A minha respiração acelera-se. Não consigo controlá-la, pois o ar que entra através da máscara parece insuficiente. Está calor, e a minha pele começa a transpirar. Pediram-me que erguesse a cabeça lentamente, à medida que fosse abrindo os olhos. Vejo os meus companheiros sentados diante de mim, observando este meu processo. Vejo o seu olhar que vê o que eu não sei o que é. Não imagino o que eles possam estar a ver, mas sou eu quem está diante deles. Eu e a máscara? Eu ou a máscara? Uma sensação de asfixia impede-me de ir mais longe. Aquelles rostos dos companheiros que me fitam parecem os de mortos-vivos, pairando num limbo à espera de alguma coisa. Percebo que estão à minha espera. Isto é: esperam ver através de mim uma (in)determinada coisa, e é essa coisa que lhes pode devolver a luz ao rosto. Mas diante delas essa coisa não está presente. Essa coisa é a máscara. Impondo-se à máscara, anulando-a, impedindo-a de viver, estou eu. Não posso mais. Baixo o rosto e arranco a máscara. Olho para os meus companheiros: os seus rostos de todos os dias voltaram. Sorriem para mim, em sinal de conforto. Não transpus o limiar. Fiquei algures no meio, num ponto impreciso em que talvez não fosse já eu, ou fosse eu já de uma forma muito imperfeita mas não fosse, ainda, a máscara.

Na Técnica de Máscara, o grupo é essencial. Todos os exercícios no processo de descoberta da máscara são feitos no grupo e com o grupo.

Explicando melhor: poder-se-ia pensar numa máscara como num simples adorno, de maior ou menor beleza plástica, conforme a habilidade do seu fabricante. Bastaria ao actor, então, aperceber-se do valor dessa beleza e da melhor forma de acentuar esse efeito, através de uma atitude física mais ou menos correspondente. Isto é muito fácil de compreender se pensarmos na intuição com que miúdos e graúdos se atiram a uma máscara numa qualquer ocasião festiva, que pode muito bem ser o Carnaval: se lhes calha uma máscara majestática, logo se põe a estender a mão e a caminhar na ponta dos pés; se lhes calha uma máscara mais pícara, qualquer forma de caminhar que pareça desajeitada parece adequar-se. Por que não funciona assim no Teatro? Bem, o Teatro é mais do que a simples alusão ou sugestão do que as coisas parecem ser: no Teatro, é-se. A alteridade que a personagem implica, o ser-se outro, é algo de quase tangível no caso da máscara, o que não quer dizer de modo nenhum que seja de alguma forma fácil ou imediato atingir esse grau de alteridade. Por muito que a máscara nos sugestione, ela pede de nós muito mais que um simples efeito: ela pede que a deixemos viver, por breves mas inesquecíveis instantes, no nosso corpo. É um processo lento, que recusa qualquer síntese ou simplificação. A primeira coisa a evitar numa sala de trabalho com máscaras é o espelho. É tentador querer ver como nos fica a máscara neutra, por exemplo, mas é um mau passo, sobretudo se estivermos a começar. E, como tudo na vida, uma vez que o tenhamos feito não podemos voltar atrás. Resistir, porém, é muito compensador: na Técnica da Máscara o verdadeiro espelho são os nossos companheiros de trabalho. Todos os exercícios são feitos diante deles, e são os rostos deles que nos devolvem a imagem do que estamos a alcançar. É maravilhoso observar como esta premissa funciona na prática e muito agradável a ideia de que tudo o que fazemos tem à partida um destinatário na pessoa dos nossos companheiros, que formam uma entidade muito semelhante à do público. Mas em processo de formação, a fiabilidade deste espelho falante é ímpar: ao contrário do espelho meu da lenda, e também de algumas plateias, este não mente.

Nos dias seguintes, outros companheiros fizeram o mesmo exercício com a máscara neutra. Pude observar uma coisa curiosa: aconteceu com alguns o que aconteceu comigo, mas outros parecem ter ido mais longe, e creio mesmo que ultrapassaram o limiar, pois o que nós víamos à nossa frente já não eram as suas individualidades, que nos são já tão familiares, mas uma presença nova e desconhecida. No entanto, e apesar de a máscara ser sempre a mesma, a forma como essa presença se manifesta é diferente em cada um deles. É como se o rosto desta máscara fosse um denominador comum, que induz um certo tipo de

comportamento, mas com resultados diferentes conforme aquele que a calça. Porém, não seria verdadeiro dizer que víamos a máscara com o corpo deste ou daquele companheiro, porque na verdade, quando essa presença se manifestava plenamente, os corpos também não pareciam corresponder àqueles que conhecíamos. Continuamos, é certo, a poder identificá-lo entre os demais: uns são mais fortes, outros mais esguios, uns braços são femininos e outros masculinos. Mas é como se algo na forma como se movimentam os tornasse até certo ponto irreconhecíveis, como se pertencessem a outra pessoa. Ver este processo acontecer nos nossos companheiros de certa forma ilumina-nos no nosso próprio caminho. Espero ansiosamente por poder voltar a repetir o exercício. Sei agora, como observador, aonde ele pode levar, mas não sei ainda, por experiência própria, como alcançar esse estado.

A máscara neutra tem uma grande semelhança de traços com o rosto da estatuária grega. É, sem dúvida, um *prosopon*, um rosto, sem ser, contudo, uma personagem. Há uma espécie de despersonalização no rosto sereno e impessoal de muita da estatuária (*agalma*) grega que estiliza o rosto humano (as cariátides são o exemplo, por assim dizer, mais à mão) e que a máscara neutra, na finura dos seus traços, recupera. Essa serenidade, e mesmo impassibilidade do rosto das estátuas abre, ainda aos nossos olhos de hoje, uma porta de ligação para o universo mítico. A máscara neutra criada por Sartori para Lecqoc não constitui uma oferenda (*agalmata*) aos deuses: é apenas, se quisermos, uma abstracção moderna. No entanto, abre uma passagem para um outro estado. E é este fenómeno de passagem que nos interpela vivamente. Poderemos aceder, através dela, a um estado de alteridade tão poderoso como o que, por força das tradições, relacionamos com a embriaguez e o êxtase dos seguidores dionisíacos? Poderíamos colocar-nos a pergunta de outro modo: mesmo estando tão distantes de tais práticas (e porventura delas ainda mais afastados mercê das perplexidades provocadas pela sua revisitação à luz da filosofia moderna), estaremos ainda assim alheados da idealização de tais referências a tal ponto que possamos descartar toda e qualquer sombra da sua influência ou do seu estímulo no modo com que encaramos a ideia de nos abandonarmos a essa disponibilidade primeva e, por assim dizer, virginal que a máscara neutra sugere ou convoca? Com efeito, que outra tradição associada à máscara no Ocidente tem para nós o carácter de uma reminiscência do rito de passagem, tão obscura quanto estruturalmente relevante para aquilo que designamos como um momento pré-teatral, se não a tradição dionisíaca, na qual a nossa própria tradição teatral se funda? Enquanto abstracção moderna, o mundo mítico *lato sensu* estará excluído à partida da máscara neutra? Sabemos que não somos guiados

em direcção à divindade ao calçar uma máscara neutra num exercício teatral, mas quererá isso dizer que a memória colectiva do mundo mítico, porventura uma categoria das abstracções do mundo contemporâneo, não toma parte nesse processo? Vamos por partes: concordemos, então, que a quem pretenda iniciar-se no trabalho com máscaras a partir da máscara neutra, não é sugerido que se entregue a um estado independente da sua vontade. Não lhe são dadas, aliás, muitas orientações: pede-se que encontre a categoria do neutro dentro de si mesmo. Que consiga pôr de parte a tendência que nasce da necessidade de dar a ver, própria do teatro e tão viva no espírito de um jovem que anseie por mostrar aquilo de que se sente capaz, para se abandonar ao estado de ‘ser’. É um pedido difícil e de contornos muito vagos. O auxílio da máscara neutra sugere que ela pode mediar esse processo. Mas se nos é pedido que, como a máscara, sejamos neutros, ou seja, que encontremos dentro de nós um estado semelhante ao de uma página em branco onde tudo se possa inscrever, apercebido como novo e, portanto, livre dos nossos pré-conceitos e juízos, onde iremos encontrar tal ideia de neutralidade senão construindo-a a partir de nós mesmos, uma vez que a alteridade que nos é sugerida não tem a forma de uma divindade ou de um *standard* mítico? Não poderá ser, então, a máscara neutra, afinal, pouco mais do que um veículo para que olhemos narcisicamente para o interior de nós próprios, em lugar de constituir uma forma de alcançar a alteridade? Ou, por outras palavras, se a busca da neutralidade radica na própria pessoa, como pode então manifestar-se nela a alteridade sugerida pela presença da máscara? Este aspecto é merecedor de uma atenção particular. Com efeito, porque razão uma procura ou uma descoberta pessoal alcançada graças a elementos de mediação carregados de referências tende a ser mais imediatamente validada do que a mesma ou outra descoberta pessoal equivalente alcançada graças a um processo empírico, cujos elementos de mediação se constituem como meros auxiliares, já que a ‘autenticidade’ do processo radica ‘apenas’ no interior de cada um? É necessariamente mais profunda e impessoal a experiência que se inscreve numa tradição carregada de ornamentos e mais superficial e egocêntrica aquela que é obtida a partir de elementos simples? Elevando a questão ao absurdo: se pudéssemos escolher, constituiria uma experiência mais válida consumir o processo que a máscara neutra requer, ou aquele que é exigido por uma máscara ritual, por exemplo, do Alaska? A variação de contextos só poderia ser inscrita na contabilidade pessoal do felizardo que pudesse levar a cabo, de forma plena, as duas experiências: precisamente porque não há mais eloquente satisfação do eu do que aquela que nos é dada pela consumação de uma experiência num contexto que possa ser validado por outros – à excepção de toda a secreta satisfação consigo próprio que toda a descoberta pessoal acarreta.

Só que essa satisfação secreta tende tanto mais a ser inconfessada quanto menos solitário é o processo. Temos assim que a questão da observação narcísica não colide de modo algum com o alcance da alteridade, do mesmo modo que o exercício da satisfação pessoal não nos impede de, por exemplo, cultivar o discurso da humildade.

Mas pensemos então no que nos poderia levar a considerar a máscara neutra como mera construção da modernidade, exemplo mesmo da sua tendência disruptiva e desagregadora dos discursos e dos significados. Teríamos de admitir que, por muita utilidade, informação e excelência artística de que a máscara neutra desse mostras, não passasse de um artefacto desprovido de qualquer carga mítica. Estranhamente, a categoria do mítico tende a confundir-se em demasia com a do religioso, como se o simbólico não fosse, afinal, uma criação dos homens. Cabe, então, perguntar: o que entendemos por alteridade? É matéria de fé? Subsiste hoje alguma dúvida de que a Arte constitua um modo, por assim dizer, laico de entender, provocar ou sugerir a transcendência ou a imanência da realidade? No sistema da Arte, com efeito, há uma espécie de nutrição universal, em que tudo se alimenta de tudo, uma espécie de *caritas* paradoxalmente insistemizável, mas que arrebatava todos os símbolos e todos os ícones e todos os signos de todas as tradições e os reproduz e emana sem pejo nem cautelas, numa irradiação ilimitada em que tudo o que já foi é, de uma forma nova que se constitui em presente mas que, ao contrário da religião, não ambiciona ser futuro – embora muitas vezes só o futuro faça jus a gesto artístico de um dado instante histórico.

Se a máscara neutra, criação recente do séc. XX, não radica numa tradição ritual, como pode ela constituir-se numa abstracção, condição indispensável ao exercício de qualquer prática que revele aos homens o meio de colocar questões que se libertem do jugo do tangível e do directamente observável? A questão parece residir, talvez, no que chamamos de abstracção. Utilizámos antes a expressão para definir a máscara neutra como uma abstracção moderna, porque surge como uma criação conceptual só possível numa abordagem moderna do papel da máscara, assente numa tradição recente que, embora indo beber ao passado, está a ser criada e experimentada no próprio instante da modernidade; temos maior dificuldade em considerar como abstracções aquilo que nos habituamos a ver como a arqueologia de uma forma de celebração ritual que, para nós, se encerra na noite dos tempos e na revelações incompletas das fontes. Isto é, podemos presumir como se comportariam os cultores dionisiacos, ou as ménades, e associar-lhes um estado de alteridade, excessivo por definição, de que retemos uma ideia não muito distante da do transe que observamos ainda hoje em certas culturas que, por exemplo, dialogam com o mundo dos mortos, mas não encontramos maneira de visualizar,

digamos assim, o modo efectivo como da celebração ritual se passou à forma teatral e como foi encarada pelos actores de então a assunção da máscara. Sabemo-lo mais através do ponto de vista dos espectadores, ou do modo como os gregos se relacionam com a ideia de representação das divindades, da rápida efeverscência da Comédia e da sua representação mais literal dos tipos humanos, ou da dificuldade dos Romanos em lidar com a imago: tudo isto nos diz muito sobre o lugar da máscara nas diferentes épocas do nosso legado greco-latino, mas muito pouco sobre o modo como a máscara enquanto artefacto era efectivamente olhada. Porém os frescos e os mosaicos que evocam actores contemplando máscaras, mais do que simples ilustração de uma cena ou de uma profissão, são eloquentes no modo como equacionam essa relação: não há neles uma atitude activa aparente, não descortinamos nenhum processo, nenhum método ou forma particular de abordar as máscaras; os actores estão em atitude de aparente descanso, numa pausa circunstancial da sua actividade ou simplesmente nos seus aposentos ou instalações; apesar disso, não estão, realmente, inactivos: mesmo nesse ambiente de aparente relaxamento, a máscara interpela-os. Encontram-se, por isso, num estado de acção interior, de interrogação e de observação. Não será exagerado dizer, numa palavra, que estão a pensar a máscara. Talvez as máscaras trágicas, como as cómicas, não passassem, então, de abstracções modernas, com as quais os poetas e os actores foram aprendendo a lidar. Por isso, para o actor moderno que trabalha com máscaras, essas representações dos seus antecessores só na aparência estão mergulhadas num silêncio impenetrável, pois há nelas uma eloquente evocação do acto mais prosaico suscitado pela máscara: a interrogação serena do seu mistério, a que os actores procurarão dar vida por meio dos seus recursos objectivos. Tais recursos objectivos podem transformar-se em tradição através de uma escola destinada à transmissão dos modos de operar próprios da arte dramática, ou através da experiência empírica, moldada na observação e na replicação dos modos alcançados e executados por outros. Na verdade, as duas equivalem-se mais do que parece, e a segunda está implícita na primeira. No entanto, há um modo de ser e agir na alteridade que é estritamente pessoal, embora na aparência se possa assemelhar ou procurar replicar estilos e modos de outros. Quer dizer: há qualquer coisa de pessoal na experiência da alteridade, entendida aqui também como representação de uma personagem, que não pode ser objecto de orientação estrita por um terceiro (e a expressão ‘terceiro’ tem aqui uma aplicação triangular particularmente feliz, sugerindo a introdução de um observador que tem de apreciar a dúplice presença do actor e da sua alteridade). A abordagem da alteridade pode ser, quando muito, induzida, mas a intervenção de um terceiro detém-se no limiar daquilo que só pode resultar de um

processo e de uma experiência pessoal. Ora não é esse um traço marcante da experiência ritual? No rito, um estado determinado pode ser induzido por meio de orientações quanto às etapas a seguir e aos modos de progressão, ou por uma droga ou pelo álcool, como acontecia com o vinho dionisiaco. Mas a experiência é estritamente pessoal, embora repita os comportamentos anteriormente observados nos antecessores, e conformes ao contexto específico em que o rito se cumpre. Para cumprir o rito, a repetição é essencial.

Ouvimos recentemente falar dos jovens que, indo ser caretos pela primeira vez, nas festas de Inverno das regiões trasmontanas, e que conheciam, portanto, o comportamento dos caretos à força de os observar ao longo dos anos, se retiravam para a solidão das montanhas para aí ensaiarem o regougar próprio dessas máscaras – os famosos “Hi! Gus! Gus!” É uma ilustração extraordinária daquilo de que temos estado a falar: a inscrição do pessoal, mantido na categoria do misterioso e do intransmissível, no processo de repetição de um ritual que, no essencial, paradoxalmente parece anular o que é pessoal para convocar a alteridade, ctónica ou etérea, dentro de um contexto estrito.

Mas sabemos todos já a verdade essencial da máscara: ela não esconde, revela. A máscara, toda a máscara é, na verdade, uma grande narradora. E é nesse sentido que nos parece pertinente considerar que, se na tradições teatrais ou mesmo folclorizadas de hoje não encontramos ou não conseguimos descortinar nas máscaras a referência concreta a um universo mítico, isso não obsta a que todos os universos míticos estejam inscritos no nosso ADN sob a forma de uma abstracção que as máscaras nos ajudam, por assim dizer, a desenterrar do fundo de nós mesmos e, por meio da sua acção, a revelar ao mundo. Revelar o quê? Aqui, como no ritual, a repetição ganha, uma vez mais, um saboroso sentido: revelar o que já sabíamos.

Com a máscara de encontro ao meu rosto, fecho os olhos e eis que, de repente, vejo. Uma ideia de neutralidade invade-me, como uma timidez bem-vinda perante tudo o que possa vir a acontecer. Sinto que os meus sentidos se aguçam: quando a máscara que calcei se erguer, e eu abrir os olhos através dos seus olhos e olhar o mundo à minha frente, o rosto dos meus companheiros estará lá para me acolher como um espelho: não será da minha imagem que me enamorarei, antes não esquecerei jamais o rosto deles, espantado e surpreso por verem algo que não tinham visto nunca. Apurei os meus sentidos, não como quem os usa pela primeira vez, porque não posso fingir essa memória, mas como quem os usa deste modo pela primeira vez. E isso é novo. E assim nasço. Nunca mais serei o mesmo.

**A MÁSCARA DA IDENTIDADE:
DONZELA OU GUERREIRO? REMINISCÊNCIAS
DE MITOS E CULTOS ANCESTRAIS.**

*Natália Maria Lopes Nunes*¹

Esta comunicação parte da análise de uma versão da Donzela Guerreira coligida no *Romanceiro Tradicional Português* organizado por João David Pinto-Correia, intitulada “Donzela que vai à Guerra” (E. XXXIX. 131).² Pretende-se verificar as origens do imaginário da mulher disfarçada de homem, nomeadamente de guerreiro, sendo o disfarce a máscara da verdadeira identidade feminina. Nesse sentido, iremos recuar no tempo, procurando a ancestralidade do tema em antigas civilizações (Mesopotâmia, Egipto, Fenícia, Índia, Grécia, entre outras, ou na cultura dos Celtas e dos Lusitanos, onde existiam Deusas Guerreiras) e no Cristianismo primitivo que começara a desenvolver uma literatura hagiográfica onde a mulher se disfarça de homem para poder aceder ao mundo masculino e à virilidade com um carácter espiritual.

Nos primeiros séculos do Cristianismo, Santa Tecla introduziu uma nova ideologia para defender a virgindade, baseada na vida ascética do deserto e no disfarce ou travesti da mulher em homem. Segundo Frédérique Villemur, «de la féminité occultée au corps invisible, toute une métamorphose des apparences du corps garantit le parcours chrétien de Thècle, pour exalter sa virginité autour d’une virilité spirituelle».³ Exemplos deste motivo recorrente são algumas hagiografias e lendas medievais, nomeadamente a “Vida de Santa Pelágia” e a lenda de Santo Onofre.

¹ Investigadora do IELT

² Cf. “Donzela que vai à Guerra”, in J. David Pinto-Correia (org.), *Romanceiro Tradicional Português*, E.XXXIX. 131, pp. 347-349.

³ Frédérique Villemur, «Saintes et Travestis du Moyen Âge», *Clio*, numéro 10-1999, *Femmes travestis: un mauvais genre* [en ligne], mis en ligne le 22 mai 2006. URL: <http://clio.revues.org/index253.html>.

A partir do século III-IV, surgem diversas narrativas onde a mulher se transforma em homem, anulando o seu carácter feminino. No entanto, esta temática do disfarce associada à donzela guerreira tem subjacentes mitos e ritos ancestrais que remontam ao culto das Deusas Guerreiras e ao mito das Amazonas. Sobre a temática da mulher guerreira, existem diversas divindades com esses atributos: Morrigan, deusa guerreira celta da saga Tuatha De Danann, da tribo da deusa Dana; Ishtar, na Mesopotâmia, deusa da fecundidade, do amor e também da guerra; Anat, deusa semita, virgem guerreira, deusa da vida e da fecundidade; Astarté, deusa semita e fenícia ligada ao amor e à guerra; Tanit, virgem guerreira, deusa de Cartago/Fenícia; Sekhmet, deusa guerreira do Egipto; as Valquírias, divindades guerreiras na mitologia nórdica; Durgâ (ou Châmuda), deusa guerreira da Índia e ligada ao hinduísmo, equivalente da deusa Atena (Pallas Atena) na Grécia e cujos símbolos são a lança, o escudo e o capacete. Sobre o disfarce da deusa Atena e das suas semelhanças com a deusa guerreira indiana, N. J. Allen refere o seguinte: «Comme déesse guerrière qui promet la victoire, Athéna est équivalente à Durga, mais dans son déguisement en homme, elle est plus proche de Dharma».⁴

Dentro da tradição das deusas guerreiras, é importante salientar ainda o culto prestado na Lusitânia a Trebaruna, deusa do lar e das montanhas, mas também deusa guerreira, cultuada posteriormente pelos Romanos. Como afirma José María Blázquez: «*Trebaruna* era una divinidad venerada en la provincia de Cáceres y en la Beturia portuguesa. Se ha pensado que fuese deidad protectora de la casa o de carácter guerrero, asimilada a la romana *Victoria*, o protectora del hábitat de las tribus».⁵

No que respeita à tradição das Amazonas, elas eram mulheres guerreiras que mutilavam os seios para afirmarem a sua virilidade, matavam os filhos varões e escravizavam os homens. Segundo a descrição do historiador grego Diodoro de Sicília (90 a.C-a.C):

XLV. Sur les rives du fleuve Thermodon habitait jadis un peuple gouverné par des femmes, exercées, comme les hommes, au métier de la guerre. L'une d'elles, revêtue de l'autorité royale, et remarquable par sa force et son courage, forma une armée composée de femmes,

⁴ N. J. Allen, «Athéna et Durga – Les Déeses Guerrières dans les Épopées Grecque et Sanskrite», in http://www.utqueant.org/net/pdf/allen_pdf/2001b.athena.01.pdf.

⁵ José María Blázquez, «La religión celta in Hispania», De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia, Antigua: Historia y Arqueología de las Civilizaciones [Web], in <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01482963323472853012257/021222.pdf?incr=1> p. 3.

l'accoutuma aux fatigues de la guerre et s'en servit pour soumettre quelques peuplades du voisinage. Ce succès ayant augmenté sa renommée, elle marcha contre d'autres peuples limitrophes. La fortune, qui lui était encore favorable dans cette expédition, l'enfla d'orgueil: la reine se prétendit fille de Mars, contraignit les hommes à filer la laine et à se livrer à des travaux de femmes; elle fit des lois d'après lesquelles les fonctions militaires appartenaient aux femmes, tandis que les hommes étaient tenus dans l'humiliation et l'esclavage. Les femmes estropiaient les enfants mâles, dès leur naissance, des jambes et des bras, de manière à les rendre impropres au service militaire; elles brûlaient la mamelle droite aux filles, afin que la prééminence du sein ne les gênât pas dans les combats. C'est pour cette dernière raison qu'on leur donna le nom d'Amazones (Sicile, 1851: 161).

Saliente-se ainda o facto de as Amazonas cultuarem a deusa Artemisa e de construírem um templo em sua honra. O hino do poeta grego Calímaco (310 a.C. e 240 a.C.) demonstra a importância da divindade:

Les belliqueuses Amazones t'élevèrent jadis une statue, sur le rivage d'Ephèse, au pied du tronc d'un hêtre; Hippô accomplit les rites, et les Amazones, reine Oupis, autour de ton image dansèrent d'abord la danse armée, la danse des boucliers, puis développèrent en cercle leur ample chœur; le chant aigu et grêle de la syrinx soutenait leurs pas, et ils frappaient ensemble le sol; car on ignorait encore l'art de percer les os de faon, invention d'Athéna, funeste aux cerfs. L'écho courait jusqu'à Sardes, jusqu'au pays de Bérécinthe; les pieds claquaient, à coups pressés, les carquois retentissaient. Autour de cette statue, plus tard, on construisit un vaste sanctuaire; la lumière du jour jamais n'en éclairera de plus digne des dieux ni de plus opulent [...] (Callimaque, 1934: 25-26, vs. 237-250).

Partindo das citações apresentadas, verifica-se que o romance da “Donzela que vai à guerra” tem subjacente um fundo mítico-religioso antigo que remonta ao culto de diversas divindades, de entre elas, também a deusa Artemisa, como divindade iniciadora das jovens que, em seu nome, participavam em rituais de combate, colocando comunidades rivais em confronto, junto dos santuários da deusa. Por um lado, implicitamente, está presente o motivo do sacrifício das jovens à deusa, tal como Ifigénia, filha de Agaménon, para que a batalha fosse ganha. No entanto, o “sacrifício” da donzela guerreira do romanceiro português inverte-se: ela própria participa na guerra, sendo o seu sacrifício a “mudança” de sexo e a participação activa num espaço conotado com a virilidade e a masculinidade. Por outro lado, subjaz também uma plura-

lidade de elementos que se contrapõem entre si e se conotam com diversas violações ou inversões, contribuindo para a máscara da personagem. Citando Jean-Pierre Vernant:

Sem entrarmos em pormenores de análise que teremos ocasião de retomar, assinalemos simplesmente que, por comparação com as narrativas análogas em que mulheres casadas, celebrando Deméter, substituem as parthénoi que festejam Ártemis (a intriga desenrola-se então segundo um esquema invertido), se pode distinguir um sistema coerente de equivalências entre violação das regras eróticas de sexo a sexo por um lado e violação das regras guerreiras de jovens para adultos ou de adultos entre si, no âmbito de um jogo de oposições entre uma pluralidade de termos: Mulher-Homem; Ártemis-Deméter; rapariga-esposa; rapaz-homem feito (néos-anér); manha, fraude, disfarce-combate leal; inversão dos sexos e dos papéis em vez de um estatuto normal (Vernant, 1993: 140).

São precisamente estas oposições que encontramos no romance tradicional da “Donzela que vai à guerra”. A velhice do pai tornara-o impotente e incapacitado para combater na guerra entre a França e Aragão. Além disso, não tinha filho varão, razão pela qual a filha mais velha se voluntariou para combater, pedindo ao pai armas e um cavalo. Porém, para que a sua inclusão no “mundo dos homens” fosse possível, teria de disfarçar-se de guerreiro (soldado), visto a actividade da guerra ser apenas dirigida aos homens. A partir dessa situação inicial, toda a narrativa é construída de uma forma bipartida entre um jogo de elementos masculinos/femininos. Essa construção bipartida do texto articula-se com a metamorfose operada na donzela e pelas diversas provas que terá de passar. Inicialmente, o que está em causa é o disfarce, aspecto que pode sintetizar-se no seguinte esquema:

CARACTERÍSTICAS FEMININAS	CARACTERÍSTICAS MASCULINAS
“olhos mui vivos”	“olhos no chão”
“ombros mui altos”	“armas bem pesadas”
“peitos mui altos”	“gibão apertado”
“mãos pequeninas”	“guardas de ferro”
“pés delicados”	“botas e esporas”

Para além destas alterações relacionadas com o disfarce, houve também a anulação da sua verdadeira identidade através da mudança de

nome, a donzela passou a chamar-se conde Dardos. Porém, a desconfiança do capitão, leva-o a aconselhar-se com os pais, porque desconfia dos olhos do “guerreiro” que “são de mulher, de homem não”, aspecto que desencadeia, através da astúcia da mãe, uma série de provas para testar a donzela guerreira. No entanto, a sua astúcia é superior e pode também sintetizar-se no seguinte quadro:

ESPAÇO	ELEMENTOS FEMININOS	ELEMENTOS MASCULINOS
Pomar	“À maçã se há-de pegar”	“O camoês foi apanhar”
Mesa	“No estrado se há-de encruzar”	“Nos altos se foi sentar”
Feira	“Às fitas se há-de pegar”	“Uma adaga foi comprar”
Rio	“O convite há-de recusar”	“Começou-se a desnudar”

Quando a donzela estava a começar a despir-se para tomar banho, chega um pajem com uma carta, com notícias tristes, anunciando a morte da mãe e o estado do pai que estava também a definhar. Perante tal situação, a donzela parte imediatamente para junto da sua família, mas invertendo a situação: parte com o capitão, apresentando-o ao pai como genro. Este aspecto é extremamente importante, após uma ausência de sete anos na guerra como homem (sem ninguém a conhecer verdadeiramente, à excepção do capitão que sempre desconfiara devido aos seus olhos), ela volta com um homem, pronta para casar. Assim, os sete anos (número simbólico) corresponderão ao tempo da sua maturação sexual.

Se ao partir ela pediu cavalo e armas, esses elementos são símbolos do cavaleiro. O conde Dardos perdera os seus atributos femininos (à excepção dos olhos) e tornou-se um cavaleiro ao serviço da guerra. Porém, é durante esse período que conhece o amor, apresentando o capitão ao pai como genro. Neste sentido, o amor é despertado no combate, adquirindo um valor simbólico. Como referem Jean Chevalier e Alain Gheerbrant: «o amor vive-se como um combate e a guerra como um amor [...]. Mas o cavaleiro não é apenas a imagem daquilo que um homem se pode tornar. É também aquele que se deseja, aquele sobre cujo coração, terno e corajoso, esperamos repousar» (Chevalier; Gheerbrant, 1994: 175).

O desejo impetuoso da donzela está presente logo no início, quando ela pede o cavalo ao pai. Pela referência aos seus atributos femininos, e sendo também a filha mais velha, estaria na fase de ter um noivo. A sua coragem em ir combater remete, simbolicamente, para a impetuosidade

do desejo da donzela, acabando por ter uma conotação sexual. Citando novamente Jean Chevalier e Alain Gheerbrant:

Mas, quando se passa o patamar da puberdade e que o cavalo se torna plenamente nas palavras de Paul Diel o símbolo e a impetuosidade do desejo, da juventude, do homem, com tudo o que ela contém de ardor, de fecundidade, de generosidade [...].

Símbolo de força, de poder criativo, de juventude, adquirindo uma valorização quer sexual quer espiritual, o cavalo participa simbolicamente dos dois planos ctoniano e uraniano (Chevalier; Gheerbrant, 1994: 170-171).

A donzela guerreira, montada no seu cavalo, também reminiscências da deusa celta Epona (a deusa dos cavalos) estabelece uma ruptura com o passado para se inserir no mundo dos homens, tal como Teodora de Antioquia, disfarçada de soldado e, no século XV, Joana d'Arc. Esta personagem histórica, cuja vida está envolta em aspectos reais e lendários, à semelhança da donzela do romanceiro, revelou uma ruptura de comportamentos femininos. Como afirma Diane Gervais e Serge Lusignan:

Au terme d'une séquence de paroles et d'actions assimilables à une sorte d'investiture, la femme accède au statut de guerrière: les règles du jeu social sont suspendues temporairement et tous les comportements d'inversion deviennent autorisés. La femme passe du monde féminin à celui des hommes et des combattants: elle peut dès lors accomplir des actes héroïques. La fragile légitimité de l'inversion des rôles exige de la guerrière la maîtrise de symboles audibles et visuels clairs, dont le principal est la modification du costume. Toutefois, la séparation ou l'investiture ne réalise pas un changement de nature, mais d'apparence. Il s'agit plutôt d'un subterfuge destiné à rendre les comportements d'inversion acceptables et efficaces.⁶

O nome masculino da donzela (conde Dardos) associado ao disfarce é também a máscara da verdadeira identidade. Para poder responder às expectativas do pai, estes aspectos representam um corte com o passado, renunciando ao nome, à sua aparência feminina e ao seu sexo. Citando Nathalie Delierneux:

⁶ Diane Gervais e Serge Lusignan, «De Jeanne d'Arc à Madeleine. La Femme Guerrière dans la Société d'Ancien Régime de Verchères», *Revue d'Histoire d'Amérique Française*, vol. 53, n° 2, 1999, pp. 171-205, [on line], in <http://id.erdit.org.iderudit/005446ar>.

Dès l'Antiquité, la virilité est associée aux valeurs positives et célestes et est considérée comme le synonyme de courage, qualité propre aux mâles. Dans la conception chrétienne, c'est la virginité qui va être exaltée comme le meilleur moyen d'atteindre la virilité parfaite: la vierge a vaincu sa naturelle infériorité féminine, par le renoncement à la sexualité qui est le symbole même de la féminité. Suite à cette conception de la virilité virginale, le principal but du travestissement, clairement énoncé dans les textes, est le désir de fuir le mariage – ou un prétendant – pour préserver sa virginité; mais on peut également déceler une mise en relation du travestissement avec le baptême et avec le martyr – physique ou spirituel; enfin le travestissement exprime encore le désir de réaliser déjà sur terre l'asexualisation angélique céleste grâce à l'«eunouchia» du corps et de l'esprit.⁷

É ainda no contexto da sexualidade que se insere o disfarce da donzela guerreira (à semelhança de Pelágia e de Onofre). Ele contribuiu para a anulação da mulher como possível objecto de desejo num mundo de homens, o mundo da guerra. O disfarce desta figura feminina, como já referimos anteriormente, lembra-nos também Teodora de Antioquia, vestida como um soldado e demonstrando o seu carácter viril. Como refere Sylviane Agacinski:

Ce que nous révèle la légende de Théodore, avec tant d'autres, c'est l'apparition d'un paradigme chrétien de l'homme viril, une nouvelle force d'andrea qui consiste à pouvoir abandonner sa vie humaine pour quelque chose de plus haut, de plus vivant encore: la vie éternelle, non seulement de l'âme, mais de l'homme tout entier, âme et corps (Agacinski, 2005: 181-182).

Por outro lado, é também importante não esquecer a possível relação com a figura viril da deusa Afrodite barbuda. Além disso, nas celebrações hermafroditas, as mulheres vestiam-se com vestuário de homem, aspecto que remete para o carácter viril da própria deusa do amor. Como afirma H. Delehayé:

Nelle leggende di Pelagia si fa osservare il contrasto del piacere e della penitenza, della lussuria e della verginità, e il tema insistente del cambiamento di sesso. Questo è per ricondurci alla de adi Amatonte in Cipro, la quale è a volontà Afrodite o Afroditos, e porta vesti da donna e barba da uomo (Delehayé, 1910: 298).

⁷ Nathalie Delierneux, «Travestissement et Sainteté Féminine dans l'Hagiographie Orientale (IVe-VIIe.s.)», in http://www.fundp.ac.be/philo_letters/histoire/a302.htm.

Curiosamente, a donzela guerreira, tal como Pelágia, Onofre e Joana d'Arc, sofre também uma “metamorfose” e, para esta mudança, o travesti (sob a forma de homem) é uma máscara. A donzela guerreira dissimula a sua identidade, transforma-se num ser duplo, renunciando ao seu corpo e à sua personalidade feminina. Como uma espécie de teatro carnavalesco, ela transforma-se num guerreiro. Esta situação é a máscara que oculta, a marca da dissimulação. Citando Luísa Couto Soares:

Todas as formas de dissimulação podem entender-se como modos alternativos de expressão – em alguns casos, como no da representação teatral como um processo que parte da representação teatral como um processo que parte da exteriorização para a interiorização, dando visibilidade autêntica a sentimentos, desejos, paixões, pensamentos, atitudes que o actor vivencia de facto; noutras casos, como no fingimento, mentira, como estratégias de anulação ou de desvio da própria dinâmica expressiva. Não são formas de expressão, mas de contra-expressão, que destroem a própria capacidade expressiva do corpo humano (Soares, 2006: 50).

Em conclusão, o disfarce ou travesti será a máscara da verdadeira identidade feminina a qual é escondida através de atitudes e de objectos masculinos ligados ao combate. A donzela, através dessa máscara, anula os atributos da feminilidade como possível objecto de desejo, existindo, assim, uma dessexualização, onde o carácter feminino e a graciosidade da donzela são substituídos pela virilidade masculina.

Bibliografia

- AGACINSKI, Sylviane (2005), *Métaphysique des Sexes – Masculin/Féminin aux sources du Christianisme*, col. «La Librairie du XXIème siècle», Éditions du Seuil.
- CALLIMAQUE (1934), *Oeuvre de Callimaque*, trad. Joseph Trabucco, Paris, Librairie Garnier Frères.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (1994), *Dicionário dos Símbolos*, trad. Cristina Rodriguez e Artur Guerra, Lisboa, Teorema.
- DELEHAYE, H. (1910), *Le Leggende Agiografiche*, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina.
- PINTO-CORREIA, J. David (org.), (1984), *Romanceiro Tradicional Português*, col. «Textos Literários», Lisboa, Editorial Comunicação.
- SICILE, Diodore (1851), *Bibliothèque Historique de Diodore de Sicile*, Tome premier, Livre II, trad. de l'Abbé TERRASSON, Paris, Adolphe Delahays, Libraire.

SOARES, Maria Luísa Couto (org.), (2006), *Expressões do Corpo*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida.

VERNANT, Jean-Pierre (1993), *Figuras, Ídolos, Máscaras*, trad. Telma Costa, col. «Teorema», Série Especial, Lisboa, Teorema.

Sítios:

Diane Gervais; Serge Lusignan, «De Jeanne d'Arc à Madeleine. La Femme Guerrière dans la Société d'Ancien Régime de Verchères», *Revue d'Histoire d'Amérique Française*, vol. 53, n° 2, 1999, pgs. 171-205, [online], in <http://id.erudit.org/iderudit/005446ar>, consultado em 3 de Fevereiro de 2010.

Frédérique Villemur, «Saintes et Travestis du Moyen Âge», *Clio*, número 10-1999, *Femmes travestis: un mauvais genre* [en ligne], mis en ligne le 22 mai 2006. URL: <http://clio.revues.org/index253.html>, consultado em 22 de Novembro de 2009.

N. J. Allen, «Athéna et Durga – Les Déesses Guerrières dans les Épopées Grecque et Sanskrite», http://www.utqueant.org/net/pdf/allen_pdf/2001b.athena.01.pdf, consultado em 11 de Janeiro de 2010.

Nathalie Delierneux, «Travestissement et Sainteté Féminine dans l'Hagiographie Orientale (IVe-VIIe.s.)», http://www.fundp.ac.be/philo_lettres/histoire/a302.htm, consultado em 3 de Março de 2003.

MÁSCARAS TRANSMONTANAS EM QUATRO TEMPOS¹

Paula Godinho²

“A denúncia ritualizada dos desvios às normas estabelecidas desempenha uma função catártica, inculcando um sentido mais agudo da realidade social e das relações essenciais que têm de ser preservadas, impondo-se como um facto de integração social e de controlo recíproco. A máscara possibilita a violação de fronteiras naturais, a superação de identidades, as transformações e metamorfoses mais profundas.”

Benjamim Pereira, *Rituais de Inverno com Máscaras*

No canal de televisão pública portuguesa, durante o concurso *123*, em Fevereiro de 2005, a apresentadora pôs em cima da mesa uma miniatura da máscara vermelha e amarela de um careto de Podence como engodo para os concorrentes. No dia seguinte, numa sessão pública inserida na campanha eleitoral do Partido Popular, em Macedo de Cavaleiros, o líder do partido afasta de si um mascarado que enverga o fato de careto de Podence. Segundo o JN, “*O típico careto de Podence abanou os chocalhos a Paulo Portas, mas o líder do PP afastou-os com o braço.*” (JN, 7.2.2005:12). Já há alguns anos, numa deslocação a Bragança do então presidente da República, Jorge Sampaio, acompanhado da esposa e de uma comitiva, as televisões mostravam um destes mascarados, que cum-

¹ Acrescidos de novas formulações, retoma-se aqui um conjunto de elementos parcialmente incorporados em dois textos anteriores: *Aporias do «popular»*, lição de agregação em Antropologia, FCSH/UNL, 2006; *Festas de Inverno no Nordeste de Portugal – Património, mercantilização e aporias da «cultura popular»*, Castro Verde, 100 Luz, 2010.

² Professora na FCSH e investigadora do IELT.

primentava os visitantes de prestígio, sem qualquer comportamento transgressional. Estes apontamentos, que encaminham para uma migração das máscaras do ciclo do Inverno e para fenómenos de *folclorização* (Marianne Mesnil, reportando-se a Greimas, 1976: *passim*) são o aperitivo para pensar de maneira processual as máscaras do ciclo de Inverno e a estranheza da sua situação actual: se num tempo longo foram alvo de perseguição por parte do poder religioso, mas também civil, pela capacidade de transgressão que detinham, foram mais recentemente convertidas em património e eventualmente mercantilizadas. Através do recurso às máscaras demonstra-se que a história inerente ao objecto e à cultura material, nomeadamente a história da sua aquisição, são fundamentais para que as coisas se contem e, a partir delas, todo um contexto se mostre.

Francisco Manuel Alves, abade de Baçal, aludindo a uma sociedade rural do passado, num tempo longo anterior aos grandes movimentos migratórios dos anos de 1960 e 1970, escrevia que

“Em muitas aldeias do concelho de Bragança, como Baçal, Sacoias, Aveleda, Varge, França e outras, os moços solteiros de dezasseis anos para cima, juntam-se no dia 26 de Dezembro, Festa de Santo Estêvão (em Baçal a reunião é a 6 de Janeiro, festa do Reis), chamam gaiteiro para os acompanhar na estúrdia; comem uma vitela comprada com o produto dos trabalhos agrícolas, geralmente malhadas (debulha do centeio); percorrem a povoação mascarados e vestidos de fatos felpudos de variegadas cores, em algazarra louca de gritaria insurdecedor, soltando estrídulos hi. gu. gus durante esse dia e seguinte, inclusas as respectivas noites, tendo previamente mandado celebrar Missa a que assistem muito socegados e vão Botar as loas, também ditas Comédias ou Colóquios, num ponto determinado, geralmente o mais central da povoação, na presença do resto do povo, que, guloso, assiste sempre a esta parte do programa.” (Alves, 1948:289)

Numa sociedade rural que foi mudando de forma acelerada nos últimos anos, em que os fluxos de bens e saberes se intensificaram – com universalizações de formas localizadas e paroquializações de elementos translocais – e que, no contexto local transmontano, se traduziu por um esvaziamento demográfico e um forte desligamento das formas agrícolas anteriores, as respostas rituais foram variadas. Após períodos de suspensão que, invariavelmente, atingiram todas as cerimónias do ciclo de Inverno que envolvessem «moços», ocorreram revitalizações que assumiram formas diversas. Variaram desde a incorporação precoce de rapazi-nhos e raparigas, num tecido demográfico desgastado pela emigração e pela quebra da natalidade, até à retraditionalização, sob um formato cristalizado, ou à exportação de segmentos da performance festiva para

outros tempos e outros lugares, adoptando o formato de espectáculo, parada ou festival.

Estas cerimónias – ditas *do Natal, dos rapazes, de Santo Estêvão, do Velho, do Chocalheiro*, etc. – têm uma sequência festiva que pode envolver (1) peditórios em formatos diversificados, levados a cabo pelos mascarados ou pelos mordomos, alvo de apropriações variadas e eventualmente englobando roubos rituais; (2) várias modalidades de rondas – nocturnas, de Boas-Festas, de alvorada, de multas, etc., circundando de forma restrita e/ou generalizada as povoações, recontando os vizinhos; (3) comensalidade generalizada, restrita (só dos *moços*, no caso das festas de Rapazes) ou uma distribuição de alimentos (sardinhas, bacalhau, tremoços, pão, vinho), eventualmente precedida do abate do animal ritual; (4) missas, em que os rapazes ou as personagens responsabilizadas pela reprodução festiva ocupam um lugar de destaque; (5) provas de destreza física, como a *galhofa*, ou a *corrida da rosca*; (6) manifestações de crítica social, denominadas *loas, comédias, colóquios, testamentos, casamentos*; (7) bailes, com música moderna e/ou com gaiteiro. Ocorrem em Trás-os-Montes de maneira dilatada ao longo do ciclo de Inverno – que se inicia de forma lata no dia de Todos-os-Santos e termina no sábado de Aleluia, densificando-se no designado ciclo dos 12 dias ou no Carnaval. No início do ciclo, uma ida à lenha, posteriormente arrematada, pode ser complementada com um magusto e comensalidade restrita.

Neste texto, pretendo interpelar sumariamente o processo detectado nas máscaras do ciclo de Inverno em Trás-os-Montes, através da remissão para um trabalho de campo longo na aldeia de Varge, no concelho de Bragança, com um raio comparativo que se estende a todo o distrito³. Em aldeias em que a agricultura e a pastorícia foram centrais para a reprodução dos agregados domésticos até à década de '60, que a seguir se despovoaram numa sangria migratória, que se revitalizaram ligeira e brevemente na sequência do 25 de Abril de 1974, os momentos mais recentes têm conhecido formatos variados que se pretende interrogar através de um olhar dilatado no tempo.

Segundo os códigos reconhecidos por um dado grupo, as máscaras narram uma realidade, através de uma representação que as transcende. Surgem dessemantizadas para os estranhos a esse idioma social. Quer pelo que escondem, quer pelo que desvendam, tornam decifráveis processos ou episódios, situações de facto e ocorrências que se reportam a um

³ Para uma perspectiva mais geral ver Paula Godinho, *Festas de Inverno no Nordeste de Portugal – Património, mercantilização e aporias da «cultura popular»*, Castro Verde, 100 Luz, 2010.

contexto, encaminham para o riso e a folia, ao mesmo tempo que sob elas se desvela o que circulara puramente em surdina, em modalidades de crítica e passagem ao conhecimento público. No contexto que lhes é próprio, são da ordem de um sagrado bravio e, mais que belas, são sublimes. Repletas do *numinosum* que as torna ameaçadoras – tremendas, enigmáticas, fascinantes – narram uma história que remete para um contexto. Circunscrita, grupal, essa história reclama o conhecimento dos códigos. As máscaras reivindicam a opacidade necessária à reprodução dos grupos em que ocorrem e são experimentadas como uma presença concreta dos poderes que contêm, porquanto constituem “*um objecto material que representa o irrepresentável, que reenvia os homens à origem das coisas e que testemunha a legitimidade da ordem cósmica e social que sucedeu ao tempo e aos acontecimentos das origens*” (traduzido de Godelier, 2007:84)⁴. Não se compram, não se vendem, não se dão – retêm-se, por serem capitais na identificação de um grupo. Assim colocam a humanidade face ao que ordena o mundo, aquém e além do visível e do dizível, com um “*extraordinário poder de convicção, de ilusão e de metamorfose*” (Pessanha, 1960:51).

Adequando-se ao que permanece e ao que se transforma, no contexto transmontano identifica-se quatro períodos no que toca às máscaras. Um associa-se à sociedade rural do passado, num tempo diuturno, com as máscaras a ostentarem um supremo *numinosum* (Otto, 1917), o sagrado selvagem, que se aliava à máxima transgressão, licenciosidade e pândega, fundindo e colando características diversas. Um outro revela uma fase de desvitalização, com uma perda de vigor festivo, com a negligência ou mesmo a destruição dos objectos sagrados. Um terceiro instante fica pausado pela reinvenção no âmbito de um processo mais vasto, numa conjuntura histórica de mudança social acelerada, com as máscaras a corroborarem um tempo de esperança colectiva. Finalmente, um quarto momento que se prolonga até à actualidade evidencia as máscaras a integrar um processo de emblematização e de patrimonialização com remissão para um nível local, que é coetâneo e paralelo a um outro, de mercadorização e de projecção para o exterior.

Todo este contexto se alterou, desde os campos apinhados da década de 1950 – com as casas a amontoarem famílias de grandes dimensões, com o aproveitamento dos terrenos incultos, com a depauperação extrema das famílias camponesas e de assalariados – para um universo rural com

⁴ Claude Lévi-Strauss exaltava o carácter da eficácia simbólica, que exigiria o consenso entre o alvo, o seu executante e uma comunidade que lhe dava o aval (Levi-Strauss, 1962:passim).

novos formatos de existência e fruição, que secundarizaram a agricultura. O êxodo foi tardio, acarretando que as marcas da ruralidade se detectem nas memórias e práticas cidadinas, hibridizando e dilatando saberes do passado sob um olhar actual. Os dados do terreno, recolhidos ao longo dos últimos 25 anos no nordeste transmontano em estadias prolongadas e em levantamentos generalizados, corroboram a percepção d' *“a existência dum tendência crescente para uma relação de menor proximidade com o território, que compatibiliza o uso dos recursos naturais com uma maior ausência dos utilizadores”* (Rodrigues, 2003:60). O cultivo do cereal foi substituído pela oliveira ou pelo castanheiro e *“De uma situação no início do período em que a utilização agrícola do território se estende até ao limite do possível, a agricultura confina-se actualmente à zona mais central do território da aldeia.”* (Rodrigues, 2000:296). Também os contornos da sociedade rural se alteraram, nos modos de vida e no intercâmbio com os centros urbanos. *“A transformação do rural é, assim, um processo contínuo; o mesmo sucede, embora com dinâmicas distintas, no tecido social urbano. Evocar a relação urbano/rural não remete, portanto, para a diferença de duas «ordens» fixas, mas para o que separa duas realidades em modificação constante. Ou seja, o rural e o urbano só se distinguem por referência mútua.”* (Baptista, 1996:67), com o espaço rural a ser delineado na actualidade a partir do cidadão (Baptista, 1996:37). É neste universo que mudou de forma rápida, com as escolas a serem esvaziadas – o *Diário de Notícias* de 23.7.2010 titulava na primeira página que nos últimos cinco anos fecharam 3200 escolas, em outras tantas aldeias portuguesas –, os serviços de saúde a serem desarticulados e o território a perder coesão, que têm de ser entendidas as festas e as suas máscaras, como mecanismos que servem também para desvelar a mudança.

A primeira fase pode ter decorrido num tempo longo (Baptista, 1996, passim), estendendo-se por um período mais lato numa sociedade rural e agrícola, jamais fechada mas bastante mais circunscrita e marcada pela fixidez humana. Além de um conjunto de documentos da Diocese de Bragança, enfáticos nas proibições e restrições de ordem religiosa, a fonte para alcançar este período está nas *Memórias Arqueológico-Históricas do Distrito de Bragança*, publicadas por Francisco Manuel Alves, abade de Baçal. Aí se desenha o comportamento dos caretos nas primeiras décadas do séc. XX:

“Só quando vão assistir à missa é que deixam as máscaras e os fatos felpudos e observam na marcha certa ordem cadenciada de gaiteiro à frente, seguindo logo imediatamente o juiz com as insígnias próprias. No mais metem-se pelas casas, aterrando os rapazes pequenos, aos

quais fazem mil diabruras, obrigando-os a ajoelhar, a pedir-lhes perdão, a bênção e a persignar-se, espancando-os com bexigas de porco cheias de ar, que fazem grande ruído e nada magoam; pedem muito teimosamente chouriços às mulheres, que muitas vezes lhos dão; vinho aos homens e, por feição ou partida, como hoje se diz, fogem das casas com mobília, que depois restituem.” (Alves, 1982:290)

Após esta ênfase na utilização constante das máscaras nos dias de festa, o abade de Baçal descreve igualmente a materialidade e o comportamento dos mascarados:

“As máscaras de latão estravagantemente pintalgadas algumas, outras de casca de árvore e poucas de papelão, simulam figuras grotescas e de bois e bodes muitas vezes.

É também ponto forçado, além do fato arlequinesco, calçarem luvas, trazer na mão pau de ferrão e pendente a tiracolo chocalhos de cabras ou carneiros, campainhas de bois com as respectivas coleiras, que tudo faz barulheira infernal quando pulam no ar para soltar os tais hi! gu! gus!, além de vários outros artigos macabros que a mente lhes sugere.” (Alves, 1982:291)

Ainda no distrito de Bragança, embora mais a sul, na região entre o Sabor e o Douro, José Manuel Martins Pereira notava em 1908 que no dia de Natal a seguir ao almoço saía o mordomo em peditório pelo Menino Jesus, acompanhado pelo turbulento chocalheiro, que é

“um homem mascarado, cujo vestido costuma ser feito de estopa grossa tinta de escuro e com um feitio muito esquisito. A mascara ou carocha, como aqui se lhe chama, é feita de madeira pintada de preto e de um feitio horrendo; o homem depois de mascarado figura o demónio, no dizer do povo, e para completar o seu aspecto sinistro cinge à cintura um grande chocalho e anda sempre munido d’uma grande moca, com a qual, a modo de graça, às vezes vae dando n’aquelles que d’elle se aproximam, o que dá lugar a grande correrias e a todos fugirem da sua frente. E assim se passa o dia de Natal, sempre em folia, até à tarde que é quando terminam as corridas do chocalheiro.” (Pereira, 1908:329-330)

Comenta o autor que então assim decorria o dia de Natal em várias povoações do concelho de Freixo de Espada à Cinta e de Mogadouro. Articuladas com uma sociedade rural que fundira elementos variados, de proveniências diversas e em tempos também diferentes, as máscaras apareciam associadas à liminaridade festiva e ao estado de *communitas* ritual (Turner, 1969, passim). O peditório, bem como os temas de crítica social,

não anulavam nem invertiam os grupos ou as normas sociais do quotidiano, mas a participação igualitária nesta ocasião ritual dissimulava as diferenças e reforçava a capacidade estruturante da ideologia comunitária (Jacob, 1995:387), entranhando uma “ilusão temporária” (Jacob, 1995:386). Neste contexto pontuavam estratos sociais diferenciados, cuja reprodução estava associada a uma economia agro-pastoril – proprietários, lavradores e jornaleiros. O peditório generalizado que realizavam, mostrando cada casa como uma unidade de conta, realimentava essa fantasia igualitária. Na linha de Jorge Dias, que remetia estes mascarados para uma sobreposição de cerimónias, entre um rito de passagem juvenil e o culto dos mortos, para Benjamim Pereira,

“Uma das hipóteses explicativas, que colhe maior consenso, sobre a origem dos mascarados, assenta no cultos dos antepassados, considerados detentores privilegiados de poderes sobre as bases essenciais da sobrevivência do indivíduo, no plano físico e mental, velando pela fertilidade, a fecundidade dos homens e dos animais, a manutenção da lei cívica e moral e da ordem por eles modelada e estabelecida.”
(Pereira, 2006:33).

Com os desbastes demográficos dos anos '60 e '70, nota-se uma diminuição acentuada do número de festas e uma perda crescente do seu vigor, numa situação comum a todo o contexto sul da Europa. Este segundo instante, marcado pela suspensão, pelo prostração ou pela perda de periodicidade das cerimónias, pode emergir em duas condições: (1) articulado com movimentos de população que acarretam a deslocação massiva de jovens, de que resulta uma incapacidade temporária ou permanente de reproduzir os festejos, ou em resultado de uma alteração social que os torna despiciendos, ofuscados pelas festas de Verão; (2) em resultado do acossamento por parte da hierarquia religiosa que, não conseguindo moderar, enquadrar ou limitar a emergência e a actuação das máscaras, utiliza o seu domínio para as perseguir e eliminar.

Estes festejos do ciclo do Inverno nunca foram benquistos pelo poder, civil ou religioso, sobretudo devido ao seu lado mais transgressor, representado pelas máscaras e pela crítica social. Num conjunto de aldeias entre os rios Douro e Sabor, por intervenção da Igreja católica, essa quebra pode ter sido anterior, tendo ficado pautada pelo desaparecimento das festas de Inverno e mesmo pela queima pública das máscaras dos *chocalheiros*. A continuidade e a intensificação da perseguição são demonstradas por um conjunto de autores, que vão registando a permanência, a instabilidade ou o eclipse das cerimónias de Inverno (Pereira, 1908; Santos Júnior, 1940; Pessanha, 1960; Pereira 1973; Pereira, 2006).

A permanência de algumas dessas manifestações só foi possível em três circunstâncias: pela intervenção de notáveis do quadro local, pela protecção por parte de membros prestigiados do clero e/ou etnógrafos, como o Abade de Baçal, ou pela aceitação de mecanismos de mutilação, transformação ou cristianização, com a utilização da “*grande arma popular frente a todos os dominantes: a reinterpretação.*” (Sanchis, 1983:214). Se os altos dignitários católicos se apresentam em bloco contra celebrações que escapem à esfera da Igreja, alguns párocos mostram-se reticentes, conciliadores ou abertamente críticos. A desagregação do monolitismo da Igreja Católica portuguesa na década de 1960, confrontada com movimentos internos que se distanciavam da colagem ao Estado Novo, não se cifraria numa recuperação festiva nesta zona, em virtude do concomitante êxodo e da guerra colonial, que haviam exaurido as aldeias. Seria preciso um impulso externo com fortes reflexos a nível local, designadamente o retorno de jovens com o final da guerra em África.

Uma terceira fase ocorreu nos anos que se seguiram ao 25 de Abril de 1974, sob o ímpeto de uma nova visão em torno da cultura popular, resultante da alteração conjuntural provocada pelo processo revolucionário subsequente ao golpe. Como refere Sónia Almeida, emergiu então um conjunto de iniciativas materializando a ideologia revolucionária: o serviço cívico estudantil, as campanhas de dinamização do MFA, o serviço médico à periferia, o SAAL (Almeida, 2009). Nos termos de Raymond Williams (1973) detectam-se, por um lado, situações de hostilidade e resistência, que conduzem à produção de discursos de *contra-pastoral* revolucionária. Por outro, a proximidade com a realidade potenciou um discurso *pastoral*, que exalta a cultura popular de matriz rural, no sentido de recuperar as «tradições» que durante 48 anos foram manipuladas pelo regime ditatorial: “*A nação em movimento permitiu, então, um duplo encontro: com o «povo real» e com o «povo etnográfico.»*” (Almeida, 2009:72).

A cineasta Noémia Delgado encarregar-se-ia de fixar várias destas festas e caretos em 1975, no filme *Máscaras*. Com som de Philippe Costantini e fotografia de Acácio de Almeida e José Reynés, o filme aborda a preparação e o desenvolvimento de um conjunto de festas do ciclo do Inverno no nordeste de Trás-os-Montes (Cinemateca Portuguesa, 1980; Matos-Cruz, s/d:44). Com o espírito do tempo, nas manifestações de crítica social há enérgicas referências de cariz político, num registo que oscilava entre o central e o local, inserindo a apreciação na conjuntura da época. Acerca da atitude tida então quanto ao «popular», uma síntese do crítico de cinema Tito Lívio acerca do filme, considera que é “*Cinema que dá testemunho de uma cultura local autóctone, em vias de extinção, que a integra numa paisagem humana e geográfica muito pobre e subde-*

senhovia, que sabe ainda colher de uma forma sintética e muito bela o rosto de uma população da vida madrastra e economia de subsistência.” (cit. por Matos-Cruz, 1980:161).

Depois de algum esgotamento do modelo anterior, detecta-se uma quarta fase desde meados dos anos 1980 e, sobretudo nos anos 1990, que se projecta até à actualidade, associada igualmente a alterações locais e a processos centrais. Embora reflectindo a criatividade de cada rapaz, as máscaras viriam a corroborar um processo de patrimonialização, com remissão para uma herança cultural, convertidas em insígnia que dilata a identificação local para fora. Essa projecção para o exterior realiza-se através dos registos para várias cadeias de televisão, bem como dos segmentos festivos portáteis e exportáveis, entre os quais as máscaras. Com o apoio de agentes privilegiados entre alguns notáveis do quadro local e regional, o processo de patrimonialização converte-se num recurso que mobiliza o passado, prolongando-o num presente contínuo, no qual tudo se torna herança cultural, através de um sistema de autenticação que inclui os vestígios e as memórias. O património não se alimenta da continuidade, mas dos cortes e dos questionamentos da ordem do tempo, com os seus jogos de ausência e de presença, do visível e do invisível (Hartog, 2002:204). Por outro lado, a *mercadorização da diferença*, resultante da procura de diferenciação e de desmassificação, transmutou bens e práticas, antes apartados da esfera mercantil, em *produtos* com um preço, susceptíveis de serem trocados num mercado (Boltanski e Chiapello, 1999:533). A procura de caminhos para o lucro exerce-se em dois sentidos concomitantes: por um lado, quando se trata de ultrapassar os efeitos da saturação dos mercados pela criação de novos produtos e serviços; por outro, quando se trata de restaurar as margens de lucro. É assim convertido em mercadoria o que permanecera fora da esfera mercantil, pautado pela *autenticidade*, que oferece aos consumidores produtos tão «genuínos» e «diferenciados» que reduzam a impressão de massificação. Pressupõe a referência a um original, não-mercantil, com um *valor de uso*, assente numa relação singular com o seu utilizador, reconhecendo-se tacitamente que, na sua singularidade, esse *valor de uso* é superior ao *valor de troca* (Boltanski e Chiapello, 1999:535).

Em contextos rurais que se esvaziaram e nos quais a agricultura foi central nos modos de vida, cresceu desde os anos '80 a procura do que estava associado à vida no campo por parte dos cidadãos, aliado ao turismo e ao lazer. Segundo Fernando Oliveira Baptista, a passagem do património a «amenidade rural» – ou seja, a sua valorização económica – requer a respectiva validação pelo critério do consumidor, que confere relevância à legitimação. Esta legitimação tem os seus agentes, nomeadamente os

antropólogos e outros profissionais das ciências sociais, que se reconvertem de estudiosos do património em criadores (Baptista, 2009:38).

As etapas extremadas anteriormente referidas destoam em múltiplos níveis. Uma reporta-se à sociedade rural do passado, com uma incorporação de mudanças na longa duração, enquanto na fase actual o significado ritual da emergência dos mascarados alia novas apropriações da máscara, bem como outros formatos, conteúdos e materiais. Os recursos locais para tempos de crise podem adequar-se a processos mais gerais, seja respondendo com um reforço das modalidades emblematizadoras, seja com a mercadorização e a exportação. Para descrever e interpretar a forma como a actividade de determinados agentes (etnógrafos, artistas, musicólogos, cineastas, eruditos locais e outros) convertem determinados aspectos da vida social ou da natureza em representações, vem sendo comum utilizar o conceito de *objectificação* (Handler, 1988), que se reporta ao processo através do qual a cultura é encarada como uma coisa, com a produção de representações por parte desses agentes a transformar-se em símbolos, passíveis de serem apropriados e reapropriados pelos grupos e pelos indivíduos aos quais se reportam, prescrevendo um olhar.

Desritualizar esses aspectos, desligando-os do seu contexto de origem, preparou caminho para a sua regeneração e reincorporação em novos contextos e unidades espaciais situadas além da interacção face-a-face. Segundo alguns, num processo que confere centralidade aos *media*, teriam sido criadas condições propícias à recontextualização das «tradições desenraizadas», ocorrendo em novos espaços e perante novos públicos, em modalidades de desfile e festivalização. Reportando-se ao caso dos caretos de Podence, Paulo Raposo refere que “*a ironia é que a tradição preserva-se sobretudo enquanto comercializada e mercantilizada. O papel dos media, das instituições de turismo regional e local, operam inclusive uma mudança na representação social que a aldeia faz de si própria e das suas «tradições» – agora positivizadas, porque arcaicas e seculares, e não já fruto de um atraso civilizacional.*” (Raposo, 2006:87)

As assunções do património remetem para uma edificação em torno da memória, ao mesmo tempo que patenteiam os terrenos de uma economia cultural, que inseriu no mercado um conjunto de bens que haviam ficado arredados do consumo. A produção do património levou à reconversão da própria expressão que, no mais antigo dicionário da língua portuguesa remete para “*bens dados, ou herdados do pai, mãe, avós* §*Quaesquer bens pertencentes a alguém, dos quaes, ou de seus frutos vive, e se trata*” (Bluteau, 1789). Só mais recentemente os dicionários associam o património a modalidades acrescidas, como “*bem ou conjunto de bens naturais ou culturais de importância reconhecida num determinado lugar, região, país ou mesmo para humanidade, que passa(m) por*

um arrolamento para que seja(m) protegido(s) e preservado(s)” (Dicionário Houaiss, 2003). No caso do Dicionário da Academia das Ciências de Lisboa é “1. Conjunto dos bens de família, transmitidos por herança. 2. Conjunto dos bens próprios, herdados ou adquiridos. 3. Conjunto dos bens materiais e imateriais transmitidos pelos antepassados e que constituem uma herança colectiva” (Academia das Ciências de Lisboa, 2001).

Quando o mundo rural se moderniza e se desliga da agricultura, multiplicam-se os museus etnográficos, criam-se novos destinos turísticos nos «espaços de autenticidade» que procuram captar a população urbana, recriam-se festas e manifestações culturais que atraem os turistas e revaloriza-se o artesanato com a ampliação da sua circulação e o aparecimento de novos mercados. Assim se configuram novas modalidades de apropriação do popular e do tradicional – agora enformados na referida dimensão do «património» – protagonizadas por mediadores culturais, cuja actuação se dilata pelo recurso às tecnologias de comunicação. Abrangem diversos níveis e escalas, entre o local, o regional, o nacional e o transnacional. Em sentido inverso, as entidades infra-nacionais permitem também ultrapassar a indiferenciação dos lugares, acarretando abertura sobre outros mundos e outros tempos (Bensa, 2001:3).

A perspectiva positivada em torno da migração de segmentos festivos, designadamente máscaras, salienta a sua capacidade de assim obterem continuidade e reconhecimento exterior. A partir dos locais de origem das máscaras, a participação em paradas urbanas é o sinal de um processo de escalada que, sem ater-se às cerimónias intrínsecas ao quadro aldeão, replica e realocaliza os disfarces e algumas das alfaias festivas. Essa escalada leva alguns grupos de mascarados a inserir-se num calendário de âmbito nacional e transnacional. Requer uma depuração de elementos que, conquanto sejam centrais e transcendentais num nível circunscrito, a sua escassa espectacularidade torna despiciendo na projecção para fora.

Quando, no início de Fevereiro de 2005, procurava na Internet referências a Varge, aldeia em que realizei trabalho de campo desde o início dos anos 1980 e a que faço revisitações frequentes, fui surpreendida por uma notícia no *Diário de Aveiro* que, de modo equívoco, referia a deslocação dos *caretos* àquela cidade. No programa das festas de Aveiro, em Fevereiro de 2005 – uma iniciativa conjunta do pelouro da Cultura da Câmara Municipal de Aveiro e da Escola de Trancoso – constava uma “Largada de Caretos”, num espectáculo que, segundo a apresentação no folheto *Aveiro em Festa*, “tem na sua base o Careto transmontano, uma figura carnavalesca e infernal que brota do submundo com ânsias de subversão”. Já para a noite de dia 7 de Fevereiro, a proposta da autarquia aveirense era de uma *Folia no Canal*. Num desfile fluvial em moliceiros

“*espectacularmente cenografados*”, com figurantes/atores provenientes das associações culturais de Aveiro, este “*Carnaval na Ria*” enquadrava, entre outros, dois moliceiros com “cardadores de Vale de Ílhavo”, outros dois com “caretos de Varge” e ainda com “caretos de Lazarim”.

Com uma indumentária envergada por homens e mulheres, que se meneavam com a finalidade de agitar os chocalhos, onde eram detectáveis algumas semelhanças com as dos caretos de Varge, o traço fundamental de todos estes fatos era a hipérbole relativamente ao modelo de partida. Agitando mais chocalhos que em Varge, executavam movimentos de ancas no sentido de os fazerem ouvir – de notar que os saltos vigorosos dos caretos vargenses seriam praticamente impossíveis de executar sobre um barco moliceiro. Transportavam na mão uma vara, com o dobro do tamanho dos cajados usados em Varge, com uma exuberante ponta vermelha arredondada e usavam máscaras em que predominava o branco, com traços vermelhos e pretos. Com estilizações a partir de música rural beirã, de gaita-de-foles e de temas dos Balcãs, enquanto a voz de um animador fazia a apresentação, os moliceiros deslizavam com lentidão pelo Canal do Cojo, pejado de assistência, apesar do frio, entre o Fórum e o Centro Cultural e de Congressos de Aveiro.

Segundo um elemento da organização, a empresa de eventos que tivera a seu cargo o desfile tentara trazer caretos vargenses, mas recebera uma negativa. Assim, optara pela recriação dos fatos, pelo recurso a figurantes provenientes de associações subsidiadas pela autarquia e pela encenação possível dos comportamentos, atendendo ao meio aquático e à precariedade das embarcações. Fora do seu tempo habitual – o *ciclo dos doze dias* –, do seu espaço e, sobretudo, desligados das formas sociais envolventes, estas personagens mascaradas que desfilavam pela ria de Aveiro quedavam-se numa sub-narrativa para os múltiplos turistas e residentes que estrategicamente se dispunham nas margens, sem exercício de imaginação que conferisse um conteúdo ao que ocorria, refundidos com as outras imitações dos caretos de Lazarim ou dos cardadores de Vale de Ílhavo. Paradas como a de Aveiro têm-se multiplicado e o processo de festivalização, através duma *mercadorização da diferença* é um dos caminhos detectados na viragem das festas do ciclo de Inverno e das suas máscaras.

Alguns agentes do quadro local, aliados a entidades que se dedicam aos fenómenos translocais de «animação» de rua em cidades variadas, estão implicados numa transfiguração. Aquilo que no seu contexto (tempo e espaço, numa sociedade que foi agrícola ao longo da história) tivera não só uma forte carga ritual – com um conjunto de prescrições e proscricções bem precisas – como envolvera um momento de transgressão e vindicta por parte de grupos sociais subalternos, passou a ser vivido ilusoriamente (Debord, 2005: 114) e foi convertido em mercadoria e espectáculo.

O resgate do amor-próprio local em sítios que se foram desertificando pode ser assimilado, em certos casos, a uma patrimonialização da frustração, quando as próprias políticas públicas tornam distante a esperança de revitalização dos lugares do interior de Portugal. Através de elementos escolhidos e depurados do todo festivo de âmbito local, procede-se a uma transferência para outro contexto e instaura-se uma nova era da suspeita (Boltanski e Chiapello, 1999:540), eivada de um cepticismo crónico, fixando a crítica da «autenticidade» na denúncia do que é «artificial» por oposição ao «espontâneo», do «mecanismo» por oposição ao «vivo», do sincero *versus* o estratégico. Esta suspeita do simulacro generalizado é inerente à contemporaneidade, já que a mercadorização da diferença, como autocrítica capitalista da sociedade de massas, permitiu denunciar como ilusão e encenação toda a realidade, entendida como espectáculo, forma última da mercadoria (Boltanski e Chiapello, 1999:546)⁵. A mercantilização do que estivera fora da esfera do mercado emerge em condições diferentes das que se viviam no final dos anos '60 e no início dos '70, então com um abaixamento do crescimento e da rentabilidade capitalista associadas a uma redução dos ganhos de produtividade resultantes de uma subida dos salários reais (Boltanski e Chiapello, 1999:35). Pelo contrário, desponta numa conjuntura de crescendo ultraliberal do capitalismo, com a degradação da situação económica e social de um grande número de pessoas, sob o signo dos «mercados».

A passagem do *não-capital* ao *capital* obedece a uma série de operações de produção, com uma prévia prospecção das modalidades de autenticidade que sejam potenciais fontes de lucro, utilizando directa ou indirectamente o trabalho dos etnógrafos e dos antropólogos no reconhecimento dos seres humanos, das paisagens, dos gostos, dos ritmos e ritos, das formas de ser e de fazer que se encontram fora da esfera de circulação mercantil. Este tratamento, que avalia financeiramente o custo da passagem ao mercado do bem autêntico e que serve de suporte às operações de marketing, passa por (1) uma operação de selecção dos traços pertinentes a conservar; (2) uma eliminação dos traços que sejam demasiado difíceis de reproduzir; (3) uma codificação distinta da estandardização, que era uma exigência da produção em massa (Boltanski e Chiapello, 1999:537). Os agentes deste processo foram prospectores do «espontâneo» e do «genuíno», posteriormente introduzidos na esfera da circulação e convertidos em fonte de lucro. Com efeito, à excepção dos casos limite das

⁵ Como lembra Henk Driessen para a revitalização da Semana Santa na Andaluzia, a promoção da «cultura regional» implica manipular, retrabalhar e transformar elementos da anterior tradição (Driessen, 1992:80).

obras de arte e das antiguidades, que circulam no mercado sem perderem a sua singularidade substancial, os seres, objectos ou rituais tornaram-se matéria susceptível de ser transformada em múltipla, para poder ser inseída em processos de acumulação.

Fontes, referências bibliográficas e filmográficas

- ALMEIDA, Sónia Vespeira de (2009) *Camponeses, Cultura e Revolução – Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica do MFA, 1974-1975*, Lisboa, Colibri.
- ALVES, Francisco Manuel (1982) [1948] *Memórias Arqueológico-Históricas do Distrito de Bragança*, Tomo IX, Bragança, Museu Abade de Baçal.
- BAPTISTA, F. Oliveira (2004) “Espanha e Portugal, um século de questão agrária” in Dulce Freire, Inês Fonseca e Paula Godinho, coord., *Mundo Rural – Transformações e Resistência na Península Ibérica, Séc. XX*, Lisboa, Colibri: 15-51.
- (2009) “A Transição Rural e o Património” in Paulo Ferreira da Costa, coord. *Museus e Património Imaterial – Agentes, fronteiras, identidades*, Lisboa, Ministério da Cultura, Instituto dos Museus e da Conservação: 33-41
- BOLTANSKI, Luc; CHIAPELLO, Éve (1999) *Le nouvel esprit du capitalism*, Paris, Gallimard.
- CERTEAU, Michel de *et al* (1990) “A beleza do morto: o conceito de «cultura popular»”, in Jacques Revel, *et al.* ed. *A invenção da sociedade*, Lisboa, Difel.
- DEBORD, Guy (2006) *A sociedade do espectáculo*, Cascais, Edições Antipáticas.
- DELGADO, Noémia (1975) *Máscaras*, documentário estreado em 14.6.1976, 116’.
- DICKS, Bella (1999) “The view of our town from the hill – Communities on display as local heritage”, *International Journal of Cultural Studies*, 2, 3: 349-368.
- DRIESSEN, Henk (1992) “Celebrations at daybreak in southern Spain”, in Jeremy Boissevain, ed., *Revitalizing European Rituals*, London, Routledge:80-94.
- GODELIER, Maurice (2007) *Au fondements des sociétés humaines. Ce que nous apprend l’anthropologie*, Paris, Albin Michel.
- GODINHO, Paula (1995) “Ser rapaz, ir à festa”, *Actas do Congresso A Festa Popular em Trás-os-Montes*, Bragança, Comissão Organizadora: 81-92.

- _____ (1998a) “A Festa dos Rapazes: nova arquitectura do género num meio em mudança”, *Cultura – Revista do Centro de História da Cultura*, Lisboa, FCSH/UNL, 1998: 241-254.
- _____ (1998b) “Mordomia e reprodução festiva: o caso da Festa dos Rapazes”, *Arquivos da memória*, nº4, Primavera-Verão: 35-48.
- _____ (2006a) O leito e as margens – Estratégias familiares de renovação e situações liminares em seis aldeias do Alto Trás-os-Montes raiano (1880-1987), Lisboa, Colibri.
- _____ (2006b) “As loas que contam uma festa” in Benjamim Pereira, org., *Rituais de Inverno com Máscaras*, Bragança, Museu Abade de Baçal: 39-59.
- _____ (2009a) «*Caretos*», enregistrement caché et patrimonialisation: les changements dans la *Fête des Garçons* au nord-est du Portugal, *Sigila*, nº 24, 9 p.
- _____ (2009b) “Máscaras e Mudança Social no Nordeste Transmontano” in Paulo Ferreira da Costa, coord. *Museus e Património Imaterial – Agentes, fronteiras, identidades*, Lisboa, Ministério da Cultura, Instituto dos Museus e da Conservação: 43-49.
- _____ (2010) *Festas de Inverno no Nordeste de Portugal – Património, mercantilização e aporias da “cultura popular”*, Castro Verde, 100 Luz.
- HARTOG, François (2003) *Régimes d’Historicité – Présentisme et Expériences du Temps*, Paris, Seuil.
- JACOB, João (1995) “Festas com máscaras: algumas leituras”, *Actas do Congresso A Festa Popular em Trás-os-Montes*, Bragança, Comissão Organizadora: 375-388.
- MATOS-CRUZ, José de, coord., (1980) *Panorama do Cinema Português*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa.
- MATOS-CRUZ, José de (1981) *O Cais do Olhar – Fonocinema Português*, Lisboa, Instituto Português do Cinema.
- _____ (s/d) *Anos de Abril – Cinema Português da Revolução*, Lisboa, Instituto Português de Cinema.
- OTTO, Rodolph (1992) [1917] *O sagrado*, Lisboa, Edições 70.
- PEREIRA, Benjamim (1973) *Máscaras Portuguesas*, Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar.
- _____ (1985) “Máscaras Transmontanas”, *Brigantia*, vol. V, n.º 2-3-4, Bragança: 497-514.
- PEREIRA, Benjamim, ed. (2006) *Rituais de Inverno com Máscaras*, Bragança, Museu Abade de Baçal.
- PEREIRA, J. M. Martins (1908) *As Terras de Entre Sabor e Douro*, Setúbal, J.L dos Santos & C^a.

- PESSANHA, Sebastião (1960) *Mascarados e Máscaras Populares de Trás-os-Montes*, com desenhos de Mily Possoz, Lisboa, Livraria Ferin.
- RAPOSO, Paulo (2006) “«Caretos» de Podence: um espectáculo de reinvenção cultural”, in Benjamim Pereira, ed. (2006) *Rituais de Inverno com Máscaras*, Bragança, Museu Abade de Baçal: 75-99.
- RODRIGUES, Orlando (2003) *Observatório das Dinâmicas e Bloqueios do Desenvolvimento das Zonas Rurais da região Norte – A Agricultura e o uso da terra na região de Alto Trás-os-Montes*, s/l, s/ed.
- SANCHIS, Pierre (1983) *Arraial, festa de um povo*, Lisboa, D. Quixote.
- TURNER, Victor (1974) [1969] *O Processo ritual – Estrutura e anti-estrutura*, Petrópolis, Vozes.
- WILLIAMS, Raymond (1993)[1973] *The Country and the City*, London, The Hogarth Press.

2.

A MÁSCARA NO MODERNISMO PORTUGUÊS

PESSOA E AS MÁSCARAS*

*Teresa Rita Lopes*¹

Vou referir-me a dois tipos de máscara: a que oculta e a que revela.

No sentido vulgar, a máscara encobre um rosto e, por extensão, um corpo.

Num dos seus poemas, Álvaro de Campos compõe uma máscara atrás da qual se defende, representando o papel de um ser sociável, normal. Quando, ao espelho, tira a máscara, surpreende-se “a criança de há quantos anos”: “Depus a máscara e vi-me ao espelho.../ Era a criança de há quantos anos...” (p. 514). Mas acrescenta que a torna a pôr porque “assim é melhor”: “Assim sou a máscara. / E volto à normalidade como a um terminus de linha”.

Neste caso, a máscara, permite-lhe ser como os outros, pertencer “à normalidade da vida”, como diz noutro poema, escondendo e protegendo o rosto nu, sem disfarces, que era o seu antes de ter que representar o papel de ser como os outros, adulto e vulgar. A máscara protege essa frágil nudez que continua, contudo, a existir debaixo da máscara.

Mas a máscara, com a continuação, tem tendência a colar-se-lhe à cara. Em “Tabacaria”, o mesmo Campos exclama: “Quando quis tirar a máscara, estava pegada à cara. /Quando a tirei e me vi ao espelho,/ já tinha envelhecido.”

Este jogo da personagem com uma máscara face a um espelho é um dos recursos dramáticos desse que permanentemente se pergunta ao longo da obra-vida: “Quem sou?” “Quem é eu?”

Ao interrogar-se, diante do espelho, não esquece que até “a alma humana” usa máscaras para si mesmo, como diz Fausto, da tragédia de Pessoa com o mesmo nome: “Todas as máscaras que a alma humana / Para si mesma usa / Eu arranquei.”

* Texto não revisto pela autora (nota da coordenadora da edição).

¹ Professora jubilada FCSH e investigadora IELT-IEMo.

Para Campos, o próprio universo é uma imensa máscara: “Superfície do Universo, ó Pálpebras Descidas / Não vos ergais nunca! / O olhar da Verdade Final não deve poder suportar-se!” suplica, em “Demogorgon”. É como se a parte visível do universo fosse uma imensa máscara de “pálpebras descidas” que ele receia se abram porque a verdade que ocultam – o absoluto, Deus – deve ser algo impossível de olhar nos olhos. Ele próprio se sente uma máscara de olhos cerrados porque “dorme a vida” – expressão recorrente – e assim quer permanecer, como diz em “Demogorgon”:

*Não, não, a verdade não! Deixai-me estas casas e esta gente;
Assim mesmo, sem mais nada, estas casas e esta gente...
Que bafo horrível e frio me toca em olhos fechados?
Não os quero abrir de viver! Ó Verdade, esquece-te de mim!*

Noutro poema, o mesmo Campos fala da superfície do universo como uma imensa máscara múltipla: “Todo o universo é um mar de caras de olhos fechados para mim” (p. 340). Esta visão de pesadelo está conforme a do poema “Demogorgon”: esse mar de caras de olhos fechados lembra as “Pálpebras Descidas” da “Superfície do Universo” de que aí fala.

Na mesma tragédia, “Fausto”, é dito que “tudo é só fingir que é”. “Fingir” é palavra-chave na obra pessoana, com o sentido de representar, ficcionar. Bernardo Soares escreve: “Tenho sido actor sempre, e a valer. Sempre que amei, fingi que amei, e para mim mesmo o finjo.” (Já ouvimos Fausto referir “as máscaras que a alma humana para si própria usa”.) Álvaro de Campos exclama: “Sou nada...Sou uma ficção...” Soares pretende: “Existir é vestir-me. Só disfarçado é que sou eu.” Para ele, o simples acto de viver implicaria o recurso ao disfarce, ao “fingimento” – à máscara. Noutro texto, acrescenta: “Assisto a mim nos vários disfarces com que sou vivo”. E noutra passagem do *Livro do Desassossego*, em que parece falar pelo criador dos heterónimos, escreve: “Vou mudando de personalidade, vou (...) enriquecendo-me na capacidade de criar personalidades novas, novos tipos de fingir que compreendo o mundo, ou antes, de fingir que se pode compreendê-lo.” Não esqueçamos que Ricardo Reis adverte: “Mas finge sem fingimento” (isto é, sem falsidade).

Assim como a “Superfície do Universo” é ficção também o corpo humano o é da mesma forma: “fingimento orgânico” lhe chama Pessoa – com o sentido de máscara da alma. Já ouvimos Campos falar das “pálpebras descidas” da “superfície do universo” e rejeitar, com horror, a Verdade que possam esconder. Contudo, a busca da Verdade – embora Pes-

soa afirme, por outras palavras, que não há verdade, apenas verdades – é incessante em toda a sua obra. Pode fazer-se no sentido de fora para dentro, da superfície para o centro. É assim que Soares escreve: “Descasco-me até Deus”, como se o ser fosse uma cebola com inúmeras camadas concêntricas – máscaras, afinal – e o caminho se devesse fazer atravessando as sobrepostas máscaras na busca do centro (recorrente na espiritualidade oriental). Em todas as buscas empreendidas, Pessoa conclui que é impossível chegar a Deus, tocar o Absoluto, porque – e é este o caso – uma máscara esconde sempre outra máscara (por debaixo de cada casca há outra casca) e o rosto que ocultam é inatingível. No *Livro do Desassossego*, Soares escreve: “Talvez não esteja na nudez que suponho, e haja ainda vestes impalpáveis a cobrir a eterna ausência da minha alma verdadeira (...) algures no labirinto do que realmente sou.”

Num poema dos primeiros tempos, Pessoa chama a Deus “a grande ogiva, ao fim de tudo”. É o que podemos chamar a busca na vertical, no sentido da ogiva gótica. Mas, também neste caso, a meta se não pode atingir porque, como diz noutro poema, “Tudo é sempre um terraço / Sobre outra coisa ainda / E essa coisa é que é linda.” É a chamada “mise-en-abîme”, a abissal procura. Pessoa explicou-se que não há Verdade, só a busca da Verdade. O ser nada mais pode fazer que buscar, caminhar ao encontro de Si – que o mesmo é dizer, do Absoluto, de Deus. Num poema, Pessoa escreve: “É só dentro de nós que caminhamos”. O conto “O Peregrino”, recentemente revelado, traduz essa peregrinação, essa incansável busca.

Consideremos agora não a máscara que oculta mas a que revela: no teatro grego, o actor usava uma máscara que revelava e ampliava as suas feições, arpanhadas pela dor ou distendidas pelo riso. Assim também – outro exemplo entre outros que poderíamos buscar – no teatro japonês, no kabuki. O actor não exterioriza as suas emoções de rosto nu, serve-se de uma máscara. Dir-se-ia que Pessoa pensa nisso, ao escrever o poema “Autopsicografia” para catequizar os seus discípulos da revista *presença* contra o que poderíamos chamar o seu “preconceito da sinceridade”. O “fingidor” é o que tem a arte de “fingir”, isto é, de representar a sua dor artisticamente, não se limitando a sofrê-la de rosto nu, como uma vulgar pessoa que surpreendêsemos a chorar, mas recriando-a, através de uma máscara, verdadeira ou metafórica, tal um actor de teatro. “A dor que deveras sente” não deve ser expressa de forma naturalista, imitando o real, mas sim recriada. Aqui “fingir” não é ocultar, é revelar – artisticamente. O poeta não é “fingido” (como vulgarmente se caracteriza uma pessoa que finge o que não é), é fingidor; não mente, representa: se está triste não deve manifestar-se directamente, de rosto nu, com o pretexto de que tem que ser sincero, mas através de uma máscara: a da escrita, que

reelabora a emoção. E com a alegria passar-se-á a mesma coisa. Pessoa só aceita o que chama uma “sinceridade traduzida” – precisamente através da máscara. Poderíamos dizer da personagem Íbis (inventada por Pessoa muito cedo, para criar histórias, poemas e brincadeiras para divertir, primeiro os irmãos, depois os sobrinhos e, por último, a namorada Ophélia a quem escrevia cartas e poemas assinados pelo dito Íbis) que era a máscara da espontaneidade. Este paradoxo, tão ao gosto do Pessoa, adapta-se-lhe perfeitamente: por pudor de manifestar directamente a candura brincalhona da sua índole, Pessoa recorria a essa máscara da infância e da ternura.

Não desenvolvo aqui uma abordagem do poema para a qual o título remete. Psicografia é a escrita de um médium e “autopsicografia” seria, então, aquela que, em vez de revelar a alma de um defunto, revelaria a alma do próprio escrevente, oculta nas fundas camadas do subconsciente ou inconsciente. Esta leitura terá que se acrescentar à que já fizemos, porque é a que o título insinua, mas nada muda, porque também, neste caso, a máscara, que é a escrita, revela em vez de ocultar.

O melhor exemplo da máscara que revela é o dos heterónimos através dos quais o Poeta “finge” ser outro – “voa outro”, diz ele, usando a metáfora da ave que se desgarrá do ovo ou da borboleta que fura o casulo. A sua afirmação “fingir é conhecer-se” indica precisamente que, através do “fingimento” da máscara, o Poeta se revela a seus próprios olhos. “Acontece perante ti próprio”, é conselho que também dá, aos outros e a si mesmo.

Assim, enquanto o pseudónimo oculta o autor atrás de um nome falso, o heterónimo é uma máscara de corpo inteiro que o revela, até aos seus próprios olhos. Referindo-se a Campos, Pessoa diz que ele tem sentimentos que ele “se esqueceu” de ter. De facto, Álvaro de Campos finge ser o “judeu português” que ele de veras é, finge todas as dores que Pessoa “de veras sente”, e, fisicamente, é o seu retrato, ligeiramente melhorado (mais dois centímetros, menos dois anos)...Campos escreve sobre Pessoa que ele é “um novelo enrolado para dentro” – isto é, uma espiral, em que o ser se procura para dentro, na direcção do seu próprio centro. Campos, esse, é um novelo também mas enrolado para fora, virado para esse exterior com o qual Pessoa, com a sua confessada “incompetência para a vida”, nunca se soube relacionar. Por isso Campos teve as palavras e os gestos “para fora do seu corpo” que Pessoa nunca ousou: viajou, namorou – com homens e mulheres – até viveu conjugalmente com uma delas, espalhafatou nos jornais e nos poemas e acabou gozando o sossego dos reformados na Costa do Sol, onde Pessoa tinha o anseio de se fixar para cuidar da sua obra.

Mas também Caeiro e Reis são máscaras de Pessoa: Caeiro, essencialmente da inocência que habitava esse que também dava pelo nome de

Íbis, de quem podia ser primo-irmão. (Ophélia conta que quando mostrou ao sobrinho, o poeta amigo de Pessoa, Carlos Queirós, o “Poema Pial”, enviado por Pessoa mas escrito, claro, pelo Íbis, este comentou, rindo: “Ele é maluco!”)

Além disso, Caeiro era a “consubstanciação do Paganismo” – desse Paganismo que Pessoa tentou reinventar para o opor à “doença do cristismo”, como escrevia, e da “Igreja de Roma”, também por ele assim apelidada.

Ricardo Reis era também, à sua maneira, Pessoa, em melhor, em menos amargurado: era o poeta desse Neopaganismo sempre cultivado, mesmo depois da febre juvenil dos “ismos” (não é por acaso que intitula *Athena* a revista que cria, em 1924). Reis, que se exilou na América do Sul em 1919, quando o golpe para restaurar a monarquia em Portugal falhou, assumiu ser inteiramente o monárquico que Pessoa era só em parte, pugnando por uma República, sim, mas Aristocrática.

Não há tempo hoje para aprofundarmos a relação dramática que se estabelece, por um lado, entre Pessoa e cada uma destas máscaras-heterónimas, e, por outro, entre os heterónimos entre si. É o tal “drama em gente” em que Pessoa disse consistir toda a sua obra mas que os seus exegetas não levam, habitualmente, em consideração. Se nos detivermos a analisar particularmente uma dessas máscaras-personagens, esquecendo a interacção que as reúne, estaremos a isolá-la do enredo que lhe dá sentido. Limitemo-nos, por hoje, a estabelecer uma distinção entre os três heterónimos – Pessoa fez questão de insistir que eram só três – e as outras cerca de setenta *dramatis-personae* que me entretive a identificar e a que Pessoa deu o simples estatuto de “personalidades literárias”. (Para assim as considerar, exigi que tivessem assinado com o seu nome textos literários.) Digamos, usando metáforas que simplifiquem a questão, que, através dos heterónimos, Pessoa “voa outro” (palavras suas), torna-se outro, como o ovo que se desgarra em ave ou em borboleta. E essa nova criatura é um ser mais liberto do que ele – isto é, mais perfeito, no sentido iniciático que lhe era caro. As “personalidades literárias” (expressão sua também) são também máscaras em que ele se espelha, sombras que o prolongam mas não chegam a despegar-se dos seus pés. E, as mais importantes, são ele em mais sofredor ainda, em mais apagado: é o caso de Bernardo Soares e do Barão de Teive, para só falar dos principais. Dir-se-ia que cria essas máscaras que, de facto, o revelam para se livrar, catarticamente, dos sentimentos de inferioridade e desolação interior que sempre o atormentaram.

Toda a obra de Pessoa é um convite permanente à encenação desse ser que permanentemente se interroga ao espelho sobre a máscara que se sente ser e que tenta arrancar, consciente de que debaixo dessa haverá outra, e ainda outra, e assim sempre, sem nunca conseguir chegar ao rosto

de Si, primordial. Talvez por isso, prosseguindo sempre essa busca, renuncia a afundar-se no que chama “um poço de negro lume” e “voa” não só “outro” mas outros, libertando-se, na vertical, para fora de si.

Nota – As páginas mencionadas são da obra: Álvaro de Campos, *Poesia*, ed. Teresa Rita Lopes, Lisboa, Assírio & Alvim.

MÁSCARAS DO POLICIAL PESSOANO

Ana Freitas¹

VIII

*How many masks wear we, and undermasks,
Upon our countenance of soul, and when,
If for self-sport the soul itself unmasks,
Knows it the last mask off and the face plain?
The true mask feels no inside to the mask
But looks out of the mask by co-masked eyes.
Whatever consciousness begins the task
The task's accepted use to sleepness ties.
Like a child frightened by its mirrored faces,
Our souls, that children are, being thought-losing,
Foist otherness upon their seen grimaces
And get a whole world on their forgot causing;
And, when as thought would unmask our soul's masking,
Itself goes unmasked to the unmasking.²*

(Pessoa, 2000:24)

O jogo de máscaras pessoano tem a sua expressão máxima nos heterónimos, essa “coterie inexistente”, para quem Pessoa imaginou corpos, biografia e estilos literários. O desejo, ou a necessidade, de “brincar a ser

¹ Investigadora do IELT e IEMo.

² Ah quantas máscaras e submáscaras/ Usamos sobre a alma! E quando, a gosto, / A alma tira a última das máscaras, / Será que ela conhece o simples rosto? // A vera máscara não está por trás/ Mas espreita por ela conivente/ O hábito aceite, sonolento faz/ O que em qualquer começo, consciente.// Como a criança teme a própria face, / A nossa alma, criança também, / Julga ser de outro o rosto em seu disfarce// E um mundo lhe vem de se enganar; / E quando o pensar já despida a tem/ Ela se mascara pr'a desmascarar. (Tradução de Luísa Freire).

muitos”, nas palavras de Teresa Rita Lopes, não se fica, no entanto, por aqui. Leva-o à invenção de numerosas figuras, umas mais desenvolvidas, outras meros esboços, com existência passageira. Essa necessidade de se multiplicar para melhor comunicar o seu pensamento surge cedo. Num texto de auto-reflexão datado de 1908, afirma o seguinte:

Sinto-me múltiplo. Sou um quarto em que inúmeros espelhos torcem para reflexões falsas uma anterior realidade que está em todos e em nenhum deles.

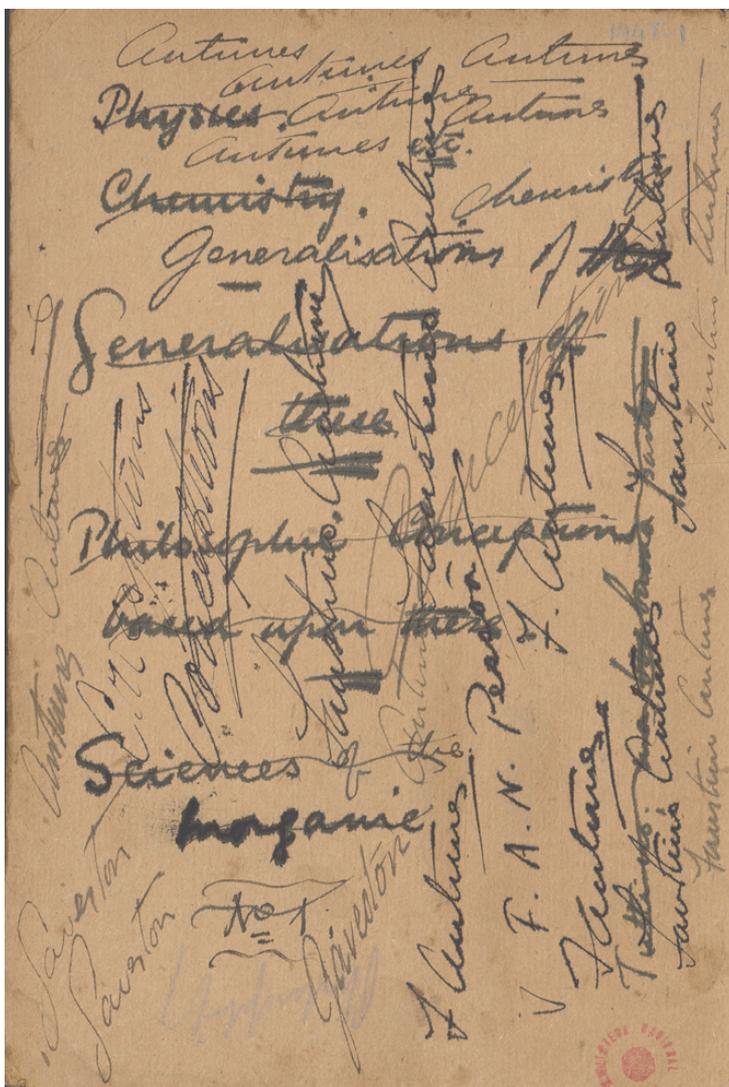
(Lopes, 1990: 82)

Encontramos aqui e ali no espólio pessoano assinaturas ensaiadas em diferentes caligrafias, algumas de personalidades literárias que reconhecemos, outras de seres que não chegaram a ver a luz do dia.

Pessoa ensaiava, nas folhas soltas, ou nos cadernos em que continuamente escrevia e planeava a sua obra, o primeiro e, em muitos casos, único texto que lhes seria atribuído: um nome completo ou, por vezes, só um primeiro nome. O nome na assinatura ensaiada e a caligrafia para ele imaginada, as letras que se espraiam ou, pelo contrário, se reprimem, constituem, nestes casos, o primeiro, ou o único, ensaio biográfico de uma personalidade literária em potência.

Algumas destas personalidades foram criadas com um objectivo específico. É o caso de Faustino Antunes, que, em 1907, recebeu a função de escrever a antigos mestres e condiscípulos do tempo da juventude, em Durban, procurando descobrir a verdadeira opinião daqueles que o tinham conhecido. Para esse efeito, inventou uma autêntica ficção: identificou-se como médico encarregado de investigar o estado mental de Fernando Nogueira Pessoa, que fizera explodir uma casa de campo, num possível acto suicida, causando a morte a várias pessoas. Tratou-se, segundo afirma, de «A crime which caused Great sensation in Portugal at the time (several months ago)» (Pessoa, 1990:32)³. Por detrás desta história de enredo quase policial estão as dúvidas acerca do seu estado mental, o medo da loucura de quem se sentia diferente dos outros.

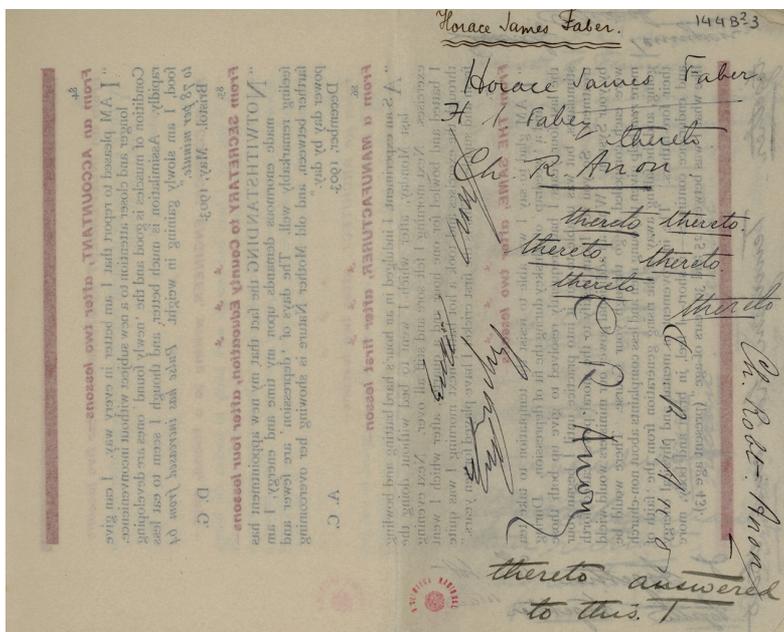
³ Noutra possível carta de Faustino Antunes, desta vez em francês, faz o diagnóstico do suicida: «C'est (sans aucune doute) un neurasthénique vésanique» (*ibidem*:36). É sua intenção, declara na carta, fazer a história de uma vida ou de uma alma, mas faltam-lhe dados para isso. Richard Zenith levanta a hipótese desta carta se destinar a um Mr. O'Grady, seu professor de francês em Durban.



Assinaturas ensaiadas de Faustino Antunes e da Galveston (BNP, E3/144T-1)

Pessoa dedicou, ao longo da sua vida, uma atenção especial à ficção policial, que escreveu continuamente, primeiro em inglês e depois em português. Nos dois grandes conjuntos que imaginou podemos observar o modo como o autor se transforma e se disfarça para melhor se revelar.

Os primeiros policiais datam ainda dos tempos de Durban e têm o inglês como língua de escrita. São desse tempo duas personalidades literárias que dividiam entre si a obra: Charles Robert Anon e Horace James Faber.



Assinaturas ensaiadas de Charles Robert Anon e de Horace James Faber (BNP, E3/144B²⁻³)

A obra seria distribuída pelas duas personalidades criadas. Ao primeiro, estavam destinados a poesia em inglês, os ensaios sobre várias figuras da literatura inglesa, como Carlyle, Byron, Shelley, ou portuguesa, como Camões. Seria ainda autor de um ensaio sobre as *Stories of Imagination*, as histórias de imaginação, onde o policial, enquanto divertimento intelectual, se inseria. Ao segundo, pertenceriam as histórias policiais, a que deu o título *Tales of a Reasoner*, estabelecendo desde o início o primado da razão sobre os outros elementos destas suas narrativas. Destinava ainda a Faber a poesia satírica e humorística, os ensaios históricos e as edições dos clássicos.

Os nomes eram descritivos: Anon, o anónimo, e Faber, o artífice. Em 1905 viajam com Pessoa para Lisboa e têm o destino típico de muitas outras personalidades: apagam-se pouco a pouco, dando lugar a outros.

personalidade menos definida, sem biografia própria, da qual só se conhece a assinatura, mais miúda e contida que a de Anon.

Desaparecido Faber, passa a caber ao ortónimo a autoria das futuras histórias policiais, após uma breve atribuição a Pêro Botelho (autor de ensaios, cartas, contos), uma personalidade que surge em 1915.

O indefinido universo anglo-saxónico das primeiras ficções policiais foi sendo a pouco e pouco abandonado e substituído por outro projecto mais complexo e ambicioso, o das novelas policiárias da série *Quaresma, Decifrador*, situadas em Lisboa. O primeiro raciocinador criado por Pessoa chama-se William Byng, sempre designado por Ex-Sargeant, o ex-sargento. O segundo raciocinador chama-se Abílio Fernandes Quaresma e é um “médico sem clínica”. Já aqui detectamos, detectives também nós, um elemento comum: ambos foram, mas já não são, outra coisa, facto revelador da “incompetência para a vida”, que também marcava Pessoa.

Sucessor de Byng, Abílio Fernandes Quaresma, o decifrador das novelas policiárias e uma criação contemporânea dos heterónimos, é a personagem mais desenvolvida da prosa de ficção. Pessoa descreve-lhe os raciocínios, mas também o corpo, a roupa, os hábitos e os gestos.

Analisemos os traços definidores da personagem, criada como figura central das novelas. Encontramos um “alcoolismo impenitente”, assim como uma morte resultado último dessa condição. Do *reasoner* das histórias policiais inglesas ao raciocinador português, a debilidade física agrava-se e o pudor em relação ao alcoolismo aumenta. O alcoolismo de Quaresma assume uma forma suave de combustão interna, num lugar onde nós, leitores, não o vemos. A fraqueza e a debilidade cuidadosamente descritas são aparentes ao olhar comum e têm, como contraponto, uma capacidade inesperada de transfiguração quando revela a sua genialidade e o raciocínio lhe assenta como um halo.

Pessoa parece comprazer-se com a descrição da decadência física de Quaresma. Passo a citar passagens dessa descrição. Tem tosse cadavérica, vive doente, ou semi-doente, é “bastante magro – alguns diriam mesmo esquelético”, “escanzelado”, tem “a cor má, terrosa e baça”, “o aspecto abatido e fraco”, dando a “impressão imediata e geral de um corpo fraco reenfraquecido por qualquer vício”, é “pálido”, “doentio”, tem a voz “ligeiramente trémula”, é, ao fim e ao cabo, um “corpo retirado de circulação”, um “apenso débil à humanidade”. Vive num quarto alugado (como Pessoa também viveu), em casa da tal mulher cuja filha vem abrir a porta em *A Carta Mágica*. O estado de doença indeterminada, que não é “propriamente doença” e é designado por gripe, parece-nos antes a ressaca de algum episódio alcoólico ou o desinteresse do mundo de um depressivo. Talvez um pouco de ambos. Como Álvaro de Campos, talvez

o decifrador tenha uma grande constipação a alterar todo o sistema do universo⁴.

Nas novelas, a descrição de Quaresma é feita de primeiras impressões. Vemo-lo com um olhar primeiro de quem lhe desconhece o valor, dando assim origem à surpresa, quando a genial capacidade de raciocinar se lhe sobrepõe, como um halo, e faz esquecer a aparência banal e fraca.

Aparência e capacidade mental situam-se em pólos antagónicos e extremos, contribuindo a negatividade de uma para o carácter triunfal de outra:

O homem que entrou no gabinete do juiz, e para quem este ergueu logo os olhos azuis calmos, não apresentava característico nenhum físico, nem indicação física de característico moral, pelos quais pudesse ser tido por notável entre um conjunto de pessoas. (...) O seu aspecto geral dava como impressão a banalidade inteligente; o seu aspecto de traje o solteiro nem cuidadoso nem desleixado; o seu ar era simples sem ser propriamente humilde, e a sua expressão directa sem ser ousada.

(Pessoa 2008: 74)

Quaresma é pálido e doentio, a barba está mal feita e o cabelo escasseia e está penteado para trás, que é o que menos custa. O nariz é longo, estreito e arredondado na ponta, a boca quase sem lábios, mas não fechada firme, a testa recua um pouco. As leituras das ciências da fisionomia fundamentam algumas características:

A testa era, à primeira vista, vulgar; recuava um pouco, embora sem excesso e não tinha proeminências; mas – e valeu-me nisto o parco estudo, mas estudo, que em tempos eu fizera destes assuntos – era notável a colocação da orelha, a tal ponto posta atrás, escasseando a região cerebelar, que a região cerebral anterior dominava o cérebro inteiro.

(Pessoa, 2008: 431)

Esta dicotomia entre o banal aparente e o excepcional escondido, que só encontramos na obra, a este ponto, na figura de Quaresma, levam-nos a pensar na genial e complexa figura do poeta que se escondia por detrás da máscara de empregado de escritório. Voltemos a Quaresma. A voz do decifrador é fraca e trémula, mas vai ganhando firmeza quando

⁴ Do poema de Álvaro de Campos: *Tenho uma grande constipação, / E toda a gente sabe como as grandes constipações/ Alteram todo o sistema do universo, / Zangam-nos contra a vida, / E fazem espirrar até à metafísica. / Tenho o dia perdido cheio de me assoar. / Dói-me a cabeça indistintamente. / Triste condição para um poeta menor! Hoje sou verdadeiramente um poeta menor./ O que fui outrora foi um desejo; partiu-se. (...)* (Pessoa, 2002: 439).

expõe os seus argumentos. O seu olhar possui «curiosas particularidades» como nota o narrador de *O Pergaminho Roubado*:

(...) a de sendo constantemente incerto de direcção, ter todas as características de um olhar fixo; e a de, quando nos falava, parecer sempre estar olhando, não para nós, mas por cima de nós, por mais de um palmo, por cima da nossa cabeça, ou mesmo, para falar mais absurdamente, por cima daquilo que nós estávamos dizendo.

(Pessoa, 2008:159)

Esta recusa em reconhecer a existência, no mesmo plano, dos outros seres humanos, revela a forma como Quaresma paira sobre eles e as suas palavras, rejeitando tudo para além do esqueleto de uma realidade, despidida de acidentes e acessórios. Os seus interlocutores pertencem à categoria dos acessórios.

A mesma qualidade de isolados no meio de muitos caracteriza também Bernardo Soares, o semi-heterónimo autor do *Livro do Desassossego*. É visto a jantar sozinho no modesto restaurante em sobreloja, de preços “convenientes”, sempre às sete horas, é descrito como um homem de «trinta anos, magro, mais alto que baixo, curvado exageradamente quando sentado, mas menos quando de pé, vestido com um certo desleixo não inteiramente desleixado» (Pessoa, 1998: 39).

Resumindo, como faz o autor, Quaresma é um “asceta médio”, um “tipo indeciso de asceta da Baixa”, que causava indiferença ou uma vaga simpatia em quem o encontrava, comparável a um anatomista do inútil, a um guarda-livros, aos alfarrabistas, ou aos coleccionadores de selos:

Várias vezes tenho visto o mesmo fâcies nos velhos guarda-livros, nos maduros que prateleiram nos alfarrabistas, nos reformados com manias confessionais, coleccionadores de selos com entendimento de serrilhas, historiadores minuciosos de passados universais, anatomistas do inútil.

(Pessoa, 2008: 38)

Abílio Quaresma é apresentado no «Prefácio» à série por alguém, um Pessoa que entra na ficção da existência real da sua criatura e afirma ser um amigo de longa data que leu no jornal a notícia da sua morte, em Nova Iorque, longe da Lisboa que foi seu lar, perante a indiferença dos conterrâneos que lhe desconheciam o valor. O prefaciador reivindica para si a missão de tornar esse valor conhecido de todos, tornando públicos os seus casos. Um trabalho de editor de uma obra, não em texto, mas em raciocínio dedutivo. Quaresma é recordado no «Prefácio» com o afecto

emocionado de quem sente a perda de um amigo e lança um olhar compadecido sobre os vícios ocultos que lhe minaram a saúde e a alma.

Algumas coincidências entre autor e personagem já se tornaram aparentes: o alcoolismo, a aparência banal a esconder a genialidade, o isolamento, a incompetência para a vida quotidiana. Temos agora a amargura que se detecta no Prefácio em relação à indiferença que o país, sempre tão pronto a admirar os mediocres, vota à sua morte. Ouçamo-lo:

Amargou-me n'alma isto de um homem como Quaresma nem um dia ter de fama. Bem sabia eu que ele não a buscara nunca – sonhador sempre, fechado no seu alcoolismo impenitente e no seu raciocínio já quasi automatizado. Mas a justiça segredava-me, não sem intimativa na sua voz secreta, que essa fama era devida, que não a ter ele buscado nada tinha com o ser justo tê-la (...)

(Pessoa, 2008: 31)

Mas é possível encontrar ainda outro tipo de coincidências que não dependem da nossa interpretação. Quaresma é um raciocinador minucioso e analítico, alguém que analisa a realidade. Pessoa descreve-se a si próprio da seguinte forma, num texto de autodiagnóstico que parece parafrasear discursos da sua personagem:

Sou, em primeiro lugar, um raciocinador, e, o que é pior, um raciocinador minucioso e analítico. Ora o público não é capaz de seguir um raciocínio, e o público não é capaz de prestar atenção a uma análise. Sou, em segundo lugar, um analisador que busca, quanto em si cabe, descobrir a verdade. Ora o público não quer a verdade, mas a mentira que mais lhe agrada. Acresce que a verdade – em tudo, e mormente em coisas sociais – é sempre complexa. Ora o público não entende ideias complexas. (...)

Sou, em terceiro lugar, e por isso mesmo que busco a verdade, tão imparcial quanto em mim cabe ser. Ora o público, movido intimamente por sentimentos e não por ideias, é organicamente parcial.

(Pessoa, 1956: 74-79)

A impossibilidade do “público” ter uma visão objectiva dos factos é um argumento frequente do decifrador das novelas. O eixo estruturante da personagem Abílio Quaresma é a ligação ao *Almanach de Lembranças*, que é a sua principal leitura. O *Almanach de Lembranças Luso-Brazileiro* foi uma publicação dedicada à actividade charadística, com um número importante de entusiásticos colaboradores. Ao apresentar-se aos outros, Quaresma define-se como “um decifrador de charadas”. Citamos do Prefácio:

Charadas, problemas de xadrez, quebra-cabeças geométricos e matemáticos – alimentava-se destas coisas e vivia com elas como com uma mulher. O raciocínio aplicado era o seu harém abstracto.

(Pessoa, 2008: 34)

A mesma designação é utilizada por Pessoa, que de si próprio diz o seguinte, num texto de autodiagnóstico:

Procurei sempre ser espectador da vida, sem me misturar nela. (...) Tenho na vida o interesse de um decifrador de charadas. Paro, decifro e passo adiante. Não emprego nenhum sentimento.

(Pessoa, 2003:145)

Esta afirmação não representa, no entanto, toda a verdade. Existe aqui uma máscara que o autor pretende assumir. É certo que tanto Pessoa, como Quaresma são dois espectadores da vida, dois decifradores dos seus enigmas. Mas as novelas policiais vêm desmentir a frieza que afirma como sua e que reivindica igualmente para Quaresma. A ausência de sentimento é negada pela forma como descreve, nas novelas, os habitantes de Lisboa e o seu quotidiano, com um olhar afectuoso, complacente e sobretudo atento, único na obra e que contraria a imagem de misantropia e isolamento em torre de marfim que tantas vezes lhe é colada.

Fora das novelas da série *Quaresma, Decifrador*, encontramos um caso curioso do jogo autor/personagem, em que Pessoa se coloca no lugar de um dos suspeitos. Trata-se da ficcionalização do caso Crowley que transformou em novela policial em inglês, com o título *The Mouth of Hell*. O detective inglês que vem Lisboa investigar o estranho caso do desaparecimento de Aleister Crowley investiga Pessoa e fica a saber o seguinte:

F[ernando] P[essoa], ao que parece, deixou de frequentar cafés há uns anos atrás. Era menos directamente conhecido entre a fauna tagarela. A opinião sobre ele era unânime em considerá-lo extremamente inteligente, mas as opiniões pessoais iam desde conferir-lhe extrema inteligência até considerá-lo um grande génio. Toda a gente sabia que tinha sido educado em Inglaterra (na realidade foi educado na África do Sul) e que falava inglês da mesma maneira que falava português.

Embora gostassem dele, o seu distanciamento, a sua indiferença à popularidade, travavam de certa maneira a simpatia que parecia ter.

(...)

Pessoa, para além de ser distante, é um indivíduo tímido e retirado, vivendo, segundo uma autoridade citada pelo meu informador, praticamente como eremita. Como isto não me parece nada compatível

com o espírito de intrujar, tentei clarificar as coisas. Parece que por espírito de intrujar se entendia que eles escreviam⁵ poemas incompreensíveis – o que provavelmente significa apenas estranhos. Isto ainda se percebe com facilidade. Nas artes, omne ignotum pro stulto.

(Roza, 2001: 458 e 459)

Pessoa cria-se a si próprio como personagem, imaginando o olhar que a “fauna tagarela dos cafés” lançava sobre si.

Como vimos, a ficção policial é o tal quarto de inúmeros espelhos a torcerem para reflexões falsas, ou, pelo contrário, formadas por partes do ser que o habitava. No seu decifrador, Pessoa cria uma figura que lhe é, ao mesmo tempo, próxima e distante. Uma mutilação de si próprio, como afirma acerca de Bernardo Soares. Personificação do raciocínio puro, de que Pessoa era mestre, faltava, no entanto, a Quaresma a sensibilidade poética. Talvez por isso lhe faltasse também a força vital.

Médico como Ricardo Reis e Faustino Antunes, um primeiro médico detective, médico sem clínica, como a si próprio se descreve, Quaresma nem sequer é médico de si próprio, o eternamente doente. Se Caeiro foi criado para exorcizar o medo da morte, talvez Quaresma, personificação do raciocínio lógico, da ordem mental, tenha sido criado para exorcizar o medo da desordem que a loucura provoca.

Podemos ainda pensar que o decifrador transforma as questões existenciais em puras charadas da vida real, tão passíveis de solução como as outras, as do *Almanach das Lembranças*. Violência, morte, os distúrbios mentais que Pessoa tanto temia, mais não são que charadas e é portanto possível analisá-los, desconstruí-los e arrumá-los definitivamente na gaveta. É a vida, simples charada, que se esconde sob a máscara do Minotauro, no centro do labirinto pessoano.

Bibliografia

Espólio de Fernando Pessoa na Biblioteca Nacional de Portugal – E3

PESSOA, Fernando (1956). *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Seleção e prefácio de Jacinto do Prado Coelho e Georg Rudolph Lind. Lisboa: Ática.

⁵ Estará Augusto Ferreira Gomes, parceiro de Pessoa no desaparecimento encenado do mago inglês, incluído nesta apreciação? Poderá ser um erro, pois a passagem refere-se somente a Pessoa.

- _____ (1990) *Pessoa por Conhecer*, II. *Textos para um Novo Mapa*. Edição Teresa Rita Lopes. Lisboa: Editorial.
- _____ (1998) *Livro do Desassossego*. Composto por Bernardo Soares, *Ajudante de Guarda-Livros na cidade de Lisboa*. Edição de Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____ (2000) *Poesia Inglesa* (I). Edição e tradução de Luísa Freire. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____ (2002) *Poesia de Álvaro de Campos*. Edição de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____ (2003) *Escritos autobiográficos, automáticos e de reflexão pessoal*. Edição de Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____ (2008). *Quaresma Decifrador*. Edição de Ana Maria Freitas. Lisboa: Assírio & Alvim.
- LOPES, Teresa Rita (1990). *Pessoa por Conhecer*, I. *Roteiro para uma Expedição*. Lisboa: Editorial Estampa.
- ROZA, Miguel (2001). *Encontro Magick de Fernando Pessoa e Aleister Crowley*. Lisboa: Hugin Editores.

FERNANDO PESSOA: A ARTE DE SE “OUTRAR”

*Luísa Medeiros*¹

Se entendermos as expressões “outrar-se” e “voar outro” como sinónimos de assunção de uma outra identidade que, simultaneamente, faz desaparecer a anterior, com o intuito de, no entanto, manter ambas bem vivas, embora separadas e claramente distintas uma da outra, somos levados a concluir que esse “voar outro”, ou “outrar-se” pressupõe o recurso a uma máscara. Seja, ela, a máscara que esconde o rosto, ou que impõe o uso de uma indumentária diversa da habitual (tal como acontece com os super-heróis), ou que manifesta uma maneira de pensar e sentir diferente, através de uma forma de expressão individual própria.

Por isso, se quisermos falar da máscara em Fernando Pessoa, temos da a abordar segundo esta última perspectiva, sem, contudo, deixar de assinalar que o nosso poeta teve, não só, o cuidado de descrever o retrato físico daqueles considerou os seus outros – os seus heterónimos –, bem como a preocupação de lhes atribuir uma data e local de nascimento, uma assinatura própria, uma certidão de óbito, um horóscopo. Pô-los mesmo a opinar uns sobre os outros, no tal espaço que intitulou “discussão em família”. Os olhares críticos mais acérrimos são o de Ricardo Reis que comenta, sobretudo, o trabalho de Campos, sem deixar, porém, de fazer também algumas observações negativas à escrita do seu Mestre Caeiro, e o de Álvaro de Campos. Com uma prosa mordaz e contundente, Campos não só comenta a produção de Reis, como contesta os comentários deste, usando de uma argumentação veemente. A título de exemplo, cita-se, apenas, uma parte da resposta de Campos a Reis, quando este desvaloriza a sua poesia por desprezar a rima e usar o verso livre: “Ora, se eu sinto profundamente uma coisa, e a quero dizer profundamente, não quero ser desviado dessa profundeza com que sinto porque a palavra “amor” não rima com a palavra “queijada” ou porque “cebola” tem que ser “nabo”

¹ Investigadora do IEIT.

num ponto onde só cabem duas sílabas ou porque “ontem” é espondeu e tenho de pôr “pálido” para ser dáctilo”.² Todavia, esta conversa em família não se cinge, apenas, à arte poética, expressão e escrita de cada heterónimo e do órtónimo, mas vai mais além, abordando outras questões como a filosofia de vida, a ideologia e temática de cada um.

Como se pode ver, o poeta apresenta-nos, por conseguinte, os seus outros “eu” como sujeitos com identidade própria. Até, têm direito ao seu próprio cartão de visita. Moldou-lhes uma postura e modo de ser e estar bem distintos. Caracterizou cada um deles com uma índole expressiva particular, que, mesmo quando a sua produção não é assinada, é quase sempre possível atribuir a respectiva autoria.

A máscara é, assim, para Pessoa, o símbolo de assunção de uma identidade que passa pela construção de uma *persona* poética a quem o poeta delega a enunciação, sendo ela, por isso mesmo, quem marca o espírito do poema e assume a sua autoria. Essa *persona* poética reveste, no dizer de Pessoa, “uma personalidade que o autor conseguiu viver dentro de si”, acabando por fazer dela o autor de um livro ou livros, onde, esta, num estilo próprio, revela ideias, emoções que nada têm em comum com o seu criador “a não ser o ter sido ele a escrevê-los”³.

Estas suas *personae* são, segundo o poeta, os tais actores de um drama que nunca existiu. Todos constituem, como afirma, um “drama-em-gente” cujos actantes não representam o papel de personagens pré-determinadas, mas assumem-se como personagens-seres.

Desta forma, Pessoa nega às suas personalidades fictícias a possibilidade de se movimentarem num palco construído com esse fim, para lhes conceder o direito a uma existência legítima que tem por cena o “quotidiano e tributável” (a expressão é de Campos). A tal peça de teatro que, imediatamente, nos vem à mente, quando falamos em actores, essa, Pessoa, nunca pensou escrevê-la. Dar forma de drama à sua obra, encaixando-a, ou melhor, espalhando-a dentro de um dos géneros da clássica classificação literária, nunca coube nos horizontes literários pessoanos. Como declara, a legitimidade das suas personagens, ou seja, a sua existência, assenta no facto, para ele fundamental, de pertencerem, somente, ao mundo ficcional e não para serem representadas por vários actores: “o lícito [é ... serem] fictícias e não porque estão num drama”⁴.

² LOPES, Teresa Rita, *Pessoa por Conhecer, Textos para um Novo Mapa*, Editorial Estampa, VII. Lisboa: 1990, p. 336.

³ QUADROS, António, *Fernando Pessoa Obra Poética e em Prosa*, Lello & Irmãos Editores vol. II, Porto: p. 1020.

⁴ *Ibidem*, vol. I, p. 713.

Estamos, portanto, neste passo, face a uma teorização literária que, por um lado, questiona a já longa tradição aristotélica da classificação da poesia em géneros, e por outro, nos põe perante a concepção e conceptualização de uma arte poética pessoana.

Para podermos entender o que significa, para nós, o uso da máscara na arte de Pessoa, não podemos deixar em branco o que o poeta que nos trás à liça advoga no que respeita aos já referidos géneros literários. Na sua perspectiva, os géneros não devem ser arrumados em compartimentos estanques, mas, bem pelo contrário, devem ser perspectivados como uma gradação contínua que vai do grau mais baixo – poesia lírica – ao mais elevado – poesia dramática. Esse crescendo, no ver do autor de *Mensagem*, passa por cinco graus. O primeiro grau, define-o como aquele em que o sujeito poético está centrado em si e exprime, apenas, aquilo que sente. A sua arte resume-se à poesia lírica. Já para o segundo grau, o nosso autor defende que o poeta, ao ser assaltado por sentimentos vários e variáveis, exprime-os através de uma multiplicidade de personagens apenas “unificadas pelo temperamento e pelo estilo”. Neste caso, é o estilo que identifica a produção poética e não o sentimento que dela emana. Quanto ao terceiro grau, Pessoa alega que o poeta, além dos sentimentos vários e fictícios, é mais imaginativo que sentimental, vivendo cada estado de alma pela inteligência. Destarte, a polifonia será, a seu ver, a forma de expressão que caracteriza esse poeta, dando a impressão de estarmos em presença de uma multiplicidade de personagens cuja unificação seria, unicamente, dada pelo estilo. O passo seguinte nesta escala de despersonalização pessoana, o quarto, dá-se, na sua opinião, quando o poeta, para cada um dos seus estados mentais vários, se deixa absorver de tal forma por cada um deles que se despersonaliza. Como diz, este poeta “vive analiticamente” cada estado mental, acabando por fazer dele expressão de uma outra personagem. Nesta circunstância, como afirma, o estilo tende também a variar, ou seja, muda consoante o número de personagens correspondentes a cada estado de alma. Chegamos, finalmente, ao último grau, aquele que Pessoa considera o acto supremo de criação poética e que caracteriza da seguinte forma: “um poeta que seja vários poetas”⁵, ou seja, “um poeta dramático, escrevendo em poesia lírica”⁶. Neste passo, segundo a sua perspectiva, cada grupo de estados de alma e mentais mais aproximados se transmutará numa personagem com estilo e sentimentos próprios, com ideias próprias e, portanto, diferentes e quase sempre opostos aos do poeta em pessoa viva.

⁵ *Ibidem*, p. 712.

⁶ *Ibidem*.

Assim se atinge, segundo Pessoa, o grau mais alto de toda a produção poética, aquele que todo o grande poeta deve pretender alcançar: escrever poesia dramática.

Fernando Pessoa sublinha, ainda, nesta sua elocubração sobre poesia dramática, que as personagens da poesia dramática se distinguem das do romance, porque, no seu ponto de vista, as do romance existem, unicamente, para explicarem um carácter, enquanto as do drama “são a criação dele”⁷, ou seja, criam o próprio carácter. Daí a devirem outro, basta um pequeno passo.

Se continuarmos a seguir Pessoa nas suas explanações sobre o que considera ser a grande criação poética, apercebemo-nos do seguinte facto: esta não é, apenas, fruto da gradação poética que nos propõe, mas explica-a, também, através daquilo a que chama a capacidade do seu criador. Por capacidade, entende a inteligência e as características psicológicas do poeta, bem como a sua aptidão para a “utilização da sensibilidade pela inteligência”. Estas qualidades, apanágio daquele que, por decisão do destino, tiver nascido um “homem de génio”, são, na sua óptica, as que abrem ao poeta a possibilidade de atingir “o grau último da criação literária” e de o transformar nesse tal ser criador de civilização apto a viver tudo e sentir tudo “de todas as maneiras”. Portanto, seguindo o raciocínio pessoano, só quando o poeta reconhece em si esse dom de homem de génio é que tem, verdadeiramente, a tal capacidade de se “outrar”, ou seja, a capacidade de devir outro, cujo existência real passa pelo reconhecimento da obra que produziu.

“Outrar-se” ou “voar outro” revela-se, por conseguinte, para Pessoa, como o acto de, através da obra produzida, ser reconhecido como um ser autónomo daquele que o criou. A sua obra passa a ser lida como saída da pena de um autor substantivo e formalmente distinto da identidade que lhe deu vida.

Por isso se pensou “homem de génio” e construiu dentro de si várias personagens distintas entre si e distintas do seu próprio “eu”. A essas vozes autónomas no sentir, pensar, expressão e estilo, apelidou-os, Fernando Pessoa, “heterónimos”. À *persona* que, apesar de não ser ele, também não é inteiramente distinta dele, por nunca se ter libertado do estilo do seu criador, baptizou-o “semi-heterónimo” (Bernardo Soares). Aos outros (até hoje 72), aqueles que não atingiram o grau máximo de emancipação, chamou-lhes “personalidades literárias”.

Todos eles são máscaras do seu autor que atrás de quase todas elas, se esconde. E, muito embora, para alguns, a sua pena não chegue a liber-

⁷ *Ibidem*, vol. II, p. 1054.

tar-se da mão que a prende, para outros, apenas três, Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos, a quem atribui poemas e prosas vários e a quem pensou organizar as obras com vista a uma futura publicação, a sua escrita voa outra. Os seus heterónimos foram os únicos que se afirmaram com uma identidade literária própria. Fizeram, portanto, a tal viagem na vertical (como diz Teresa Rita Lopes no seu guião para *Fernando Pessoa o Teatro do Ser*: 1995). Ao voarem outro libertaram-se do seu criador, deixando, contrariamente ao seu semi-heterónimo e personalidades literárias, de ser a sombra presa à imagem que a projectou.

Essas suas sombras que se outraram revelam-se, essencialmente, através do estilo que os caracteriza. Em Álvaro de Campos temos o poeta decadente dos primeiros tempos, antes de ter conhecido Alberto Caeiro; numa segunda fase, encontramos um Campos de verso entrecortado, exaltado, vitupérico, iconoclasta, virulento e jactante (sobretudo o dos tempos do *Ultimatum*) e numa terceira, assistimos a um Campos metafísico, deprimido, senhor de uma ironia ácida⁸. Em Ricardo Reis topamos com o poeta intelectual, profundo conhecedor do equilíbrio, da harmonia, da filosofia e pensamento da Grécia Antiga. Em Alberto Caeiro descobrimos o Mestre que ensina a arte de viver através da ciência de ver e da arte de sentir com o olhar. Já Fernando Pessoa se nos apresenta como o poeta racional, analítico, interpretativo e crítico, ou como um outro Pessoa introvertido, tímido e enrolado para dentro, ou, ainda um outro, patriota apaixonado e, por isso mesmo, grandiloquente e épico, ou até, por vezes, místico e esotérico.

Todos estes outros são identificáveis através da máscara que é o seu processo de escrita.

Para melhor compreendermos a máscara como processo poético em Fernando Pessoa, nada como nos apropriarmos do exemplo que ele próprio nos dá e sobre ele reflectirmos. Tendo como *leit-motiv* a aversão à cor verde, Pessoa mostra nos versos, que a seguir transcrevemos, como cada sujeito poético ao usar “da sensibilidade pela inteligência” pode expressar esteticamente essa sensação:

*“Há uma cor que me persegue e que eu odeio.
Há uma cor que se insinua no meu medo.
Porque é que as cores têm força
De persistir na nossa alma,
Como fantasmas?”*

⁸ Cf. LOPES, Teresa Rita, *Álvaro de Campos Livro de Versos*, Círculo de Leitores, Lisboa: 1993.

*Há uma cor que me persegue e hora a hora
A sua cor se torna a cor que é a minha alma.”*

Segundo Pessoa, esta seria a forma de expressão poética de um poeta clássico. Neste caso, como afirma “sacrifica-se o mais nosso da sensação ou da emoção em proveito de torná-la compreensível.”⁹

*“O verde! O horror do verde!
A opressão angustiosa até ao estômago,
A náusea de todo o universo na garganta
Só por causa do verde,
Só porque o verde me tolda a vista,
E a própria luz é verde, um relâmpago parado de verde...”*

A estrofe assim produzida sairia, na sua opinião, da mão de um poeta romântico, dado o “tratamento intensivo dos elementos expressivos em desproveito dos elementos fundamentais da sensação.”¹⁰

*“Odeio o verde.
O verde é a cor das coisas jovens
Campos, esperanças –
E as coisas jovens hão-de todas morrer.
O verde é o prenúncio da velhice.
Porque toda a mocidade é prenúncio da velhice.*

*Uma cor me persegue na lembrança,
E, qual se fora um ente, me submete
À sua permanência.
Quanto pode um pedaço sobreposto
Pela luz à matéria escura encher-me
De tédio ao amplo mundo!”¹¹*

No que toca a este último processo, Pessoa tece o seguinte comentário: “embora pareça espontânea, cada sensação é explicada, embora para fingir uma personalidade humana, a explicação seja velada na maioria dos casos” e acrescenta que o seu “fantasma Alberto Caeiro” se serve “instintivamente do terceiro processo aqui indicado.”¹²

⁹ QUADROS, António, *Op. cit.*, vol. II, p. 1055.

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ *Ibidem*, vol.II, pp. 1055-1056.

¹² *Ibidem* p. 1055

A construção do discurso poético dos seus heterónimos, passa, muito provavelmente, por seguir um modelo semelhante ao que acabámos de apresentar. Se para Caeiro, como nos diz, se serve do terceiro exemplo, o segundo serviria a Álvaro de Campos e o primeiro caberia Ricardo Reis?

Quis Pessoa, sustentando com uma existência real o discurso poético com que define as suas personagens heterónimas, subir ao mais alto grau da criação poética e escrever poesia dramática. Com esse fim, como vimos, inventou-lhes uma biografia. E ao assumir-se não como autor, mas como “criador de seres vivos”, desafia-nos, a nós seus leitores, a entrar no jogo de máscaras desse romance-drama-em-gente que é a obra “Caeiro-Reis-Campos”, para, assim, nos enredar na máscara poliédrica da sua escrita de poeta dramático.

Bibliografia

LOPES, Teresa Rita, *Pessoa Por Conhecer Textos Para Um Novo Mapa*, II, Editorial Estampa, Lisboa:1990.

_____*Álvaro de Campos Livro de Versos*, Círculo de Leitores, Lisboa: 1993.

_____*Fernando Pessoa O Teatro do Ser* (apresentação e guião), Editorial Presença, Lisboa: 1995.

QUADROS, António, *Fernando Pessoa Obra Poética e em Prosa*, vol. I e II, Lello & Irmão – Editores, Porto: 1986.

A ESCRITA EPISTOLAR: ENTRE O ROSTO E A MÁSCARA

*Manuela Parreira da Silva*¹

Quando falamos da escrita epistolar pessoana, é a «máscara» de Álvaro de Campos que imediatamente acode ao pensamento. Não será de estranhar que, tendo Fernando Pessoa projectado neste seu heterónimo tanto de si e dos seus desejos mais profundos, também com a sua assinatura tenha escrito (e recebido) tantas cartas.

Vemos, assim, Campos intervir publicamente, escrevendo cartas (abertas) a jornais. É o caso de uma ao *Diário de Notícias*, em 4 de Junho de 1915, por ocasião do escândalo provocado pela revista *Orpheu*, sublinhando a «ignorância» dos críticos a respeito do futurismo, pois, como escreve, «englobar os colaboradores de *Orpheu* no futurismo é nem sequer saber dizer disparates» (Pessoa, 1998:164). No entanto, nesta carta, Campos faz questão de se demarcar dos outros colaboradores, considerando-se um «caso diferente», já que, como diz, a sua «Ode Triunfal», é a «única coisa que se aproxima do futurismo» (*ibidem*).

Em 5 de Julho do mesmo ano, é o mesmo Campos que escreve ao jornal *A Capital*, com o objectivo de desmentir uma informação dada sobre uma eventual récita organizada pelo grupo *orpheico*. É aí que se refere à «hora tão deliciosamente dinâmica» que então se vive, de tal modo «que a própria Providência se serve de carros eléctricos para os seus altos ensinamentos» (*ibidem*: 167), numa alusão ao acidente sofrido por Afonso Costa, o que desencadeia um coro de protestos e a dessolidarização (talvez fingida, pelo menos no que diz respeito a Mário de Sá-Carneiro ou Almada Negreiros) dos seus pares.

Intervindo desta maneira, através da máscara de Campos, Pessoa põe em curso uma estratégia hábil, quer de construção da própria personagem Campos (já que a melhor forma de autenticar a «existência» de alguém é

¹ Professora FCSH e investigadora do IELT.

apor-lhe o nome no cabeçalho e na assinatura de uma carta – carta que, não esqueçamos, é um objecto real, palpável, indesmentível na sua materialidade), quer para, sob um nome falso, poder de facto dizer aquilo a que, com o seu próprio nome, muito dificilmente se atreveria, sem correr riscos.

Assim também, quando, em 1922, José Pacheco funda a revista *Contemporanea*, criando as condições para a afirmação de um segundo fôlego modernista, Pessoa escolhe a via epistolar para manifestar a sua satisfação e, subtilmente, a sua decepção. Campos, mais uma vez, surge como seu porta-voz. Numa longa carta, datada de Newcastle-on-Tyne, 17 de Outubro de 1922, confessa, depois de felicitar o amigo: «De si e da sua revista, tenho saudades do nosso *Orpheu!*». E, mais adiante: «Relembro saudosamente – aqui do Norte improficuo – os nossos tempos do *Orpheu*, a antiga camaradagem, tudo em Lisboa de que eu gostava, e tudo em Lisboa de que eu não gostava – tudo com a mesma saudade» (*ibidem*: 404-406).

A capa da ficção – afastando o autor real do diálogo epistolar e invocando um lugar longínquo de escrita – é, pois, com se vê, o melhor suporte para a verdade.

Mas Campos intervém também, como é sabido, no namoro epistolar de Pessoa e Ofélia Queiroz – escreve-lhe pelo menos uma carta, e escreve pequenas frases (pequenas desconversas...) nas cartas assinadas por Fernando Pessoa, encarnando o lado menos amável e amoroso da relação, criando uma distância maior na própria distância que a carta, já por si, representa e denuncia.

O uso da máscara é, também nestes casos, aquilo que permite mostrar o que está oculto. Usar a máscara significa, de facto, *desmascarar-se*, significa dizer a verdade, fingindo que se finge dizê-la. É que a verdade nua de um rosto descoberto pode tornar-se também insuportável, perigosa.

Se considerarmos que Vergílio Ferreira tem razão, quando escreve em *Conta-corrente I* – «O que vem até à carta não é em nós o mais profundo mas o mais sociável, o que pode transaccionar-se numa comunicação de superfície. Uma carta é um acto de pudor. O mais sério fica oculto» (Ferreira, 1982: 371) – não deixaríamos de lhe dar a mesma razão se dissesse que é, precisamente, este pudor que obriga, de vez em quando, o destinador da carta a usar uma máscara libertadora.

Com efeito, no dizer de Janet Altman, «The letter can be either portrait or mask» (1982: 185); é um discurso ambíguo por natureza. É um discurso que se caracteriza por uma sinceridade traduzida, construída. Aliás, a frequência com que o escritor de cartas tenta assegurar a sinceridade das suas palavras (e Pessoa fá-lo com excepcional frequência) indi-

cia a consciência que tem da viscosidade do terreno que pisa. O discurso epistolar, ao contrário do que é comum pensar ou dizer, é muito pouco espontâneo; as próprias fórmulas de tratamento e de despedida, balizando, enquadrando, como numa espécie de moldura, aquilo que é dito/escrito, limitam à partida essa pretensa espontaneidade ou abertura de alma. A ausência física do destinatário e a solidão do sujeito da escrita («acto celibatário» lhe chama Alain Buisine) podem propiciar talvez a confiança, mas permitem também uma longa reflexão e a elaboração cuidada do discurso.

A distância que separa o destinador do destinatário dá àquele que escreve todo o tempo para encontrar uma pose adequada, para compor a imagem que pretende que o receptor tenha de si.. O discurso da, e fundado na, distância coloca destinador e destinatário num diálogo ilusório. A escrita comprime o tempo, petrifica as palavras, fixa-as mortíferamente como numa fotografia. Aquilo que o destinatário lê, e que nós lemos, é a fixação de um instante ido, uma representação do remetente da carta, um seu retrato. Não esqueçamos, porém, de que o retrato (de que fala Janet Altman), enquanto aparente cópia, repetição do rosto verdadeiro daquele que escreve, é, no fim de contas, também já uma *máscara*. E isto é assim *sempre*. Mesmo quando uma carta não leva uma assinatura fictícia, ela nunca deixa de ser testemunho desse diálogo ilusório, marca de um rosto-outro (ou de um corpo-outro) que nos obriga a interrogar: quem fala na carta, quem diz eu? Perguntas que, no fundo, se poderiam fazer em relação a todo o texto (literário). O que revela? O que esconde o texto epistolar?

Tomemos, a título de exemplo, a correspondência entre Pessoa e Teixeira de Pascoaes (5 cartas conhecidas, entre 1912 e 1931). Uma análise pormenorizada, que aqui e agora não podemos fazer, mostraria como aquilo que une e separa os dois poetas se traduz, ao nível do discurso epistolar, pelo dito e não-dito, pelo explícito de uma carta não mandada e o reprimido da carta realmente enviada.

Ora, numa carta de 4 de Março de 1913, Pessoa refere a Álvaro Pinto, a propósito de uma crítica feita por Pascoaes à tradução-versão em verso de *O Livro de Job*, feita por Basílio Teles (e inserta na revista *A Águia*, nº 5, 2ª série, Maio de 1912):

Assim farei objecto de especial severidade a pavorosa crítica de Pascoaes ao livro de Basílio Teles (...). De resto ao Pascoaes direi eu coisas críticas sobre aquele ponto e outros, na carta que hoje lhe vou escrever, agradecendo O Doido E a Morte (...). (Pessoa, 1998: 84)

No entanto, Pessoa adia a carta por vários meses, embora se conheça um rascunho, um fragmento onde se lê: «Daqui resultou o seu artigo

sobre B. Telles, pavoroso de generosidade prolixa e pródiga. Podia o meu amigo ter sido interdito por pródigo em matéria crítica por causa daquele artigo...» (Coelho, 1969: 256). Aqui se deixa perceber a crítica de Pessoa, feita noutros lugares, acerca da falta de distanciamento crítico de Pascoaes e às suas falhas enquanto raciocinador (de um lado, o intuitivo Pascoaes, do outro, o raciocinador Pessoa).

Só em 5 de Janeiro de 1914, Pessoa escreve e envia, realmente, uma carta a Pascoaes, pondo de parte as prometidas duras críticas e manifestando o que chama «a alta e quase religiosa simpatia, que me liga fraternalmente ao seu grande espírito (...)», acrescentando: «Nenhuma culpa teve nessa demora o que em mim é consciente e superior a mim próprio, e é com essa parte da minha alma que admiro e me enteneço ante a sua obra» (Pessoa, 1998: 106).

Mais adiante, como que inflecte a direcção das suas palavras, mostrando, eufemisticamente embora, não ter gostado nada do livro que Pascoaes lhe enviara: «Não que eu julgue “O Doido e a Morte” uma das suas melhores obras. Mas tem, como tudo o que o meu Amigo escreve, um sabor espiritual a Eterno.»

Também numa outra carta, de 1927-1928, em forma de rascunho – o que permite pôr a hipótese de que não tenha chegado a ser passada a limpo e enviada –, Pessoa, referindo-se ao *Livro de Memórias*, escreve: «Dizer-lhe que o li com inteiro agrado seria mentir», acabando por pôr em evidência aquilo que, no seu entender, falta à poesia de Pascoaes: um pensamento estruturante, pois, como diz, «a obra de arte é filha de pai» e não apenas de mãe, que, para Pessoa, é a base, «a matéria, para sobre ela se fundar, nela fazer ou com ela fabricar a obra de arte definitiva» (Pessoa, 1999: 144).

Este revelar do seu pensamento «verdadeiro», perante o destinatário, parece, afinal, ter também ficado escondido, por detrás da *máscara* do silêncio ou do socialmente correcto.

Mas o que se torna interessante no caso de Pessoa é que a máscara de Campos serve não só enquanto porta-voz daquele que dela se socorre, mas também enquanto receptora da escrita dos seus interlocutores.

Ofélia escreve, também pelo menos, uma carta a Campos, em resposta a uma dele próprio, entrando assim no jogo, algo perverso, do namorado. Em 26/ 9/ 1929, escreve deste modo (Nogueira, 1996: 208):

*Ex.^{mo} Senhor
Engenheiro Álvaro de Campos*

Permita-me que discorde por completo com a primeira parte da sua carta, porque, nem posso consentir que V.^a Ex.^a trate o Ex.^{mo} Sr. Fernando Pessoa, pessoa que muito prezo, por objecto e miserável indivíduo nem compreendo que, sendo seu particular e querido amigo o possa tratar tão desprimorosamente.

Como vê estamos sempre em completa desarmonia, nem podia deixar de ser, pedindo-lhe por especial fineza, que não volte a escrever-me.

Quanto às observações que me faz, como foram ditadas pelo Sr. Fernando Pessoa, farei quanto em mim caiba por lhe ser agradável.

Agradeço o conselho que me dá, mas já que me puxa pela língua, deixe-me dizer-lhe que quem eu de boa vontade há muito tempo teria, não deitado na pia, mas debaixo dum comboio, era V.^a Ex.^a.

*Esperando não o tornar a ler, subscreve-se com respeito a
Ofélia Queiroz*

De Alfredo Guisado, conhece-se uma carta destinada ao heterónimo, datada de 27/07/1914 (Pessoa, 1996: 205):

Estimei bastante saber que o Alberto Caeiro tivesse escrito uma poesia, porque me deixou ver que ele ainda escreverá mais do que o “Guardador de rebanhos”, o que é deveras agradável para nós que o conhecemos e admiramos.

Estou desejando ler a sua última poesia, bem como as odes de Ricardo Reis (...)

Diga ao Fernando Pessoa (não sei se você o conhece), que se não esqueça de concluir os “Passos da Cruz”, que o paulismo os reclama, e exige que os conclua.

E Armando Cortes-Rodrigues, usando, por sua vez, a máscara de uma mulher, Violante de Cysneiros, dirige-se igualmente a Álvaro de Campos, endereçando embora a carta a Fernando Pessoa. Em 5 de Julho de 1915, escreve (Margarido, 1990: 117-118):

Junto envio a V. Ex.^a, como intermediário do sr. Álvaro de Campos, que não sei se estará em Portugal, algumas produções poéticas da minha autoria», pedindo a Pessoa que submeta os seus poemas «ao critério do sublime autor de “Ode Trinfal”.

Fá-lo o próprio Mário de Sá-Carneiro que informa, em 13 de Julho de 1915: «Mandeí dois postais ao engenheiro – e um a você» (2001: 171).

Fá-lo ainda Augusto Ferreira Gomes, numa carta inserta no jornal *A Informação*, em 17 de Setembro de 1926, comentando publicamente uma carta que fora endereçada ao jornal por Pessoa, usando também o nome de Campos, em resposta a um inquérito literário do mesmo jornal². Aí, simulando um, evidentemente fingido, desagrado, escreve a «Sua Excelência» (expressão que, como se vê, é utilizada por todos, num tom pomposo e formal que mais não faz do que acentuar a distância entre a realidade e a ficção) estas palavras (Pessoa, 1999: 393):

As suas respostas não pertencem a esta categoria [de parvas] – são suas. E por tal lhas publico, mas deixe-me lhe diga que, de hoje em diante, embora continue a ter por V. Ex^a a mesma admiração que me vem de longa data, fico obrigado a não conhecer mais, pessoalmente, a pessoa de V. Ex^a.

Estamos, pois, em plena encenação. Os dois interlocutores contraceenam, por assim dizer, através de um jogo dramático que a carta proporciona. Jogam e representam (lembre-se o verbo *jouer*, em francês...), como no palco de um teatro. Escrevem e mascaram-se (ou desmascaram-se). Porque, como diria Brigitte Diaz: «Le masque et la plume, voilà donc les premiers acteurs de la correspondance» (2002: 113). Exactamente como na literatura. Escrever pressupõe um inevitável desdobramento do eu. É então aí que surge o intervalo, o curto intervalo entre o rosto e a máscara.

² É numa das respostas ao inquérito que se pode ler a célebre frase de Pessoa/Campos: «A única compensação que devo à literatura é a glória futura de ter escrito as minhas obras presentes».

Referências Bibliográficas

- ALTMAN, Janet (1982), *Epistolarity. Approaches to a Form*, Ohio State University Press: Columbus;
- COELHO, Jacinto do Prado (1969), «Fernando Pessoa e Teixeira de Pascoaes», in *A Letra e o Leitor*, Lisboa: Portugália;
- DIAZ, Brigitte (2002), *L'épistolaire ou la pensée nomade*, Paris: P.U.F.;
- FERREIRA, Vergílio (1982), *Conta-Corrente (1969-1976) 1*, 3ª ed., Amadora: Livraria Bertrand;
- MARGARIDO, Alfredo (1982), «Os Heterónimos de Pessoa / E Violante de Cysneiros?», *Diário Popular*, 22 de Abril;
- NOGUEIRA, Manuela e Maria da Conceição Azevedo, orgs. (1996), *Cartas de Amor de Ofélia a Fernando Pessoa*, Lisboa: Assírio & Alvim;
- PESSOA, Fernando (1996), *Correspondência Inédita*, organização de Manuela Parreira da Silva, Lisboa: Livros Horizonte;
- PESSOA, Fernando (1998), *Correspondência (1905-1922)*, edição de Manuela Parreira da Silva, Lisboa: Assírio & Alvim;
- PESSOA, Fernando (1999), *Correspondência (1923-1935)*, edição de Manuela Parreira da Silva, Lisboa: Assírio & Alvim.

3.

SEGREDOS E MISTÉRIOS

SEGREDINHOS, SEGREDOS E ENIGMAS

*Ana Paula Guimarães*¹

Relembrando segredos já escutados algures, apeteceu bisbilhotar tempos antigos², meus e de outros, e apresentar, de novo, a sequência de degraus a subir para alcançar a face mais oculta da tradição popular, o mais raro segredo, o que fica por revelar.

Há anos, fui desafiada por Teresa Sousa de Almeida, a pensar o segredo na tradição popular portuguesa, encontrando pelo caminho uma parceira, Maria Emília Traça. Juntas apresentámos, em 1995, este texto num congresso internacional em Lisboa. Tropeçámos então em dois diálogos que desencadearam este texto porque sugerem uma escala graduada em função do mais ou menos secreto, um percurso do pequeno para o grande segredo.

I. O primeiro diálogo acontece entre pai e filho de dois anos, Filipe, depois de ter este último ‘viajado’ com a mãe do Estoril até Cascais para comprar um presente de aniversário para o pai. Secreto, recomendação de mãe. Indiscreto, começa o diálogo:

O pai: O que foste fazer a Cascais?

O filho: Comprar segredos.

O pai: O que são os segredos?

O filho: Os segredos são as camisas.

Segredos destes, segredinhos diríamos, só existem para alguns (aqueles de quem o segredo temporariamente se resguarda) e só durante algum tempo: o tempo em que o segredo-segredo não é ainda, como tende a ser, segredo-descoberto.

¹ Professora FCSH e directora do IELT.

² Texto publicado em *Nós de Vozes – Acerca da Tradição Popular Portuguesa*. Lisboa, Colibri, 2000 e assinado também por Maria Emília Traça.

O segredo funciona como um objecto de troca, quer porque se compra, quer porque se negoceia durante a conversa até vir a ser revelado. Os segredos transformam-se – e rapidamente! – em camisas.

Na literatura popular portuguesa, o Cancioneiro, lugar por excelência da expressão amorosa, revela a cada passo quanto o amor deve ao segredo; o Cancioneiro conta episódios (lugares comuns da troca afectiva) e publica prescrições e interditos expondo, nesse processo, a presença de um segredo. Mas paradoxalmente, este existe para ser dito, se não no conteúdo, pelo menos na forma que o enquadra.

*Ao serão vos vou dizer
Coisas da chuva e do vento
Alguns segredos antigos
Que trago no pensamento.*³

A dinâmica entre *dizer* e *esconder* sustenta o serão: conta-se à noite o segredo guardado desde a noite do tempo. A antiguidade valoriza o objecto, consagra-o pela classificação que se lhe apõe. Por serem do domínio do “encoberto”, as “coisas da chuva e do vento” erguem-se acima do seu valor quotidiano instalando-se a um nível mais excitante porque mais mediático.

*Meu amor, fala baixinho,
Que as paredes têm ouvidos;
Os segredos encobertos
São os que são mais sabidos.*⁴

Ainda que se não divulguem na quadra quais os intervenientes reais da situação amorosa (porque a quadra é um molde de que o amante se apropria sem ter de assinar o sentimento proclamado), a cantiga anuncia a existência de amores escondidos, logo descobertos. Mas talvez dessa dinâmica entre *cobrir* (sinónimo também de acto sexual) e *descobrir* dependa a erotização do processo.

*Ainda ontem me disseram
Falas que eu tinha dado;
Eu amava-te em segredo,
Mas já está publicado.*⁵

³ Recolhido em Trancoso por Maria José Simão.

⁴ José Leite de Vasconcellos, *Cancioneiro Popular Português*, vol I. Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1975, p. 391.

⁵ José Leite de Vasconcellos, *Idem*, p. 387.

*Meu amor fala-me à noite
Que de dia tenho medo:
Tenho para te dizer
Palavrinhas em segredo.*⁶

Proclama-se o valor de troca do segredo, a mais-valia da relação amorosa:

*O amor é paixão de alma
Que rouba a jóia mais rica;
Enquanto pretende, cala
Depois de lograr, publica.*⁷

Para a preservação do segredo, a cantiga prescreve silêncio (calar, não contar), voz baixa (“as paredes têm ouvidos”), disfarces (olhos e mãos tentam não trair o segredo guardado no coração).

*Hei-de-te amar em segredo
Para ninguém o saber
Passa por mim fecha os olhos
Faz-te cego sem o ser.*⁸

Ao amor alimentado pelo segredo convém a ambiguidade da re(ve)lação: mostra-se o que é para esconder, sustenta-se o segredo denunciando a sua existência.

II. O segundo degrau, segunda modalidade de existência do segredo na literatura popular portuguesa, convocaria para este texto um ensaio anterior, também publicado na citada obra *Nós de Vozes – Acerca da Tradição Popular Portuguesa*, sobre uma canção de embalar recolhida por António Maria Mourinho gravada em áudio por Michel Giacometti e Anne Caufriez. Retomemos desse “Róró” a forma como o segredo sobreexposto (a palavra cantada) se torna inapreensível para quem é só olhos e apenas se explicita aos ouvidos de quem, não vendo, está indigido para o receber.

⁶ José Leite de Vasconcellos, *Idem*, p. 391.

⁷ Agostinho de Campos e Alberto d’Oliveira, *Mil Trovas*. Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1903, p. 157.

⁸ José Leite de Vasconcellos, *Idem*, p. 390.

*Cabeça de burro
 Bocê nu m'antende?...
 Al pai del nino
 Na cama se 'stende*

*Oh! ró, ró!
 Oh! ró, ró!
 Q'agora, nó !...
 [...]
 Se tu quiêres I yöu quiêro
 Todo se há-de arranjar (i)
 [...]
 Sou mulhiêr suberciente
 Para casa governar (i)
 [...]*

Ao contrário da primeira modalidade da existência do segredo em que continuamente se afirmava a existência de um segredo a preservar (precisamente para motivar a sua descoberta), este texto omite qualquer referência a mensagem oculta. Para tudo esconder do marido “ouserbador” e para tudo indicar ao amante em estado de expectativa, a mulher tece na trama da canção (de berço) um circuito perfeito que envolve, inclusivamente, uma reflexão final sobre os amores encobertos, projectando-se num tempo futuro posterior ao momento de produção do texto e de veiculação da mensagem. Depois da imagem da capa (“el camino yé de todos,/ la capa yé de nós ambos...”), figuração do espaço oculto, escuro, interior, que assenta bem ao universo do segredo, a tecedeira deste ardil (canto-logro ou canto-alerta consoante o ponto de vista) invoca a vigília, a lucidez do dia claro perante a agitação do percurso no escuro e no encoberto:

*Canta l gallo, yé de dié,
 Reloijo dels namorados!
 Acorda tu miu amor(i)
 nu mos ache desuidados.⁹*

III. Introduz a terceira modalidade de existência do segredo na literatura popular portuguesa um segundo diálogo, desta vez entre uma mãe aqui presente e uma filha de dois anos, Mariana.

⁹ António Maria Mourinho, *Cancioneiro Tradicional e Danças Populares Mirandesas*, 1º vol., 1984, pp. 219-20

Mariana: Ó mãe, Mariana não sabe uma coisa!
A mãe: Que coisa?
Mariana: Ó mãe, Mariana não sabe uma coisa!
A mãe: Que coisa?
Mariana: Ó mãe, Mariana não sabe uma coisa!
A mãe: Mas que coisa?
Mariana: Ó mãe, Mariana não sabe uma coisa!
A mãe: Mas que coisa, filha?
Mariana: Ó mãe, Mariana não sabe uma coisa!
A mãe: Que coisa?!
Mariana: Ó mãe, Mariana não sabe uma coisa!
A mãe: Que coisa?!
Mariana: Ó mãe, Mariana não sabe uma coisa!
A mãe: Que coisa?

Ninguém (quem escuta o diálogo ou os próprios interlocutores) fica a saber mais senão que há “uma coisa” que não se sabe. A repetição até ao infinito desta ‘conversa’ entre a mãe paciente e a impaciência da filha acrescenta ansia e irritação (tal como num conto de enfado “à l’envers”) sem resolver o núcleo do problema: a “coisa”, o sem-rostro, não chega a concretizar-se.

Este segundo diálogo (que praticamente se anula enquanto tal porque se constrói sobre o absurdo de um contínuo processo de ‘copy-paste’) abre caminho ao funcionamento do mecanismo do segredo no conto popular.

Se, na conversa entre o pai e o filho, o próprio diálogo conduz à resolução do problema (porque há ilusão da transparência da linguagem), neste segundo caso, nesta conversa entre Mariana e a mãe, a feição viciosa apenas se reduz se houver uma ligação ao mundo concreto, aquele em que as coisas acontecem e não apenas se referem. Se as falas de mãe e filha fossem (ou tivessem sido) um conto de adivinhação seria a narrativa a conduzir à resolução do problema.

Exemplarmente, no conto de Grimm, “O que partiu à procura do medo”¹⁰, o herói (tal como quem pergunta com vontade de saber o segredo que ainda não sabe) parte para conhecer aquilo que desconhece: o medo. Curiosamente é essa ausência de medo que possibilita inúmeros feitos entre os quais o ressuscitar da morte.

Também no conto “O militar” recolhido no concelho de Lamego, o herói “extravagante”, generoso e totalmente destituído de medo consegue

¹⁰ Jacob e Wilhem Grimm, *Contos de Grimm*. Lisboa, Relógio de Água, 1984, pp. 63-75.

repor a ordem perdida em diversas situações até que, como recompensa dos seus feitos, lhe diz alguém:

– *Venha cá a minha casa, tenho lá uma prenda para le dar.
Dando-le uma caixinha, à modo dum sagredo, tendo aquela caixinha
um pássaro dentro, e disse-le:*
– *Esta caixa não a há-de abrir pelo caminho, senão quando chegar ao
pé da sua família.*
Dezendo o militar só para com ele:
– *Então não hei-de saber o que levo comigo?*
*Abrindo pelo caminho a caixinha, sai o pássaro com grande força e
dando-le com as asas na cara. Adonde s’ele assustou muito. E diz:*
– *Já vejo que o medo é conforme se quer tomar. Não tive medo de na-
da e tive medo de um pássaro!*
*E acabou.*¹¹

Nos contos, diferentemente das cantigas, só pela acção se desvela o segredo. Poder-se-ia dizer que a linguagem começa a rarear e o diálogo não consegue aquilo que só as provas de iniciação da personagem conseguirão: abrir o cofre, encontrar o amante, unir as alianças, responder às tarefas impossíveis. A palavra do conto ensina a paciência, exigindo acção.

No conto “As três lebres”¹², também exemplar da manifestação do segredo nos contos populares, uma princesa exige para marido um homem capaz de inventar “uma adivinhação que ela não adivinhasse”¹³. Por sua vez, aquele que, pela astúcia, conquistará a sua mão, parte para o palácio “sem saber ainda o que havia de perguntar à princesa”. E é à custa de um segredo habilmente sacado à intimidade da princesa (uma saia, um ‘chambre’ de dormir, por sinal uma camisa na versão brasileira de Câmara Cascudo) que o feitiço se virará contra o feiticeiro. Não convém à princesa desvendar publicamente um segredo que arrisque a sua imagem perante a corte:

Ia o aldeão muito esperto para mostrar, perante a corte, “as saias das aias e o chambre da princesa” (vestígio de que dormira com elas nas três noites anteriores) quando a princesa logo se levanta e diz: «Basta, basta, serás meu esposo, pois és o homem mais esperto que aqui tem vindo».

¹¹ José Leite de Vasconcellos, *Contos Populares*. Coimbra, Universidade, 1964, nº 293, pp. 527-531.

¹² Adolfo Coelho, *Contos Populares Portugueses*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1985, nº XXXVIII, pp. 193-5.

¹³ Restaria averiguar se a própria adivinha funciona segundo estas categorias do segredo aqui propostas.

O segredo do corpo traído pela exposição da peça de vestuário íntimo revela-se mais forte que o segredo do coração, um segredo de alma que apenas compromete perante o amante. No caso deste conto, a posse do segredo (tanto maior quanto mais se enreda na intimidade da princesa) privilegia o seu portador permitindo-lhe, no final, ascensão e distinção social. Mas nem sempre esse traço ‘distintivo’ funciona positivamente. É o caso do conto “O príncipe das orelhas de burro”¹⁴ em que a posse do segredo é sentida como um peso insustentável pelo dilema que instala no barbeiro seu detentor, o qual confessa ao padre:

«Eu tenho um segredo que me mandaram guardar, mas eu se não o digo a alguém morro, e se o digo o rei manda-me matar; diga, padre, o que hei-de fazer.»

Novamente, a solução do problema só pode advir da acção:

Responde-lhe o padre que fosse a um vale, que fizesse uma cova na terra e que dissesse o segredo tantas vezes até ficar aliviado desse peso e que depois tapasse a cova com terra. O barbeiro assim fez; e, depois de ter tapado a cova, voltou para casa muito descansado.

Soluciona-se o dilema agindo, isto é, lançando o segredo numa terra de ninguém, uma cova no fundo de um vale donde... o segredo ressurgirá à superfície na voz dos canaviais.

Passado algum tempo, nasceu um canavial onde o barbeiro tinha feito a cova. Os pastores, quando ali passavam com os seus rebanhos, cortavam canas para fazer gaitas, mas quando tocavam nelas saíam umas vozes que diziam: «Príncipe com orelhas de burro». O próprio rei também tocou e sempre ouvia as vozes.

Tudo se passa como se na natureza nada se perdesse e tudo se transformasse numa espiral de continuidade entre a fala humana e os elementos da natureza. Tudo se passa como se fosse condição do segredo ser dito remetendo para o primeiro nível desta escala de segredos, aquele que o Cancioneiro tão exemplarmente expõe.

Em *Elementos e Entes Sobrenaturais nos Contos e Lendas*¹⁵, Maria Teresa Meireles classifica os níveis assumidos pela palavra neste conto

¹⁴ Adolfo Coelho, *Idem*, nº L, pp. 229-30.

¹⁵ Lisboa, Vega, 1999, p. 136.

desenvolvido entre “os pólos da emissão e o da recepção/reprodução; entre o ouvir e o contar:

1. *o barbeiro vê o surpreendente, o desmesurado que (pela sua própria natureza) suscita o contar e a divulgação por parte de quem vê. Em contrapartida, da parte de quem é visto, a desmesura ganha dimensões de segredo e só uma ameaça total (“o rei ameaçou-o de o mandar matar se ele falasse a alguém no segredo”¹⁶) pode assegurar a contenção: a visão leva então à palavra-ameaça;*
2. *incapaz de manter o segredo, o barbeiro vai auto-conduzir-se à palavra-confissão;*
3. *o confessor, perante a gravidade do que ouve, conduz a acção através da palavra-conselho;*
4. *o barbeiro põe em prática o conselho recebido e lança a palavra-catar-se como quem se liberta de um corpo estranho, semeando-o;*
5. *a Terra aceita essa palavra e, como lhe é próprio, germina, vegetaliza em canas transformadas em flautas que, em vez de música, produzem vozes. À reprodução da planta associa-se a reprodução da palavra-segredo, que assim se torna palavra-divulgação.”*

Descendo cada vez mais fundo na escala do pequeno para o grande segredo, chega-se a um grau em que o risco de morte não se resolve por recurso a estratégias mas apenas por apelo ao sobrenatural. No conto “Pedro, Pedrito”¹⁷, uma versão portuguesa de “O fiel João”¹⁸ dos irmãos Grimm, a divulgação do segredo acarreta a metamorfose:

*«Quem isto ouvir e contar
Em pedra se há-de tornar.»*

Aqui, também contar é morrer (ao contrário de Scherazade para quem contar é viver porque o fio da narrativa a prende à vida despertando a curiosidade do sultão/auditor até à manhã seguinte):

Chegou Pedrito ao palácio e logo tratou de avisar o príncipe Pedro das desgraças que esperavam a princesa; mas qual não foi o seu espanto ao verem que, ao passo que Pedrito ia contando o que ouvira pelo caminho, se ia transformando em estátua de pedra.

¹⁶ José Leite de Vasconcellos, *Contos Populares e Lendas*. Coimbra, Universidade, 1969, nº 568, p. 323.

¹⁷ Adolfo Coelho, *Idem*, nº LI, pp. 231-3.

¹⁸ Jacob e Wilhem Grimm, *Idem*, pp. 103-113.

Apenas a colaboração de fadas e feiticeiras pode reanimar o mineral devolvendo a vida ora a Pedrito, ora depois a Pedro (entretanto também empedernido). Quer por astuciosas estratégias, quer pelo recurso à ajuda sobrenatural, o segredo sempre se reduz porque alguém age não se contentando com o poder da palavra, ora para interditar, ora para questionar, ora para resolver.

No conto, o segredo instala um paradoxo. Conta-se que se não pode contar, fala-se no “ouro” da palavra...

«Deus te fada para que sejas a menina mais linda do Mundo, e para que quando falares deites postas de ouro pela boca fora»¹⁹

...mas sabe-se que o metal precioso caracteriza, antes, a interioridade e o silêncio:

Diziam depois que, se não contassem o sonho, o ferro que aparecia seria ouro, que ali estava encantado.²⁰

IV. O quarto e último degrau nas modalidades de existência do segredo em textos da nossa tradição é o de uma situação-limite: na descida até ao cada vez mais secreto, chega-se a um grau em que nem a palavra segredo é sequer mencionada. Se os segredinhos, dos quais o Cancioneiro faz o inventário, são máscara breve, jogo de esconde-esconde erótico e estratégico, à medida que se avança para o segredo mais fundo, menos a linguagem deixa de revelar conteúdos ou, sequer, de nomear segredos.

Andar, pois, aos segredinhos (como as meninas na escola aos sete ou oito anos) fica bem no alto da escada, quando é atitude olhada a partir do patamar profundo (da bruxaria?) onde reina o indizível e onde o categórico acontece sem apelo nem agravo. E no que se diz (sem a palavra porquê ou a indicação de ‘Secreto’) perpassa apenas o dado: é bom, é mau, é sinal de. Sem mais.

É muito mau uma mulher grávida ser madrinha de uma criança porque esta sai com certeza muda ou idiota.

Vestir a camisa do avesso é sinal de presente.

¹⁹ José Leite de Vasconcellos, *Contos Populares e Lendas*, nº 534, p. 217.

²⁰ José Leite de Vasconcellos, *Contos Populares*, nº 254, p. 442.

Quando duas ou mais pessoas lavam as mãos ao mesmo tempo na mesma bacia ou se limpam à mesma toalha, é sinal de que nesse dia jogam à pancada.

Não se deve pôr dinheiro em cima da mesa porque é sinal de ralhos.

Três pessoas a fazerem uma cama é sinal de morte.

É mau falar só porque aparece o diabo.

Quando dois relógios dão horas ao mesmo tempo é sinal de morte repentina.

Quando os bois berram aos saltos ou marram uns nos outros é sinal de vento.

Quem lavar os pés à sexta-feira, não deve deitar fora a água nesse dia senão arrisca-se a ser perseguido pelas bruxas.

Quando se boceja é bom fazer cruces na boca para não entrar o demónio.²¹

E finalmente a notícia de uma sentença cujo conteúdo tem precisamente a ver com a tónica do segredo:

quando duas pessoas bebem pelo mesmo copo, ficam a saber os segredos uma da outra.

Por falta de linguagem que os diga, os segredos que as superstições encerram não são redimíveis pelo diálogo, por herói ou amante indigitado para os solucionar nem por uma acção que os desbloqueie. Agem sobre quem os reconhece ilidindo qualquer hipótese de explicação da sua origem. Permanecem segredos na sua forma mais radical: são enigmas aparentemente fortuitos, interpretáveis, mas que funcionam numa cultura por eles condicionada. Guardar-se-iam na agenda debaixo da letra X conforme acontece nas histórias de Agatha Christie?

Pergunta o Tempo ao Mundo sobre a razão pela qual Abel tem dias contados:

Tempo:

Pois por que tem dias tam abreviados

²¹ Consiglieri Pedroso, *Contribuições para uma Mitologia Popular Portuguesa*. Lisboa, Dom Quixote, 1988, pp. 129-161, 201-272.

Mundo:

*São fundos segredos que tem o senhor
para si guardados*²².

V. E então? Permitamo-nos avançar com alguns dados para uma (futura) poética da oralidade a estabelecer com base no binómio fundador do segredo, a tensão existente entre calar-publicar, questão brilhantemente colocada pela criança que pergunta ao adulto:

*«Posso-te contar um segredo sem tu ficares a saber?»*²³

A voz, o ouvido, lugares da existência do texto oral, surgem como espaço para o desfazer do segredo (é a contar que a gente se entende e escuta o encoberto, dizem as línguas apuradas em querer-saber).

Vimos como, devassada a intimidade, o segredo cai na rua e a publicação do oculto se torna incontrolável:

*Ninguém descubra o seu peito
A nenhuma amiga sua
Quem o seu peito descobre
Seu segredo deita à rua.*²⁴

Mas também a escrita, ainda que aparentemente definitiva e duradoura face à efemeridade do discurso oral, se revela um lugar inseguro para a preservação do segredo:

*Pus-me a fazer na areia
O retrato do meu bem
Escrevi, apaguei logo
Com medo que visse alguém.*²⁵

A petrificação (arriscada pelo herói revelador do segredo) é vulgarmente considerada o agente de conservação do texto em movimento mas o facto é que, tornando o texto em pedra, a escrita imuniza mas também estagna. A proposta avançada pela quadra anterior altera este habitual quadro de fixação do texto oral uma vez que associa à escrita a possibilidade de rasura.

²² Gil Vicente, *Breve Sumário da História de Deus*. Lisboa, Assírio e Alvim, 2009, pp. 32-3.

²³ Sobrinho de Leonor Correia Marques.

²⁴ Citado de cor.

²⁵ Citado de cor.

Se o segredo escrito é, pois, reversível, o segredo proferido não pode senão prosseguir um caminho de liberdade (chegando mesmo a metamorfosear-se em elementos de outros reinos da natureza).

“Está dito, está dito”.

“A palavra é um pássaro que se solta de uma gaiola”, expressão do carácter definitivo da transmissão oral.

Apesar de ser secreto, o conteúdo ou a forma transmitida (o nomear apenas o envólucro, a caixa, o peito, o coração onde o segredo reside) não deixará, como o tempo, de se ir adiantando. Até que venha, mais cedo ou mais tarde, a ser explícito: mérito da própria linguagem ou da actividade de um herói.

Duas situações retiradas do quotidiano exemplificam esta relação complexa entre o oral e o escrito pela via, agora, do secreto. A primeira, um anúncio publicitário, encena o fim do segredo na era da escrita e da fotocópia.

A segunda joga com a intimidade levantando a ponta do véu. Para examinar o ouvido de uma criança, um pediatra murmura-lhe:

“Deixas-me espreitar os teus segredos?”

VI. Notemos, para finalizar, que o segredo é tanto mais profundo nesta escala quando menos hiperbólica for a linguagem. Porque é mais secreta, mais enigmática a linguagem mais seca, mais directa, sem mais nem menos do que é devido.

Tal como o sal, condimento banal por excelência, se torna o sabor dos sabores porque apalada, impregnando os alimentos até se preencherem do seu próprio sabor (aquele que, afinal, já lá estava e só precisava de ser desencadeado), assim o maior segredo reside no mais próximo, o elemento aparentemente menor e mais superficial mas que, afinal, motiva a assunção de si.

Secreto é sobretudo o quotidiano, banal como o amor discreto e mudo de Cordélia pelo pai. Na versão popular da história do Rei Lear, “O sabor dos sabores”²⁶:

Era uma vez um rei, que tinha três filhas muito lindas.

Um dia, que estavam a jantar, perguntou o pai à filha mais velha:

– Diz-me, minha filha, como gostas de mim.

– Gosto tanto do papá como gosto do Sol.

²⁶ José Leite de Vasconcellos, *Contos Populares e Lendas*, nº 665, pp. 452-3.

A outra disse-lhe:

– Gosto tanto do papá como gosto dos meus olhos.

E a mais nova disse que gostava tanto dele como a água do sal.

A hipérbole, o adjectivo, a comparação com os elementos sacralizados (o Sol, os olhos, lugares comuns da expressão poética) acrescentam dados ao lado substantivo da linguagem, delimitando-a, confinando a multiplicidade de sentidos a um único sentido: o de ser belo como o sol, caro como o ouro, precioso como os olhos.

A palavra sem mais nem menos é que pesa sobremaneira. Como pesou sobre a filha mais nova a maldição do pai:

deu ao criado uma bandeja e uma toalha, e disse que lhe trouxesse a língua e os olhos.

Poderia dizer-se: quanto mais inesperado e conciso, mais secreto, mais tenso. Vista assim, a literatura tradicional, simples, concisa, filtrada de excrescências, corresponderia exemplarmente ao princípio do segredo. Desde os segredinhos do Cancioneiro aos grandes segredos da prescrição supersticiosa e da palavra mágica (quando uma bruxa morre, diz-se que passa os novelos, os segredos, para a mulher que lhe estiver mais próximo), toda a literatura tradicional se enreda no princípio do segredo, seja ele relativamente secreto (canção de amor, romances encobertos), seja ele indecifrável (é bom, é mau, é sinal).

Grandes ou pequenos, os segredos em circulação garantem a vida desta literatura fundada na oralidade. Passados do ouvido de uma geração para os ouvidos de outra, os segredos assim tornados tradicionais não estão, por natureza, destinados a cair num poço sem fundo, a enterrar-se numa cova ou a guardar-se até à morte. O aparente valor de preservação do segredo reverte então no valor da sua divulgação: alto e em bom som ou num sussurro cúmplice.

IMAGENS, ENGANOS E DESENGANOS – A NEUTRALIZAÇÃO DA FÁBULA NAS «FÁBULAS TRADICIONAIS»

*Ana Paiva Morais*¹

I. A fábula original

Em 1914 e 1915, Teófilo Braga deu à estampa a segunda edição dos *Contos Tradicionais do Povo Português*, aumentada por vários textos, entre os quais um conjunto de fábulas retiradas de uma colecção datada de 1603, compilada por Manuel Mendes da Vidigueira. Da primeira edição dos *Contos Tradicionais do Povo Português*, de 1883, constava um estudo introdutório do autor, sobre a novelística popular, inserido no primeiro volume, e um outro estudo intitulado “Literatura dos Contos Populares em Portugal”, que figurava em guisa de introdução ao segundo volume o qual apresentava no final um volumoso aparato de notas comparativas. Na segunda edição, sobre a qual aqui me debruçarei, manteve-se o estudo introdutório do primeiro volume, porém acrescentado de uma segunda secção dedicada à novelística brasileira; do estudo incluído no segundo volume foi aqui publicada uma versão ampliada, tendo sido suprimidas as notas comparativas que acompanhavam a primeira edição.

O assunto de que me ocuparei neste breve trabalho diz respeito a esta mudança na organização da colecção de contos tradicionais de Teófilo que consistiu, no que diz respeito ao corpo da obra, na incorporação de uma outra colecção, completa, de autor conhecido apesar da data remota da sua primeira edição, e que se compunha de textos de um género tão bem definido e conhecido do público leitor da época como era a fábula

¹ Professora na FCSH e investigadora do IELT.

esópica, se bem que, até à data, não tivesse sido objecto de interesse especificamente relacionado com o conto tradicional em Portugal.²

Será legítimo colocar como hipótese que a descoberta por J. Leite de Vasconcelos, em 1900, na Biblioteca Palatina de Viena, do manuscrito do século XV contendo um isopete em língua portuguesa que este estudioso publicara na Revista *Lusitana* em 1903, poderá não ter sido alheia a este aprofundamento do interesse de Teófilo pela fábula esópica na sua relação com a formação de um fundo literário nacional, tanto mais que a recente descoberta do seu colega e ilustre filólogo vinha preencher um vazio, que se supunha definitivo, relativamente à produção de colecções de fábulas em língua portuguesa durante o período medieval³. Uma vez confirmado o papel da fábula na constituição original do património literário nacional, havia que lhe assegurar um lugar de destaque no edifício da literatura popular em Portugal que Teófilo se propunha erguer, concedendo-lhe um espaço no âmbito dos contos tradicionais.

Note-se que, mau grado o lugar de destaque concedido à fábula na segunda edição dos *Contos Tradicionais do Povo Português*, o projecto de a incluir no conjunto dos vários géneros que alimentam o conto tradicional português não se inicia com a edição de 1914: os dois volumes dos *Contos Tradicionais* dados à estampa originalmente, em 1883, acolhem, já, textos de vários subgéneros da narrativa curta, que vão desde a lenda às histórias e exemplos, passando pelos contos míticos, casos, facécias e patranhas, que parecem constituir o sistema genológico da tradição popular segundo Teófilo Braga, entre os quais se contam alguns exemplos da fábula esópica, género que aparece indicado no título da última secção, que se compunha de “lendas, patranhas e fábulas”. É certo que não estava incluída, ainda, a colecção de fábulas de Esopo compilada por Manuel Mendes, e que o género da fábula era atestado somente por alguns contos em que os protagonistas eram animais, bebendo em fontes dispersas, tanto de fundo esópico ou mitológico como pertencentes à tradição do *Roman de Renart*. Porém, a fábula estava na génese do conceito que Bra-

² A colecção de Manuel Mendes da Vidigueira é inserida quase integralmente na 2ª edição dos *Contos Tradicionais do Povo Português*. Foram excluídas apenas 10 fábulas, que figuravam no suplemento daquela colecção. Por outro lado, Braga inclui nesta secção 4 fábulas do *Divertimento de estudiosos* de Marques Soares e uma narrativa do *Romanceiro do Arquipélago da Madeira*.

³ Note-se que na edição de 1914-15 dos *Contos Tradicionais do Povo Português* foram adicionadas, além das fábulas da colecção de Manuel Mendes da Vidigueira, mais 4 fábulas explicitamente retiradas do *Fabulário Português* do Século XV (pp. 94-98).

ga construíra de uma “novelística popular”, tal como ele o descreve no estudo que antecede a primeira edição dos *Contos Tradicionais*:

*Na morphologia dos Contos ha um desdobramento gradual que corresponde ao progresso mental; a Fabula, nascida de uma simples comparação material, eleva-se ao intuito moral no Apólogo, fixando-se na forma litteraria, e dissolvendo-se na corrente oral que apenas conserva a conclusão ou moralidade no Anexim. A fabula, depois da Metaphora, é a forma mais rudimentar do conto; nasce d’esse estado mental subjectivo, e d’esse sentimento religioso do animismo em que se dá falla ás cousas inanimadas como as pedras; esta faculdade subsiste ainda nos processos rhetoricos da prosopopéa, e na imprecação espontanea do povo.*⁴

Segundo Teófilo, a fábula está, pois, incluída no processo progressivo da literatura, e representa justamente o seu estágio original; a marca de origem histórica ou cronológica é acrescida de uma outra, de carácter mental, que é a de maior relevância para o autor: a fábula, tal como a “imprecação espontânea do povo”, corresponde ao estado mental subjectivo, manifestado numa expressão imediata, no qual se faz radicar a sua natureza “popular”, entendendo, aqui, popular como aquilo que emana do povo, isto é, algo que, na medida em que é produto espontâneo de uma colectividade anónima, pertence, de algum modo, ao seu universo.

A ter esta linha de raciocínio em conta, a fábula seria a forma mais popular do conto (no sentido em que, dada a sua espontaneidade, tem maiores afinidades com a enunciação imediata, característica do povo) e, também, a mais tradicional, uma vez que através dela simultaneamente se fixam e se transmitem valores de um passado colectivo.

Não deixa de ser curioso, porém, que o género da fábula, apontado por Braga como sendo, na tradição popular, o mais rudimentar e o mais próximo da expressão do povo seja aqui retirado de uma colecção de fábulas moralizadas, contrariando, justamente o princípio de simples comparação, omissa no que respeita ao intuito moral, o qual aquele estudioso tinha atribuído à fábula. Braga ver-se-á, portanto, na necessidade de acomodar este *corpus* aos seus desígnios teóricos, o que fará omitindo os segmentos que contêm a moral em cada um dos textos da colecção, à excepção de 6 deles, transformando as fábulas de Manuel Mendes em

⁴ “Da Novellistica Popular” in *Contos Tradicionais do Povo Português*, Porto, Livraria Universal de Magalhães e Moniz Editores, 1883, vol. I, p. XIX-XX, itálicos do autor.

formas estranhas e que, certamente, o editor e tradutor de seiscentos teria recusado assinar se acaso as tivesse conhecido nesta versão despojada:

*Nada he mais útil, e interessante do que as Fabulas, as Novellas, todas as vezes que são compostas de sorte, que dellas se possa tirar a moral. São reprehensíveis, e indignas de estarem contadas no número de obras, aquellas composições, onde senão descortina a moral, como hum tecido de ridicularias sem ordem, nem methodo, homens voando, e estatuas fallando.*⁵

Apesar de a sua natureza tradicional ser incontestável, a lição que podemos colher das edições de Teófilo é que a sua tradicionalidade é problemática quando inserida no contexto da literatura popular, necessitando, até, de ser reconstituída artificialmente, se se entender por tradicional, com Braga, um fundo narrativo que pertence à humanidade desde tempos imemoriáveis, que teve expressão em Portugal. O sistema dos géneros tradicionais do povo português por ele erguido assenta num *corpus* de que, afinal, não restam marcas. Do género mais rudimentar e fundador da literatura popular não se conservam traços, pelo menos no estado que Teófilo tinha por mais puro, ou seja, sem a moral, apresentando-se, por isso, a fábula numa forma transformada, que é a do apólogo. A fábula em língua portuguesa parece ter sido cultivada desde sempre na sua vertente de *exemplum*, como o atesta a colecção que J. Leite de Vasconcellos descobriu e editou, a única colecção de fábulas do período medieval em língua portuguesa de que há conhecimento, e que apresenta uma moral em posição final e cada uma das fábulas, seguindo a regra dos fabulários medievais.

Se no sistema da novelística popular definido por Teófilo Braga a fábula constitui o modelo primordial, a sua matriz, tudo parece indicar que se trata de uma matriz abstracta, mau grado serem referidos textos concretos. De facto, a “Classificação da Novelística Popular” que se encontra no estudo que antecede o Volume I dos *Contos Tradicionais do Povo Português*⁶, compreende três secções. A Secção I é dedicada às “concepções fetichistas”, que são “peculiares aos povos selvagens e persistentes nas civilizações huschitas e mongolóides”; aqui se encontra a fábula, logo na primeira posição, sendo seguida pelo apólogo e o anexam. A secção II, que diz respeito às “concepções politeístas, das sociedades

⁵ Prologo do editor, *Fabulas de Esopo*, traduzidas da língua grega com applicações moraes a cada Fabula por Manoel Mendes da Vidigueira, Lisboa, Typographia Rolandiana, 1791, p. iii-iv. [1ª edição, Évora, Manuel da Lyra, 1603].

⁶ *Op. Cit.*, p. XLVI-XLVII.

rudimentares”, engloba os contos e epopeias; a Secção III, por fim, que se refere às “concepções monoteístas, específicas das sociedades superiores”, é expressa pelos casos, novelas e lendas, exemplos e parábolas. Esta organização, que respeita a “sucessão dos estados mentais da humanidade”⁷, é bem reveladora do lugar original que Braga confere à fábula.

Nestas circunstâncias é tanto mais interessante verificarmos que na sua compilação de contos tradicionais o autor recorre a uma fonte de fábulas que contraria essa natureza rudimentar que ele atribui à fábula. E isso acontece, possivelmente, por faltarem as realizações de um modelo que é, afinal, puramente conceptual. É importante notarmos, ainda, que no estudo que antecede o volume II, na versão que teve na segunda edição dos *Contos Tradicionais do Povo Português*, apesar de ser feita menção explícita ao *Livro de Esopo* editado por Leite de Vasconcelos, entre as fábulas referidas por Teófilo não se conta uma única fábula esópica, preferindo-se os exemplos de outros géneros da literatura animal, que até são, em vários casos, narrativas integradas em outras obras, como é o caso da *Crónica de D. João I* de Fernão Lopes, em que se integra uma *raposia*, ou o *Orto do Esopo*, onde figuram vários exemplos de animais, desta vez retirados de uma enciclopédia, o *De Proprietatibus rerum* de Bartolomeus Anglicus.

Assim, podemos concluir que a fábula constitui, para Teófilo, não um género da literatura tradicional enquanto realidade viva, mas um modelo perdido. O mais perfeito representante da novelística popular, o género mais próximo do mito, de onde tudo partira, é, afinal, o género cujo texto é irrecuperável. Por isso, a fábula nunca corresponderá à definição que Teófilo dá dela, a não ser por um esforço de (re)construção.

É sobre este paradoxo que Teófilo constrói o seu sistema da novelística popular, fazendo da fábula o melhor exemplo da ilusão fabulística, num gesto em que compilar a “forma rudimentar do conto” será um verdadeiro exercício de efabulação. A fábula, como o nome indica, constitui o terreno da ficção, ainda que ela seja, também, a peça chave na recuperação da pureza, da espontaneidade e da autenticidade da voz do povo.

Na segunda secção deste trabalho tentaremos dar algumas pistas sobre o modo como o paradoxo da ilusão ficcional gerado pela teoria braguiana da fábula como género popular se reflecte no modo como os contos são coligidos e na própria dinâmica da colecção.

⁷ *Op. Cit.*, p. XLVI.

II. Fábulas verídicas

As fábulas de Manuel Mendes da Vidigueira, transcritas por Teófilo na sua colecção de *Contos Tradicionais do Povo Português*, incluem vários textos de decepção e engano, que constituem o núcleo da sua estrutura. Como vários críticos sublinharam, a construção do sentido na fábula, assenta, quase sempre num jogo de tensões, de uma comparação nuclear, e é nesse jogo de opostos que se baseia a demonstração da lição: o vencedor e o vencido; a boa ou a má decisão; a verdade ou a ilusão, etc.⁸ Porém, o facto de as fábulas de Teófilo se apresentarem desprovidas de componente moralizada contribui para evidenciar a componente lúdica sobre a moral, a qual se encontra retraída, embora não completamente ausente. Desaparece a lógica dedutiva que faz funcionar a fábula, e que postula que o caso particular se justifica pela sua capacidade de nos conduzir à compreensão e aceitação de uma lei geral, de um princípio de conduta, de uma regra universal. Em lugar dessa lógica privilegia-se o puro jogo de tensões materializado no conflito das personagens, o formalismo da comparação. Ou seja, privilegia-se as formas, se não num estado puro, pelo menos num estado mais depurado. É nas figuras dos animais protagonistas que a atenção se concentra, aqui, afastando a lição. Esta, por seu turno, não é eliminada, mas sobrevive no plano da alusão pelo qual ela se imaterializa até ao limite de uma realização possível.

Por outro lado, a colecção ganha um novo relevo na medida em que ao esquema de oposições existente em cada uma das fábulas se acrescenta um outro nível do jogo conflitual que consiste na interacção entre as fábulas, as quais funcionam quase como capítulos de uma vasta história natural dos animais. Neste campo, assistimos a esquemas de duplicação, de repetição ou de oposição activos em pares de fábulas, por exemplo.

As fábulas “O lobo e o Cordeiro” e “O Lobo e as ovelhas” são dois bons exemplos deste tipo de funcionamento: no primeiro caso (o lobo procura argumentos para devorar o cordeiro), o embate entre o lobo e o cordeiro desenvolve-se através de um diálogo em que o lobo procura uma razão plausível para se lançar sobre o cordeiro (porque o cordeiro está a sujar a água que ele bebe ou porque se não foi ele fora o seu pai), mas esta lógica racional acaba por fracassar, e ele vê-se forçado a recorrer à sua arma habitual, a força; já no segundo caso, é à mentira, à traição e à força que os lobos recorrem, omitindo qualquer recurso à argumentação

⁸ Sobre a estrutura dupla da fábula, veja-se o artigo de Howard NEEDLER, (1991) “The Animal Fable Among Other Medieval Literary Genres”, *New Literary History*, 22, pp. 423-439.

(os lobos fazem um tratado de paz com as ovelhas e estas dispensam a protecção dos rafeiros, mas acabam por ser vencidas e devoradas pelos lobos que as atacam mal as vêem desprotegidas). Num caso, a fábula parece reproduzir, na sua parte inicial, o método dedutivo, que é específico do género da fábula – demonstrar uma moral, uma regra geral, um princípio orientador – antes de passar à lei natural do reino animal, que é a força das coisas; no segundo caso, dispensa-se a demonstração, e a narrativa lança-se de imediato nesse princípio da inevitabilidade da lei natural. Existe como que uma interdependência das duas fábulas. Esta relação interior à colecção intensifica, não a lição, que está latente em todas as fábulas, mas, a força da narrativa, a autonomia dos protagonistas, o que, noutros termos, se pode dizer que reforça a sua existência enquanto seres iguais a si mesmos, entregues como estão à pregnância dos seus próprios actos, ou seja à sua condição animal. O engano só aparentemente contribui para ocultar; na realidade, ele é revelador de uma verdade fundamental que é a natureza animal dos animais. Ao contrário do que acontece com as fábulas moralizadas em certos contextos literários, as fábulas de Teófilo estão despojadas de qualquer dimensão alegórica, e isso contribui para fazer sobressair a “verdade nua”, para usar a conhecida expressão de Horácio.

Essa entrega dos animais a si mesmos, às suas próprias qualidades (ou defeitos) é magistralmente exemplificada na fábula mais auto-reflexiva de todas, “O cão e a carne”, a fábula IX da colecção⁹: um cão leva uma peça de carne na boca; ao passar por um rio vê a sua imagem reflectida na água e pensando que aí estava um outro cão com mais um bocado de carne, larga o seu naco para perseguir o que via reflectido na água. Porém, o rio levou o verdadeiro pedaço água abaixo, e ele perdeu o naco de carne e também a sua “sombra”. Este jogo de reflexos torna especialmente nítida a ideia da ilusão, da inevitabilidade da ilusão, uma vez que o protagonista da fábula não consegue distinguir o objecto do seu reflexo. Mas a esta simetria entre a verdade e a ilusão segue-se quase de imediato a sua solução, ou antes o seu antídoto, na fábula XI, “O Cão e a imagem”:

*Buscando de comer, o Cão acertou de achar uma Imagem de homem, muito primorosa e bem feita de papelão com cores vivas. Chegou o Cão a cheirar por ver se era homem que dormia. Depois deu-lhe com o focinho e viu que se rebolava, e como não quisesse estar queda, nem tomar assento, disse o Cão: – Por certo que a cabeça é linda, Senão que não tem miolo.*¹⁰

⁹ “O cão e a carne”, in Teófilo Braga, *Contos Tradicionais do Povo Português*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, Colecção Portugal de Perto, 1987, vol. II, p. 272.

¹⁰ “O Cão e a imagem”, in *Op. Cit.* p. 273.

Assim, se a imagem pode ludibriar no primeiro caso, no outro ela reocupa o seu lugar como imagem cuja componente ilusória é imediatamente reconhecível. Convém atentar no texto intercalar, “A Mosca sobre a Carreta” que é uma fábula de denúncia do engano: a mosca pousa sobre um carro de mulas e, ao ver-se assim tão alta, julga-se muito superior e começa a falar com grande altivez e a espicaçar a mula para que andasse sob pena de que ela a picaria onde doesse. Mas a mula desfaz as suas ilusões dizendo-lhe: “Cala-te, parva sem vergonha, que não temo nem me podes fazer nada; o medo que me causa é do carreteiro, que leva na mão o açoite, que tu só com importunações cansas-me, sem me fazeres outro mal.”¹¹ Estas três fábulas podem ser lidas como uma pequena sequência sobre várias fases do engano, onde se passa da ilusão pura acerca da imagem à constatação do erro e, finalmente, à separação da imagem e do objecto. Curioso é que a aprendizagem da lição seja feita pelos animais e que a criatura convertida em imagem seja o homem, como se houvesse aqui uma inversão que tivesse tornado o universo animal (a lei da natureza, da impulsividade, da força) mais verdadeiro do que o universo (civilizado) dos homens.

Neste sentido não nos espantará encontrar no conjunto das fábulas populares o texto intitulado “O Bugio, o lobo e a raposa”¹², onde se relata a fonte do engano através da narração da origem da desavença entre o lobo e a raposa. Trata-se, aqui, da génese daquilo que é mais seminal na fábula, que é o engano ou o erro: o lobo queixou-se ao bugio da raposa dizendo que ela lhe tinha feito um furto. O juiz inquiriu ambos. A raposa negou, e o lobo acusou e disputaram de tal modo que revelaram todas as maldades que sabiam um do outro. Depois de os ouvir, o bugio pronunciou a sentença, dizendo que o Lobo não provara bem ter-lhe sido feito o furto, mas que ele entendia que a raposa tinha furtado alguma coisa. Condenava, por isso, ambos a ficarem entre si sempre desavindos e suspeitosos.

Assim, a fábula pode conter a ilusão e o seu antídoto, mesmo sem recorrer à moral, ou sobretudo se não recorrer à moral, pois ela contém mecanismos de controlo e de autodomesticação da ilusão. Do mesmo modo que, segundo Teófilo, os contos tradicionais, para serem populares, devem prescindir da moral a fim de se tornar mais evidente a matriz popular.

¹¹ *Idem*, p. 273.

¹² “O Bugio, o lobo e a raposa”, in *Op. Cit.*, p. 287.

Bibliografia:

- BRAGA, Teófilo, *Contos Tradicionais do Povo Português* (1883) Vol. I-II, Porto, Livraria Universal de Magalhães e Moniz Editores.
- BRAGA, Teófilo, *Contos Tradicionais do Povo Português* (1914-1915) Vol. I-II, Lisboa, J. A. Rodrigues & C^a, Editores (ed. ampliada). [reed.: (1987) Publicações Dom Quixote, colecção Portugal de Perto]
- Fabulas de Esopo* traduzidas da língua grega com applicações moraes a cada Fabula por Manoel Mendes da Vidigueira (1603), Évora, Manuel da Lyra [ed. ut.: (1791) Lisboa, Typographia Rollandiana].
- NEEDLER, Howard, (1991) “The Animal Fable Among Other Medieval Literary Genres”, *New Literary History*, 22, pp. 423-439.
- VASCONCELOS, J. Leite de (1903-1905) *Fabulário Português*, in *Revista Lusitana*. Vol. VIII.

REVELAR SEGREDOS EM WEB VÍDEO

*Filomena Sousa*¹

O projecto Memóriamedia dedica-se, desde 2006, à recolha e difusão de conteúdos da tradição oral, do “saber fazer” de artes e ofícios, de histórias de vida e de diversas manifestações culturais (celebrações e rituais). O projecto evoca a importância da transmissão destes conhecimentos e divulga conteúdos vídeo na Internet, no sítio www.memoriamedia.net, especialmente construído para esse propósito.

Em vários trabalhos realizados pelo projecto Memóriamedia, os entrevistados revelaram “segredos” aos investigadores. Para além da expressão de mistério utilizada para contar certos episódios de vida, do saber ou de determinados acontecimentos, a divulgação dos registos de vídeo foi sempre autorizada na íntegra e nunca foi solicitado o anonimato. Neste artigo transcrevem-se os conteúdos de três vídeos que exemplificam estes “segredos” e foram exibidos nos Encontros IELT 2010 – Máscaras, mistérios e segredos, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, em Lisboa.

O objectivo deste artigo é contribuir para o debate que se desenvolve em torno do valor do “segredo” e o significado da sua exposição, principalmente quando esta se faz através da Internet. São várias as questões enunciadas nesta reflexão: o “segredo” tem um prazo e, a certa altura, deve tornar-se do domínio público? O “segredo” é património? A partilha do “segredo” é uma forma de preservar e divulgar um determinado património (pessoal e/ou colectivo)?

¹ Bolseira de pós-doutoramento da FCT e investigadora do IELT e do Memóriamedia.

O episódio de vida onde o entrevistado fala da sua relação “clandestina” com a religião; a história da “morte” das bruxas ou, ainda, o “segredo” sobre as melhores peles para fazer um sapato artesanal descritos mais adiante, remetem-nos para o passado. Acontecimentos que, com o decorrer dos anos, ganharam uma dimensão particular e, hoje, contar estas histórias para um público alargado e desconhecido (como é o público da Internet) tem um significado próprio – recordar e transmitir informações, saberes, ambientes e sentimentos.

O momento em que se partilham determinados “segredos” é um momento escolhido e esse acto pode ter como objectivo projectar, lançar determinada informação para além da partilha mais restrita, pessoal ou familiar. Outras vezes, estas informações parecem ser contadas com o intuito de “redenção”, onde o entrevistado ao expor publicamente um acontecimento está a assumi-lo perante si próprio e perante os outros. Numa abordagem mais abrangente, contar um “segredo” será valorizá-lo e desse modo fazer a passagem de algo que é “aparentemente individual”² para uma dimensão colectiva.

No primeiro vídeo aqui transcrito o entrevistado fala da sua relação com a religião, uma relação que classifica como “clandestina”, num ambiente familiar influenciado pelos valores republicanos anti-clericais. Sem qualquer inibição, o entrevistado, num registo quase de humor, compara o momento em que está à frente da câmara de filmar com a situação de estar num confessionário e diz-nos que, do outro lado da câmara, para ele, está o Deus a quem ele se confessa, redimindo-se. Esta foi uma reacção espontânea do entrevistado quando lhe foi pedido que contasse alguns dos episódios mais marcantes da sua vida. Este vídeo foi realizado pela Biblioteca Municipal do Seixal no âmbito das comemorações do Dia Internacional de Histórias de Vida, uma iniciativa do Museu da Pessoa do Brasil em parceria com o projecto Memóriamedia, em 2009.

Porque nos vídeos (de livre acesso on-line) os entrevistados assumem a sua identidade e expõem-na publicamente, neste artigo, na transcrição de excertos dos seus testemunhos, serão utilizados os nomes dos próprios.

“O meu nome é Eduardo Palaio, sou do Seixal e tenho 67 anos. O que eu vou contar, não é bem uma história, é antes uma confissão como se eu estivesse num confessionário e do outro lado, em vez de estar um

² Segundo Maurice Halbwachs (1990) toda a memória é aparentemente individual, mas quer o papel do outro, quer a estrutura social influenciam o processo de rememoração. Existem determinações sociais sobre o que é memorável e sobre aquilo que se conta e quando se conta.

padre, estar Deus. Um “Deus bonzinho”, já vão perceber porquê, porque é que para mim é o “Deus bonzinho”.

Eu não sou baptizado. O meu pai e o meu avô foram baptizados, o meu avô era mesmo muito assíduo à igreja, ajudava à missa e tudo, até que um dia, por outros motivos que não religiosos, zangou-se com o padre e nunca mais lá meteu os pés. O meu pai desde de muito cedo foi trabalhar numa tipografia que editava um jornal republicano e o corpo redactorial convivia muito lá na tipografia e era composto por republicanos anti-clericais e por maçons. De maneira que o meu pai, que foi para lá com onze anos, absorveu toda aquela educação, toda aquela mentalidade. Resultado, passados uns anos constituiu família, teve filhos, não baptizou os filhos.

Também por voltas da vida o meu pai acabou por deixar a Figueira da Foz e ir para Sintra, onde casou com uma senhora de uma família muito religiosa.

Também por questões de conveniência, na minha infância, muito infância, três, quatro anos, passava a maior parte do tempo, às vezes dias seguidos, em casa das tias da minha mãe, primas, primos e isso tudo, tudo gente muito religiosa. Foi aí que perdi a inocência e tive os primeiros contactos com o Inferno e com o Céu, no caso através de santinhos. Eram coisas terríveis, horrendas, porque se havia alguns piedosos, a maior parte que me davam a ver tinham uma figura com cornos, com um rabo com uma seta no fim, com um tridente, a empurrar as almas para as chamas onde já estavam outras almas esbafordadas. Até conseguia ouvir os gritos no retrato, era horrível.

(...) Foi aí que me apercebi, em casa das minhas primas e tias, que havia de facto Inferno e isso assustou-me imenso, era uma coisa horrível, ainda por cima diziam que ia para o Inferno quem não fosse baptizado, ora eu não era baptizado. Aí arranjei a safá de inventar um Deus, inventei que Deus era bonzinho e, portanto, fui sobrevivendo.

(...) O meu pai um dia reuniu-nos e disse: “o Nosso Senhor é o pai e a Nossa Senhora é a vossa mãe”. Isto de certo modo tranquilizou-nos, mas à cautela, e porque eu tinha um contacto com outros miúdos e ouvia-os recitar o catecismo por causa das aulas da catequese e aprendi, assim, só de cor, o Pai Nosso. Houve outras coisas como a Salvé Rainha (o Credo acho que era uma coisa terrível de aprender) e havia outra, a Avé Maria, isso nunca aprendi, mas aquilo que aprendi dava-me, às escondidas, clandestinamente, pelo sim, pelo não.

Eu tinha mais medo..., não era medo de Deus, eu tinha medo era do Inferno e então antes de me deitar muitas vezes rezava o Pai Nosso. Era assim uma espécie de clandestino. Clandestina também era a minha mãe, porque a minha mãe também teve de aderir àquela.

Deixou de frequentar a igreja e desencantava, às vezes, não sei de onde, de alguma coisa secreta, de alguma gaveta, o retrato de Cristo, que para mim era o “Deus bonzinho”, que tinha o coração à vista, o que não era muito agradável. Ela usava isso normalmente em dias de muita trovoada ou em dias que nós íamos fazer exame, metia uma velinha... quer dizer o meu pai não estava, estava lá Deus alumiado.

Mais tarde fui crescendo, na adolescência fui-me esquecendo disso, isso foi me passando (...).

(...) Mais tarde voltei-me a encontrar com estes aspectos religiosos já na tropa, na guerra em Angola. Eu era comandante de um grupo de combate e como outros, nos intervalos, enquanto não saíamos para o mato, nós tínhamos incumbências civis, digamos assim, uns com o material de armamento, outros para cuidar de burocracias e o meu caso era o caso da “psico”, chamado o caso da “psico”, o contacto e representação junto das populações civis. Um dia, estava eu a comandar uma companhia (o comando de uma companhia é do Capitão, só que o nosso estava de saída, acabou o tempo, e enquanto esperávamos por outro eu era o oficial mais qualificado dos oficiais subalternos e estava a comandar a companhia) quando, entra lá por dentro do gabinete um colega Alferes que me diz: “É pá, há aqui um caso terrível, pá, o tipo já está morto há uma semana lá na cubata, pá, já está podre e eles não querem fazer o funeral, o capelão não está cá, o catequista não está, pá, não sei como é que vai ser”. E eu disse: “Pois é, pá, saúde pública. Olha manda lá dizer se eles não se importam que faça eu a cerimónia religiosa e eles levam o morto para o cemitério”. E assim fizeram.

Eu tomando por modelo o que conhecia dos filmes de John Ford, os filmes de cowboys, com o morto ao lado, a cova já aberta, meti os olhos para o céu e disse qualquer coisa do género: “Senhor, recebe este bom homem (...), que espero que esteja sentado ainda hoje à tua direita, para que ele interceda junto de ti, para que acabe a guerra, acabe as makas³, haja amor, as pessoas possam voltar para os seus povos, para as suas lavras, fazer filhos, dançar para teu louvor”. E por aí fora, quando já não tinha nada para dizer, dizia “Amém”.

Portanto, é isto que eu conto, no fundo, para pedir a minha absolvição ao “Deus bonzinho”.

Posteriormente, também, aah..., devo confessar outra coisa a Deus, espero que me absolva que esta é mais grave. Eu com a minha imprudência e a minha leviandade, quando regresssei da guerra fiz troça das minhas tias, que, calculem, tinham ido a Fátima, uma delas com um

³ Zaragata, sarilho, confusão.

problema nos pés terrível para andar (joanetes chamava-se aquilo) de maneira que foram a Fátima para cumprir uma promessa por eu ter voltado são e salvo, de maneira que também me penitencio disso e peço a absolvição.

Ainda voltando à outra história, o que sucedeu de grave é que depois, quando estava lá o capelão e estava lá o catequista, as pessoas já não queriam chamar o padre para fazer os funerais, queriam chamar-me era a mim. Mais, cheguei a ser convidado para fazer casamentos e para fazer batizados e foi um caso sério para os convencer que não podia fazer os casamentos e os batizados.

A propósito, o mais perto que estive assim de um casamento foi, uma vez, quando recolhemos da mata uma senhora ainda nova, com dois filhos (tinham sido os supostos guerrilheiros – não sabíamos se eram guerrilheiros – que tinham fugido e ficaram lá algumas pessoas entre elas essa senhora que era a Maria Umba). Ela estava muito aflita e eu estava a interrogá-la – se havia armas, para onde é que foram, para onde é que não foram – e depois, porque ela estava muito nervosa, para pô-la à vontade disse: “Então como é que se chama o menino?” e ela disse: “É manuele, é senhor”, “Então e esse?” (esse era um recém-nascido, tinha todo o aspecto disso) e ela disse: “Senhor é que sabe” e eu, com o mesmo à-vontade e arrogância, disse: “Olha, então, é Eduardo”. Mais tarde, nas minhas missões, quando ia à sanzala, encontrava sempre a Maria Umba. Sempre que eu passava, estava à porta a olhar para mim com uns olhos melosos, sempre, sempre. Até que um dia não resisti e perguntei a uma anciã o que é que se passava e ela disse: “A Maria Umba está na sua espera”, “À minha espera?”, “Sim, para ir na cama dela, você deu o nome. O senhor Alferes deu o nome ao menino”, (risos).

O segundo vídeo é da Ti Desterra, contadora de histórias da Póvoa de Varzim. A Ti Desterra revela vários mistérios. Fala dos diabos que aparecem aos pescadores, quase sempre sobre a forma de carneiros e ovelhas. Fala das assombrações e, neste caso, conta como o seu pai lhe revelou o mistério do fim das bruxas. A Ti Desterra explica porque é que já não existem bruxas como as que existiam antigamente.

“Os irmãos contavam muitas histórias, que viam isto, que viam aquilo. Uns viam outros não viam. Portanto, eram quatro irmãos, um era o meu tio Zé, diz que via tudo e mais alguma coisa, os outros não viam nada: “Onde está, mas onde está, onde está?”, “Oi, tenho aqui um carneiro no meio...”. Havia sempre carneiros, sempre ovelhas, havia sempre...

...Depois as bruxas pegavam muito com os homens do mar e eu dizia assim ao meu pai: “Ó pai, mas como são as bruxas, hoje fala-se de

bruxas...?” “Não, não tem nada a ver com isso”, dizia o meu pai. O meu pai explicava tudo muito bem: “Essas mulheres não têm nada a ver com isso. Estas mulheres tinham por sina correr o fado, então àquela hora elas saíam, não precisavam de abrir portas, não precisavam de nada, como estavam na cama como saíam. E tinham de correr sete fontes, sete montes, sete cemitérios, sete igrejas...(há uma ladinha assim muito grande). Acabavam o fado, elas vinham para trás, pa casa”.

Outros esprodinhavam-se⁴, sei lá, os corredores⁵, esprodinhavam-se na cama onde um bicho se tivesse esprodinhado, se fosse um cão era um cão, se fosse um cavalo era um cavalo, se fosse um galo era um galo, se fosse uma galinha era uma galinha e deixavam ali a roupa, tinham de sair todos nus. Tivesse alguém que tivesse coragem, que soubesse, e que se pegasse na roupa e que a queimasse, o fado acabava. Senão andavam assim, (...) tinha assim as suas histórias.

O meu pai dizia: “Essas bruxas, são bruxas, elas não têm culpa...”. Havia as bruxas do mal que andam no meio do Diabo, como dizia o meu pai, de noite, vinham pelas cozinhas dentro, abriam as pipas dos lavradores, só faziam estragos. O meu pai diz que o meu avô contava que elas vinham pela nossa cozinha dentro: “Ó Manuel, ó António Joaquim, anda cá!” e o meu avô que dizia assim: “Ide embora, ide pa casa, tende vergonha, tende vergonha!”, diz que o meu avô que dizia para elas: “Tende vergonha, tende vergonha, ide embora!”, isto já há muitos anos atrás, já há quarenta ou cinquenta anos atrás.

E eu disse ao meu pai: “Ó pai e como é que isso acabou? Hoje não se ouve falar nisso”. Eu queria saber tudo, eu queria saber as coisas.

O meu pai disse: “Filha, aquilo era tipo uma herança, como hoje temos as doenças, aquilo era uma herança, a pessoa estava a morrer e dizia ‘eu deixo, eu deixo, eu deixo, eu deixo’, aquela que dissesse ‘deixe prá aí’, ‘então fica mesmo para ti’ – aquela mulher ia passar o que a outra passou. Quando, depois, alguém começou a estudar isso bem estudado, atão quando elas tivessem a morrer, (...) davam-lhe um toco⁶ para a mão, qualquer coisa para a mão e no fim pegavam naquilo e queimavam, e o fado acabava ali.”

⁴ Espolinhavam-se, espojar, rebolar-se no chão.

⁵ Os que, segundo a tradição oral, tinham de correr o *fado*, os que, à meia-noite das noites de lua cheia, se transformavam em animais, usualmente o mais novo ou a mais nova de sete irmãos ou irmãs (caso não tivesse sido afillhado(a) do(a) irmão(ã) mais velho(a).

⁶ Parte do tronco ou da raiz que fica na terra após o corte de uma árvore.

Por último, o vídeo de Mário Araújo Fernandes, 71 anos, de Guimarães, sapateiro que nunca utilizou qualquer tipo de máquina para fazer os seus sapatos. Mário Fernandes conta-nos o “segredo” das melhores peles e das melhores solas para fazer sapatos. Revela ainda para quem faz sapatos com solas de melhor ou pior qualidade.

“É assim menina, pa sapato luva, tem de ser pele de cabras, cabras indianas, que as nossas cá, eheh..., embora, embora tenham grossura suficiente, mas abre muito, a gente puxa e é muito aberta e assim as indianas são mais presas, mais fechadas. A menina vê, é isto (mostra a pele), e depois colo-lhe o forro também em pele, pele de vaca e não cresce. Assim não cresce, esta não cresce, mas se fosse de cabras das nossas cá, abria, abria, eu puxava a forma e abria. Assim tenho a certeza que um indivíduo anda aqui com o pezinho e não, não alarga, se for outra pele, o indivíduo anda meia dúzia de vezes e o pé sai fora do sapato.

E depois para os outros sapatos, este sapato clássico (mostra o sapato), é pele de vitelas e o forro também é vitela. Às vezes para me ficar mais barato, um bocadinho, ponho a pele de porco, pele de porco, isto é pele de porco (mostra a pele). A pele de porco ponho no luva, e nos outros sapatos clássicos ponho vitela, é mais cheia um bocadinho, o luva não convém ser muito cheio. Como vê está aqui, vê-se o forro todo (mostra o forro). O forro de porco também não cresce, não cresce. Forro de porco há três qualidades – a primeira sai aquela pele, a flor, a flor da pele, sai esta pele (mostra a pele), e depois sai uma que é um carnás⁷, que já não dá, não dá trabalho bom, já não dá trabalho bom, é para o desbarato. Depois o segundo já cresce, o segundo e o terceiro da peça já cresce, porque é desmeada, é desmeada a pele. Para a fábrica de curtumes vão com o pêlo e já vem de lá assim toda serradinha, toda serradinha como está esta (mostra a pele), como está esta, vem assim toda serradinha.

E a sola, a sola de couro, se eu deitar.... Por exemplo, prás sapatarias eu deito-lhe uma sola, com o dinheiro antigo a setecentos escudos o quilo, mas para eu vender aqui deito-lhe esta sola, esta sola que é portuguesa, curada em Alcanena, que é a melhor sola que há, não há sola estrangeira que bata esta. Esta (mostra a sola), a menina se quiser cortar aqui com uma faca, a menina não tem força para a cortar (sorri). É. E esta sola custa então três contos o quilo, do dinheiro antigo, mas pode-se meter à humidade, pode-se meter à chuva que não faz mal. Agora quando é sola estrangeira, vai um bocadinho à humidade e rompe-se, rompe-se rápido. É como a esponja, é como a es-

⁷ Junta à carne.

ponja. É sola de couro, mas não presta. Agora esta garanto (mostra a sola), eu garanto que esta sola não se rompe em três anos (sorri). É mesmo bom, é mesmo bom. Não engano, eu se enganasse lucraria mais, lucraria mais, mas a menina vê, onde há um sapato tão perfeito como este? (mostra o sapato).

Depois de transcritos os vídeos exibidos no Encontro, interessa tecer algumas considerações que, não respondendo na totalidade às questões enunciadas no início deste artigo, apresentam-se como pistas para possíveis respostas.

Sobre o significado do “segredo” convém, em primeiro lugar, referir que, usualmente e nos casos apresentados, os entrevistados não denominam aquilo que dizem como “segredos”. Identificam-se, no entanto, na forma como os entrevistados contam as suas histórias – um certo tom de mistério, no caso da Ti Desterra; o gosto de informar, no caso do Sapateiro Mário Araújo e a “confissão” do Eduardo Palaio – características similares ao que se entende por “revelar um segredo”, isto considerando o “segredo” como um fenómeno do quotidiano⁸, como uma informação que, até determinado momento, é sonogada aos outros (Schepppele, 1988).

Como exemplo dessas características surge o valor que os entrevistados dão ao que estão a contar. O que partilham é resultado de uma selecção feita pelos mesmos. Confrontados com um tema – as histórias que o pai contava à Ti Desterra, a profissão de Mário Araújo e momentos marcantes da vida de Eduardo Palaio – os três contam apenas o que querem. O registo não directivo da entrevista faz com que cada entrevistado oriente o discurso como quer e, neste caso, tal como o “revelar de segredos”, a partilha da informação dá-se porque consideram que o que estão a dizer é algo importante, curioso ou caricato (como as “peripécias” do Eduardo que, mesmo sendo contadas num registo de humor, dão informações pormenorizadas sobre contextos quer pessoais e familiares quer históricos e sociais); o que se conta é entendido como algo que poucos sabem e que se não for contado pode cair no esquecimento.

O facto das entrevistas serem gravadas, neste caso em vídeo, para além dos constrangimentos técnicos e metodológicos que podem acarretar e que não serão aqui abordados, suscita em certos informantes (tal como na Ti Desterra e no Mário Araújo) a vontade de expor a particularizar determinados assuntos. Segundo os próprios, a vontade de partilhar conhecimentos para “que fiquem registados”.

⁸ Não se aborda, neste artigo, o “segredo” no âmbito de fenómenos religiosos, sociedades secretas, rituais iniciáticos, iniciativas políticas ou judiciais.

O que se conta ganha carácter de património que deve ser preservado, divulgado e até recuperado ou revitalizado, “conta-se” porque se quer partilhar não só com o entrevistador, mas com todos os que vão ver o vídeo na Internet. Conta-se para que, “mais tarde”, quem quiser possa usufruir dessas informações, para que “não se percam” e para que “passem para as novas gerações”.

Contrapondo a ideia de que “manter o segredo” é uma forma de manter as diferenças e hierarquias (Simmel, 1926), neste caso a “revelação do segredo” não deixa as pessoas mais vulneráveis, nem destrói relações de poder, o “segredo” ganha sentido ao ser revelado, provoca novos conhecimentos e novas relações. “Revelar o segredo em *web vídeo*” é uma forma valorizar e tornar público aquilo que as pessoas sabem e estão dispostas a partilhar.

Bibliografia:

- HALBWACHS, Maurice (1990) *A memória coletiva*. São Paulo: Vertice.
- MEMÓRIAMEDIA (2009) Entrevista Eduardo Palaio. Memóriamedia/Biblioteca Municipal do Seixal
http://www.memoriamedia.net/historiasdevida/index.php?option=com_content&view=article&id=161:eduardo-palaio-confissao&catid=50:bibliotecas&Itemid=190, consultado a 13 de Julho de 2010.
- MEMÓRIAMEDIA (2006) Entrevista Ti Desterra. Projecto Memóriamedia
http://www.memoriamedia.net/central/index.php?option=com_wrapper&view=wrapper&Itemid=256, consultado a 13 de Julho de 2010.
- MEMÓRIAMEDIA (2008) Entrevista Mário Araújo Fernandes. Projecto Memóriamedia
http://www.memoriamedia.net/central/index.php?option=com_content&view=article&id=19&Itemid=224, consultado a 13 de Julho de 2010.
- NORA, P. (1984) *Les Lieux de mémoire*. Paris: Gallimard. v. 1.
- PIOT, Charles D. (1993) “Secrecy, ambiguity and the everyday in the Kable culture” in *American Anthropologist*, 95, (2): 353-379.
- SCHEPPELLE, Kim (1988) *Legal Secrets – Equality and efficiency in the Common Law*. Chicago: University of Chicago Press.
- SIMMEL, Jorge (1926) “El secreto y La sociedad secreta” in *Sociologia Estudio sobre las formas de La socializacion*. Madrid: Revista de Occidente.

4.

ROSTO, MÁSCARAS, COMPORTAMENTOS

DO ROSTO COMO MÁSCARA NO TEATRO LATINO

*Inês de Ornellas e Castro*¹

Se existe símbolo universalmente aceite para identificar o teatro é a máscara. Ainda hoje em qualquer sinalética é comum encontrarmos o desenho de uma máscara para identificar um teatro ou um qualquer espaço lúdico destinado a representações. A máscara esconde e revela simultaneamente. O percurso da máscara no teatro latino é uma história a dois tempos: se, por um lado, somos interpelados pela sua função cénica associada à face ou aparência da máscara, por outro, o seu uso não seria compreensível sem conhecermos o estatuto de quem está por de trás da máscara, o actor.



[Imagem 1. Legenda: Fresco romano com máscara de Andrómeda, Casa dos Cervi, Pompeios, 4º estilo, 45-79 d.C.]

¹ Professora na FCSH e investigadora no IELT.

O teatro romano é um produto do encontro de três culturas: a romana, a etrusca e a grega. Conhecemos vários tipos de representações autóctones na península itálica, as *phlyaces*² do sul da Itália (farsas mitológicas e burlescas) ou as hilarotragédias (tragédias tratadas de modo cómico) que floresceram entre 500-250 a.C., os versos Fesceninos (que muito provavelmente devem o nome à cidade etrusca *Fescennium*), improvisos cheios de malícia com obscenidades, declamados alternadamente, populares entre os Etruscos até se converterem em género poético, as farsas atelanas da Campânia e os célebres mimos. Mas o teatro literário, *i.e.* aquele que tem um texto por suporte, é decorrente de uma primeira fase de contacto com o helenismo florescente nas colónias gregas do sul da península itálica, a Magna Grécia. O período do drama literário viria a ser, porém, um pequeno interregno, entre 240-100 a.C., nos espectáculos cénicos Romanos, cuja preferência, mesmo na distante época bizantina, recaía nas formas mimadas: o mimo e a pantomima.

Estamos em 270 a.C. quando Roma conquista a última das cidades da Magna Grécia, Tarento. Marco de viragem na história do que viria a ser um dia o império romano, esta é também uma data que as histórias da literatura invariavelmente assinalam para explicarem, trinta anos mais tarde, 240 a.C., a introdução do teatro à grega no universo latino. A esta data associa-se um nome, o de Lívio Andronico, escravo grego tarentino ao serviço de uma família patricia, que não tardaria a tornar-se o primeiro autor teatral em língua latina. Da sua fragmentada obra cómica e trágica pouco nos chegou, o homem romano, porém, nunca mais deixaria de ser um «*homo spectator*» na pertinente designação de Santo Agostinho (*Ciu. Dei*, II, 11-13). Bom observador da sociedade que o rodeia, Agostinho vê os romanos refugiados em Cartago que, em 410, para esquecer as adversidades, enxameiam os teatros nos 101 dias anuais de *ludi scaenici*. Sim, é verdade, as representações ocupam quase um terço do ano. Os cidadãos romanos passam mais tempo a assistir aos *ludi scaenici* do que os gregos. Enquanto durante a República (509-30 a.C.) por cada 77 dias festivos havia 55 de representações teatrais, ao longo do Principado (30 a.C. – até o séc. V) a proporção aumentará progressivamente de 101 para 175 dias de *ludi*. Ainda no período republicano, certo ano, além dos jogos públicos houvera tantas representações nos triunfos e em cerimónias

² Conhecemos o nome de um autor, Rinton de Siracusa, e vários títulos de peças *phlyaces*.

fúnebres que Róscio³, o célebre actor amigo de Cícero, chega a actuar 1 em cada 3 dias (Cícero, *Ver.* I, 31).



[Imagem 2. Legenda: Cratera da Apúlia de figuras vermelhas com cena de fliace que representa um senhor e seu servo, 380-370 a.C., Museu do Louvre.]

Então, como há setecentos anos atrás, o público contemporâneo de Agostinho deixa-se seduzir pelas encenações de fábulas mitológicas ou pelas enésimas representações das peças dos comediógrafos e dos trage-diógrafos do período republicano – o momento áureo do teatro literário.

³ Quinto Róscio Galo (c.126-62 a.C), nascido escravo, foi um dos mais aclamados actores romanos do período republicano, especializado em papéis cómicos, também se notabilizou na tragédia. O estrelato granjeou-lhe grande fortuna, mas as suas qualidades cénicas e saber permitiram-lhe frequentar nomes ilustres como o ditador Sila, o poeta Catulo e o orador Cícero.

Afinal o teatro mantinha acesa a memória daquilo a que os autores cristãos consideravam ser o paganismo. Não será, pois, de admirar a animosidade dos escritos patrísticos face ao teatro, qualquer que seja a sua feição, literário ou mimo, sobretudo a partir do *De Spectaculis* de Tertuliano (?-220 d.C.), também ele cartaginês, convertido em meados do século II. O seu texto, cáustico – como muitas vezes deparamos nos escritos dos recém conversos –, constitui o primeiro documento latino sobre moralidade e teatro destinado aos cristãos e viria a moldar muito do pensamento cristão ocidental face às representações, com reminiscências em diversos teólogos até, pelo menos, o concílio de Vaticano II (1962-1965).

O que deliciava este público sequioso de *ludi*? O argumento por de mais conhecido ou as falas, recitadas (*diverbia*) ou cantadas (*cantica*), tantas vezes ouvidas, não seriam, por certo, os elementos mais importantes. Abundam os testemunhos sobre a multidão que teima em acompanhar ou corrigir os actores. Para onde converge, pois, a atenção desta assistência. Para uma das categorias essenciais da civilização romana: o espectacular. No caso do teatro: as encenações e a música vocal e instrumental.



[Imagem 3. Legenda: Mosaico do *tablinum* da casa do Poeta trágico em Pompeios, anterior a 79 d. C., Museu Nacional Arquelógico de Nápoles; o poeta a dar instruções ao flautista com o actor ao lado.]

Quando constroem os teatros, os architectos romanos têm muito mais em conta a acústica do que os ângulos de visão. Não há actuação sem um *tibicinum*, flautista, em cena a tocar *tibia* (havia 5 tipos de flautas) e *scabellum*, uma espécie de castanholas, composta por duas placas em madeira ou em metal articuladas de um lado que servia para a percussão (uma placa ficava no chão e a outra estava amarrada ao pé do músico). A pantomima introduzida em 22 a.C. pelos actores Pílates e Bátilo, aumenta o número de instrumentos e, no Império, há verdadeiras orquestras com siringe – uma variedade de flauta de pã –, lira, cítara, trompete e até órgão. Sem texto, mas obedecendo a uma sequência narrativa, que podia ser ilustrada pelo canto (não sobreviveram histórias), a pantomima recorre à mímica contando histórias e quase parece um bailado.



[Imagem 4. Legenda: Litografia de Auguste Racinet (1825-1893) com instrumentos musicais romanos.]

O actor-cantor era seguramente o mais especializado, assegurava os *cantica*, em septenário trocaico, cantando e gesticulando, embora pudesse ficar circunscrito a um «play back» enquanto outros histriões dançavam com um ritmo mais movimentado. A espectacularidade estende-se tam-

bém ao guarda-roupa, codificado para a *palliata*, a comédia de assunto grego – a única de que nos chegaram peças na íntegra – e para a *togata*, de tema romano, nos materiais e cores como testemunha Donato em *De Comoedia (Sobre a Comédia)*:

«*Donatus, De Com. vi §§ 1 and 6, calls the palliata, comedy in which the characteristic dress was the pallium or Greek mantle of everyday wear. The Roman actors of the palliata, like the Greek actors of New Comedy, wore the ordinary Greek dress of contemporary life, with certain modifications which will be described.*» [Beare, 1950: 176]

Não será difícil deduzimos que as motivações do público estão próximas daquelas que, *mutatis mutandis*, estimulam os apreciadores de espectáculos de ópera.

1. A representação: do rosto pintado à máscara

Os séculos trouxeram evolução dos recursos cénicos, como a maquinaria ou os cenários, mas a eficácia da palavra teatral ou da mímica continuam, todavia, a depender das qualidades do actor. A projecção da voz, a postura do corpo ou orquéstica⁴, o movimento das mãos ou quironomia⁵, tudo obedecia a um estrito código, sobre o qual houve várias obras, mas de que apenas nos chegaram citações⁶ e o excelente *Institutio oratoria* de Quintiliano com um capítulo sobre a representação dos actores (XI, 3, 85 e ss). Um código que pouco diferia do imposto pela oratória. Afinal, quando a palavra é espectáculo, pouco importa qual é o palco. Comícios no *forum*, sessões do senado na cúria ou discursos no tribunal, em todos urge convencer, comover ou deleitar, mas com uma diferença: «o orador é o actor da verdade» (Cícero, *Orator*, XIX).

Dominar esse código contribuía para o que actualmente designaríamos por técnica de actor. Neste aspecto, actor e orador divergem: enquanto o primeiro investe na postura corporal, o segundo, para evitar incorrer

⁴ A orquéstica organiza a postura do corpo tendo como centro os rins. Os fatos têm pregas ou plissados que ajudam a demonstrar alegria ou tristeza.

⁵ A quironomia é uma técnica de origem grega, porque a dança grega incidia na postura das mãos. Cf. L. Séchan (1930) *La dance antique*, Paris, E. de Boccard.

⁶ Sabemos da existência de tratados latinos sobre o actor atribuídos ao actor trágico Esopo, a Róscio, amigo e professor de Cícero e de outros oradores, ao astrólogo P. Nigídio Figulo, ao professor de retórica L. Plúcio Galo, a Plínio o Velho, ao retor Popílio Lenas.

no exagero do histrião, ensaiará mais o rosto e as modulações da voz, sob pena de não ser poupado a um dos piores insultos feitos a um orador: ser apelidado de actor, pois, como já verificámos, o actor romano tem de ser também um dançarino. Quando interpreta personagens mais sérias, move as pernas lentamente, mas se, pelo contrário, desempenha um papel de estatuto popular – escravo, parasita ou uma cortesã – tem movimentos rápidos e meneia o corpo dos rins para baixo.

Ao serviço de um rápido reconhecimento das personagens por parte dos espectadores, o código estendia-se ao rosto, à caracterização, tanto mais necessária quanto todos os intérpretes até o século IV da nossa Era eram homens. Apenas nos mimos poderíamos encontrar actrizes.

Mas o que se entende por rosto, o do actor ou o da *persona* (do etrusco *phersu*), máscara, concebida para incarnar as personagens?

Durante o período de maior vitalidade do teatro literário, o das comédias de Plauto (254-184 a.C.) e de Terêncio (193-159 a.C.) ou das tragédias de Pacúvio (220-130 a. C.) ou de Ácio (170-86 a. C.), o último grande tragediógrafo antes de Séneca, nem sempre as representações se fizeram com actores *personati*. Na verdade, nem todos os géneros cénicos escorriam à máscara e é controversa a data a partir da qual o teatro literário terá recorrido ao seu emprego sistemático.

Nas formas autóctones a máscara estava reservada sobretudo à representação das Atelanas – peças oriundas da cidade Osca de nome Atela – populares entre II a.C. e IV d.C., representadas por cidadãos, homens livres, ao contrário dos restantes actores, escravos ou libertos, que estavam, assim, ao abrigo da infâmia⁷. Sobre este aspecto, oferece Festo um bom testemunho:

«Personata fabula quaedam Naeui inscribitur, quam putant quidam primam (actam) a personatis histrionibus, sed cum post multos annos comoedi et tragoedi personis uti coeprint, uerisimilius est eam fabulam propter inopiam comoedorum actam nouam per Atellanos qui proprie uocantur personati quia ius est iis non cogi in scaena ponere personam quod ceteris histrionibus pati nec esse est.» Festus s.v. personata.

[Intitula-se *Personata* /a comédia com máscaras/ uma comédia de Névio, que alguns pensam ter sido representada pela primeira vez por actores com máscara. Mas, posto que os actores de comédia e tragédia começaram a usar máscaras muitos anos mais tarde, é mais provável que tal peça, devido à escassez de comediantes, tenha sido encenada com actores de Atelana, aqueles que são designados por mascarados, porque

⁷ Tito Lívio, VII, 2, 12.

têm o direito de não ser obrigados a retirar a máscara em cena, o que têm de suportar os restantes actores.]]⁸



[Imagem 5. Legenda: personagens da Atelana: estátua em bronze do Dossenus.]

Provavelmente a função primordial dos disfarces seria de teor mágico, pois as maquilhagens e as máscaras auxiliavam o homem a metamorfosear-se num demónio ou a tomar posse de outra personagem. A máscara aparece, pois, não ao serviço de uma composição individualista, mas como suporte de construções de personagens tipo fixas. Os espectadores esperavam ver uma oposição entre personagens tipo grotescas e os heróis e deuses que lhes davam réplica. Encontramos o *Dossenus* de fisionomia aparentada com os demónios toscanos, que os Romanos cedo associaram ao ogre comilão *Manducus*, com grande boca, personagem tipo que, pela etimologia, também deveria ser corcunda. O *Maccus* sofria do mal campaniano, as verrugas, e tinha boca e o nariz grandes, sendo o palhaço por excelência.

O *Pappus* é um velho, sofre influência do ancião da Comédia Nova grega e da fliace, é sempre careca, barbudo e barrigudo; o *Buccus*, como

⁸ Tradução nossa; Névio (270-190 a.C.) foi autor não só de comédia mas também de tragédia e de epopeia.

o nome indica, tem uma boca enorme e é o fanfarrão de serviço. Junta-se depois a estes o Cicirrus, o homem galo, cheio de verrugas na cara.



[Imagem 6. Legenda: personagens da Atelana: *Pappus*, cerâmica do séc. II, Museu Acquincum.]

O mimo, género autóctone, considerado uma sub categoria teatral, colheu sempre um tal favor entre o público, que suplantou o teatro de influência grega e continuou a ser representado até o fim do império, sem jamais ser representado com máscaras. Tratava-se de teatro mimado com o habitual fundo musical, frequentemente fruto do improviso, mas para o qual também houve texto escrito cultivado por homens de grande talento e cultura filosófica, como o cavaleiro Décimo Laberio (106-43 a.C.) e Publílio Siro (fl. 44 a.C.), um liberto sírio. Embora os fragmentos testemunhem concessões à grosseria prevalecente, estão eivados de moralidade. Todavia, a maior parte dos mimos vivia de enredos com triângulos amorosos e chegou a haver, durante o baixo-império, uma espécie muito obscena de *nudatio mimorum*, mimos com nudez, de que temos pouca documentação, embora haja vestígios iconográficos.

É de supor que haveria similitude entre os mimos gregos e romanos. Tal como as Atelanas, os mimos viviam de personagens contrastantes: por um lado os deuses, os heróis e os mortais de bom aspecto (geralmente o *cultus adulter* e a sua amante), por outro, os *stupidi*, os palhaços, e as

alcoviteiras, as *catae carissae*. O *stupidus*, calvo e feio, era o “pivot” do mimo. Uma vez que não se recorria a máscaras neste género de representações, o aspecto final era conseguido aproveitando a fealdade nata do artista, exacerbada por maquilhagem e por adereços postiços.



[Imagem 7. legenda: *Stupidus*, terracota, época imperial, Esmirna, Museu do Louvre]

Precisar desde quando se generaliza a máscara é, aliás, uma questão ainda em debate. Hoffer, na sua célebre dissertação *De personarum uso in P. Terenti comoediis* (Halis Saxonum, 1877), defendeu que nas primeiras encenações das peças de Plauto e de Terêncio os actores ainda representavam com o rosto pintado e que o uso da máscara só passaria a ser corrente no século I a.C. dado o actor Róscio, que seria estrábico, por vezes as usar. A tese, apoiada numa interpretação dos únicos testemunhos escritos existentes sobre o assunto, o de Diomedes, gramático do século IV, Cícero no *De oratore*, III, 221, em quem Diomedes se baseia, o de Festo (séc. II d. C.) e o de Donato, um comentador, também do século IV, vingou. É esta a tese, aliás, que ainda encontramos na *Real Enciclopédia Pauly-Wissova*, e só o artigo de Gow «On the Use of Masks in Roman Comedy» (1912), depois retomado pelo de W. Beare «Masks on the Roman Stage» (1939) e desenvolvido no livro *The Roman Stage, a short*

story of Latin drama in the time of the Republic, capítulo XXIV «Costums and masks» (1950), viriam a pôr em causa, não o facto, óbvio, de, em Roma, o rosto pintado ter dado paulatinamente lugar à máscara, mas a data em que tal teria acontecido. Sem querermos explorar o assunto, tão bem esclarecido por Florence Dupont em *L'acteur-roi ou le théâtre dans la Rome Antique* (1986), podemos situar o aparecimento da máscara no teatro literário entre a época de Terêncio (193 – 159 a.C.) e a do actor Róscio (126 – 62 a. C.) e devemos, igualmente, acrescentar que esse uso não foi, de início, generalizado, tendo havido numa mesma época actores que recorriam à máscara enquanto outros não.

Só encontramos referências ao seu uso generalizado a partir do século I. a.C. Assim, toda a caracterização inicial remete para o uso de perucas e de rostos pintados:

«ante itaque galearibus non personis utebantur, ut qualitas coloris indicium faceret aetatis, cum essent aut nigri aut rufi. personis uero uti primus coepit Roscius Gallus, praecipuus histrio, quod oculis peruersis erat nec satis decorus in personis nisi parasitus pronuntiabat.»
Diomedes, Art. Gramm. p. 489, Keil.

[e assim antes eram usadas perucas e não máscaras, para que se pudesses indicar o tipo de idade pelas cores, consoante fossem brancas, negras ou ruivas. Aquele que primeiro começou a usar foi o ilustre actor Róscio Galo, porque tinha os olhos vesgos não era adequado sem máscara excepto para o (papel de) parasita.]⁹

Tanto o rosto pintado como posteriormente a máscara que o imita seguem uma regra estritamente romana: valorizar a parte superior do rosto, a sobrancelha, a fronte, a pálpebra e os olhos. Em contraponto, na parte inferior, a boca, fica ao serviço do canto. Esta tem de ter liberdade de movimento e assim se compreendem depois as máscaras com bocas muito abertas ou seria difícil cantar. Embora, por vezes, se encontre escrito que as máscaras ajudavam a projectar a voz, tal não corresponde à verdade, nem nunca deparámos com um escrito da Antiguidade com testemunho nesse sentido. Na verdade, as primeiras máscaras eram feitas de cascas de árvore, de couro ou de tecido.

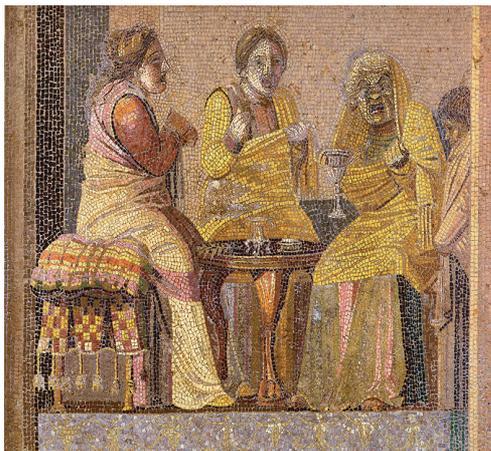
⁹ Tradução nossa.



[Imagem 8. Legenda: *Servus* bronze, início de III a. C., Museu Nacional de Roma; escravo africano, terracota da Sicília, 350 a.C. British Museum; *Adulescens*, máscara de terracota, Apúlia, I d.C., Museu do Louvre.]

Conhecemos três cores essenciais de perucas cujos matizes, dentro do mesmo tom, poderiam variar: o branco para os velhos, o ruivo ou avermelhado para os escravos (não esqueçamos que muitos deles eram de origem celta) e o preto para identificar os jovens e os cidadãos livres. A maquilhagem, que apresentava três tipos de bases, branca para as caras femininas, mais morena para as masculinas e corada para os escravos, reproduzia, através da pintura, uma máscara com traços adequados ao carácter da personagem: alegria, avareza, mau humor, etc...

Verificamos, todavia, a existência de uma continuidade ou influência entre os traços das personagens tipo do teatro autóctone e as da comédia literária de modelo grego, as *palliatae*. Quando os rostos pintados ou maquilhados dão lugar às máscaras poucas serão as diferenças. Interditas as semelhanças particulares, as máscaras espelham estudos fisionómicos. Deparamos com máscaras muito variadas, sobretudo na comédia, consoante retratem as tradicionais personagens como o pai nobre, o homem rico, o capitão, o velhote decrépito, o leno ou alcoviteiro, o jovem, o aldeão, o adúlador, o parasita, o escravo, a mulher velha, a jovem, a virgem, a falsa virgem, a cortesã, etc.



[Imagem 9. legenda: Cena de teatro em que as mulheres consultam uma bruxa e cena cômica com músicos ambulantes, mosaicos da autoria de Dioscóridos de Samos, vila de Cícero, Pompeios.]

Exemplifiquemos com as mais emblemáticas do ponto de vista caricatural. O cozinheiro apresenta quase sempre pouco cabelo, disposto em tufo ou coroa, rugas na fronte, barba bicuda ou em colar e grande boca sorridente. O soldado, muito galhofeiro, quando é o chefe tem uma grande guedelha espetada no ar, se é fanfarrão tem um penteado muito ridículo. O alcoveiteiro, que deveria suscitar hilaridade e aversão, podia ser ora corpulento ora esquelético, mas era quase sempre calvo, com barba abundante em quadrado e a boca bem desenhada e sardónica. O parasita divide-se em 3 grupos: o simples acólito do soldado, sem deformidade particular; o bajulador, por vezes de boa família mas com destino adverso, é idêntico ao *stupidus* do mimo, calvo e com nariz de águia, já o parasita grosseiro é invariavelmente o mais caricatural, ora obeso de cabeça enterrada nos ombros, ora esguio, mas sempre com rugas, estrabismo pronunciado, sobrancelhas quase verticais e nariz batatudo. O escravo é geralmente pançudo, corado e ruivo de cabeça grande, com rugas, sobrancelhas orientadas para as têmporas, nariz achatado, boca grande e barba em colar.



[Imagem 10. Legenda: Terracotas com personagens de comédia *togata*: camponês e escravo, séc. II d.C., Canino (Itália), British Museum.]

As poucas comédias *togatae*, *i.e.* de assunto romano, mantêm estas personagens e introduzem outras, passíveis de reconstituir por pequenas estatuetas: o taberneiro tem o nariz achatado, olhos grandes e amendoados, sobrancelhas bem arqueadas e fronte enrugada, cabelos curtos no crânio e mais compridos atrás; o banqueiro é calvo, de nariz adunco, olhos vesgos, grande barba em colar, muito idêntico ao parasita; o político tem traços menos cómicos.

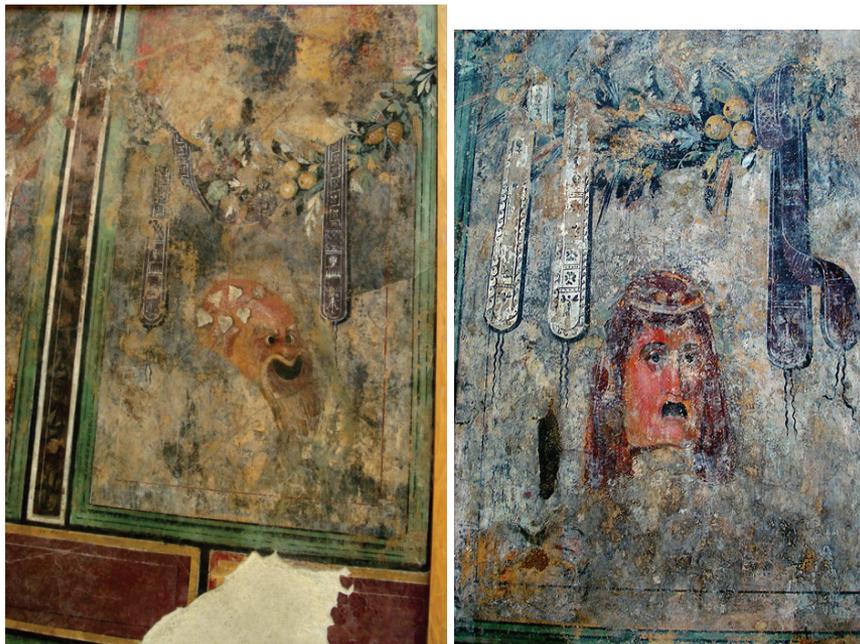
Subjacente a estas características está a ideia de que o feio é símbolo de más qualidades, por exemplo a cabeça grande, os lábios grossos, a

calvície e as orelhas salientes do *stupidus* denunciavam a sua estupidez, não esqueçamos o valor que na Antiguidade se dava à exegese de âmbito fisiognomónico, que estuda a relação entre o carácter e as qualidades do corpo. A comédia é, por certo, o género que melhor espelha a aplicação desta ciência em Roma.

Apesar de já termos referido não haver consenso sobre a data da introdução da máscara, sabemos que esta surge mais cedo na tragédia e segue de perto ao modelo grego. Como não possuímos nenhuma tragédia integral anterior às de Séneca é mais difícil proceder a estudos a partir dos próprios textos. As máscaras trágicas compreendiam os grupos seguintes:

As máscaras dos pais: uns completamente calvos, sem barba, as faces pendentes; os outros com cabelos brancos, a barba branca ou coroa de cabelos cinzentos ou de cabelos pretos e de barba erissada, de aspecto duro e as bochechas salientes.

As máscaras femininas apresentam uma grande diversidade: mulheres velhas, livres ou escravos; mulheres entre as duas idades, urbanas e aldeãs; mulheres jovens e virgens, e entre estas, a tez é geralmente pálida, embora a virgem ultrajada apresentasse um rosto mais corado.



[Imagem 11. Legenda: Encaustos – pigmentos diluídos em cera – com motivos trágicos: velho com frutos e flores; máscara de donzela; I a.C., Solunto, Sicília. Museu de Palermo.]

As máscaras dos jovens apresentam variedade: o imberbe, com cabelos pretos e espessos; o mais maduro com cabelos encaracolados, podendo ser muito louro, com olhos empolados de orgulho e ar feroz; o terno, louro e de semblante alegre; o descuidado, de tez alterada, com expressão triste e com cabelos claros deslavados; o macilento, magro, com abundante cabelo louro; o pálido, com tez doente.

As máscaras dos escravos e dos criados costuma corresponder pelos traços do rosto a diferenças, ofícios ou nacionalidades, sendo mais comuns os ruivos.



[Imagem 12. Legenda: Fresco com motivos trágicos: 2 actores masculinos com coturnos e vestes trágicas, não há exageros, apenas o sublime, Museu de Palermo.]

2. Por de trás da máscara: infâmia e fama

*«Todo aquele que sobe à cena para representar
Ou recitar um texto é marcado pela infâmia»
Digesto, 3, 2, 1*

A infâmia, literalmente a ausência de direitos cívicos, reveste-se de uma incapacidade política e jurídica extensiva a todos quantos pisam o

palco: actores, cantores, dançarinos ou músicos. Algo muito distinto do que acontecia na Grécia e que alguns atribuíam ao facto de os artistas serem remunerados. Poder-se-á também pensar que a exclusão da vida política se deve ao facto de termos, desde os tempos dos ludiões etruscos, actores escravos, homens de baixo estatuto, servos e libertos. Será assim ou terá sido a reputação de imoralidade inerente aos palcos que afastou os cidadãos das artes cénicas profissionais?

O teatro não é a representação do real, mas um olhar diferente face à realidade, insere-se num código de percepção que não é cívico. Inscreve-se na *licentia* permitida pelo *otium*, ócio, pertence ao *ludus* que acolhe as práticas estrangeiras confinadas a espaços efémeros. Recordemo-nos de que os primeiros teatros de madeira com um *frons scaenae* –, a frente de cena antes do advento do palco, *pulpitum* – de *simulacrum* e uma *cavea*, plateia, construída para o momento¹⁰ só dariam lugar a construções permanentes em locais construídos de raiz no ano 55. a.C.¹¹, com o teatro de Pompeu. O teatro leva cerca de dois séculos e meio a conquistar o seu lugar nas práticas lúdicas¹² do calendário festivo, numa cerimónia com a seguinte ordem: a procissão, depois a representação teatral e, por fim, os jogos circenses. Se atentarmos na etimologia, *ludus* (rad. *lud-*) cujo significado é imitar por acções, *i.e.* dançar ou mimar com o corpo¹³, remete para uma acção sem fim prático do domínio do “como se”, uma imitação da vida a que não podem pertencer as práticas realistas como os *munera*

¹⁰ Foram construídos teatros só para o período dos jogos no *forum* com os espectadores de pé; em 200 a.C. colocaram-se bancos temporários no circo flamínio; em 195 a.C. houve uma inovação com lugares à parte para os senadores, o que foi entendido como uma invasão do espaço de ócio pelo poder político. Em 160 a.C. um *senatus consultus* opõe-se à construção de um teatro dentro da cidade, mas a verdade é que os teatros temporários tornavam-se cada vez mais luxuosos como o de M. Emílio Scauro em 58 a.C., e Pompeu só leva a sua avante porque instala uma grande escadaria conducente até o templo de Vénus.

¹¹ Enquanto o *circus* merecia um espaço próprio na arquitectura urbana, o teatro romano não tinha lugar no espaço consagrado da cidade e quando se construíram os primeiros edifícios nunca foi aproveitado o declive natural, como nos teatros gregos, excepto em alguns locais das províncias. No tratado de Vitruvius, *De architectura* V, 5-7, estão especificados 3 tipos de cenários: trágico, cómico (ambos seguem o modelo grego) e satírico (mimo bucólico), cada um obedecendo aos seus códigos. Como os cenários na essência não mudam, tudo depende da maquinaria, cada vez mais sofisticada.

¹² Os Jogos de Apolo, os da *Magna Mater* e os de Flora são especialmente vocacionados para o teatro.

¹³ O *ludus* difere de *iocus*, imitar por palavras, e começou por designar os jogos de origem etrusca para honrar os defuntos; cf. Tito Lívio, VII, 2.

gladiatoria, os espectáculos dos gladiadores. Assim se compreende o substantivo *ludio*, ou a variante *ludius*, o mais antigo, para designar ludião ou saltimbanco ainda antes do etrusco *histrio*, histrião, empregue para designar quer o actor quer o dançarino da procissão que abre oficialmente os jogos com os magistrados.

Durante o tempo suspenso em que interpreta uma personagem, o actor finge ser aquilo que não é, dá corpo ao que não existe ou, num caso particular da cultura romana, ao que já não existe, é o caso da *pompa funebris* (procissão fúnebre). O funeral de um aristocrata implica um cortejo em que as *imagines*, as máscaras dos antepassados ilustres, primitivamente em cera, retiradas dos altares dos deuses familiares, desfilam nos rostos de actores vestidos com os trajos da respectiva magistratura, para conduzirem o defunto à noite até a última morada, fora das muralhas da cidade (Sumi, 2002).

Como pode este homem, que actua num espaço de simulacro e se deixa habitar temporariamente por outrem, ter um estatuto de cidadão. Os músicos cedo conseguiram alterar a sua posição. Se os flautistas e outros artistas, que tocavam em cerimónias religiosas, estavam imunes à infâmia, porque teriam os músicos de perder os seus direitos? Sob o Império passam a tocar nos bastidores ou nas bancadas e espaços entre as vigas da *cauea*, mas paulatinamente instalam-se no local frente ao *pulpitum*, ocupado pelos magistrados, designado por *orquestra*, cujo fosso ainda hoje lhes pertence. Imunes à infâmia permanecem também os actores das Ate-lanas, cuja tradição continuará a associar a cidadãos livres.

O corpo que existe para dar prazer está automaticamente despojado de *auctoritas*. Desprovido de direitos cívicos, o homem que o habita é um ser etimologicamente infame. E nenhum o é mais do que o actor do mimo, homem ou mulher, que domina os palcos durante o Império. Pode recuperar parte da sua dignidade cívica. Mas estará ele sempre interessado? Muitos dos grandes actores eram os chefes da sua companhia, os *duces gregis*, que seleccionavam as peças a comprar, atribuíam a si o papel que melhor valorizava os seu talento e, de acordo com os conselhos do poeta, escolhiam a música¹⁴ adequada às partes cantadas (isto explica alguma versificação). Ganhavam admiradores e alguns faziam fortuna numa sociedade fascinada pelo palco. A infâmia tem o seu reverso na fama, no estrelato. Mas não raro o reverso da infâmia traduzia-se na “máscara” possível da insolência e do excesso.

¹⁴ No tempo de Plauto e de Terêncio, o nome do compositor da música vinha indicado no início dos manuscritos.



[Imagem 13. Legenda: Cenário trágico em pintura parietal de simulacro. Ao abrigo da infâmia as casas tornam-se palcos: fresco com máscara de jovem, Vila Poppea, quarto nº 8, em Oplontis (actual Torre d' Annunziata), escavada em 1964, que apresenta o mesmo estilo da famosa vila dos Mistérios.]

Bibliografia

- BEARE, W. (1939), «Masks on the Roman Stage», *The Classical Quarterly*, vol.33, 3/4: 139-146.
- BEARE, W. (1950), *The Roman Stage: A Short History of Latin Drama in the Time of the Republic*, London, Methuen.
- CÈBE, Jean-Pierre (1966), *La caricature et la parodie dans le monde romain antique*, Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome, nº 206, Paris, De Boccard.

- DUPONT, Florence (1985), *L'acteur-roi*, Paris, Les Belles Lettres.
- FLOWER, Harriet I. (1995), «Fabulae Praetextae in Context: When Were Plays on Contemporary Subjects Performed in Republican Rome?», *The Classical Quarterly. New Series*, vol. 45, 1: 170-190.
- GRIMAL, Pierre (1994), *La Littérature latine*, Paris, Fayard.
- GOW, A.S. F. (1912), «On the Use of Masks in Roman Comedy», *The Journal of Roman Studies*, 2: 65-77.
- MARTIN, René – GAILLARD, Jacques (1990), *Les genres littéraires à Rome*, Paris, Nathan.
- SAUNDERS, Catherine (1911), «The Introduction of Masks on the Roman Stage», *The American Journal of Philology*, vol. 32, 1: 58-73.
- SECHAN, L. (1930) *La danse antique*, Paris, De Boccard.
- SUMI, Geoffrey, S. (2002), «Impersonating the Dead: Mimes at Roman Funerals», *The American Journal of Philology*, vol. 123, 4: 559-585.
- WALCOT, Peter (1976), *Greek Drama in its Theatrical and Social Context*, Cardiff, Wales University Press.

MÁSCARAS MÍMICAS E UNIVERSAIS DE COMPORTAMENTO

*A. Bracinha Vieira*¹

Em contraponto com o desenvolvimento da linguagem, que se originou decerto em estados remotos da evolução do género *Homo* e se aperfeiçoou provavelmente por patamares evolutivos, em eventual interacção com as ferramentas paleolíticas (Vieira, 2010), a mímica dos hominíneos não-humanos e pré-humanos continha já elementos complexos de comunicação. Os grandes antropóides africanos (chimpanzés, bonobos, gorilas) e asiáticos (orangotangos), nossos parentes actuais mais próximos, dispõem todos eles de uma camada de músculos faciais superficiais destinada, conjuntamente com o repertório de vocalizações de cada espécie, a exhibir mímicas expressivas e a comunicar as disposições emotivas de cada indivíduo (Gaspar, 2001). Os mesmos músculos encontram-se na face de *Homo sapiens sapiens*, único hominíneo actual: essa homologia (identidade de caracteres herdados a partir de um antepassado comum) permite à nossa subespécie um plano de comunicação afectivo-emocional que interage com a linguagem verbal articulada, modulando elementos afectivo-pulsionais e cognitivos.

As complexas modificações do cérebro de projecção linguística e do aparelho fonador resultaram necessariamente de um conjunto de mutantes, premiadas pela selecção natural no decurso do período plio-pleistocénico, apesar dos custos e riscos ligados ao aparecimento da articulação da linguagem e seus correlatos glóticos e cerebrais. Esses riscos incluem: as exigências calóricas do tecido cerebral (no homem actual atingem 20 p. 100 do total de calorias absorvidas); as possibilidades de engasgamento ligadas à posição da laringe humana; o alongamento dos tempos de sono; a facilitação de contágio de doenças infecciosas por partículas micros-

¹ Professor catedrático da Universidade Nova de Lisboa (Antropologia) e membro do Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa.

cópicas emitidas para o ar durante a articulação das consoantes; e a incompatibilidade, crescente nos últimos dois milhões de anos de evolução do género humano, entre os perímetros do crânio fetal e da bacia óssea da mãe. Este conjunto de riscos foi superado por vantagens selectivas consideráveis, que consistiram em modificações da biologia social das populações dotadas de articulação verbal.

Desde o patamar evolutivo *Homo ergaster* / *Homo erectus*, há pouco menos de dois milhões de anos, o volume cerebral no género *Homo* não deixou de crescer, sob a pressão evolutiva do desenvolvimento da linguagem e da utensilagem. A selecção natural, confrontada com pressões selectivas e contra-selectivas simultâneas, premiou o nascimento antecipado de um recém-nascido imaturo, tanto no seu cérebro (cujo crescimento extra-uterino se prolonga durante cerca de um ano) como no seu comportamento (Martin, 1990). Esta antecipação da parturição teve consequências importantes: o recém-nascido larvar, altricial (isto é, comportamentalmente incompetente, e por isso vulnerável e dependente em alto grau dos cuidados da mãe e do grupo) tornou-se ele próprio um ser de programa genético aberto à cultura, circunstância que se reforçou no decurso das diversas fases do Paleolítico inferior (*Homo erectus*, *H. antecessor*, *H. heidelbergensis*), médio (*H. neanderthalensis*) e superior (*H. sapiens*). É interessante verificar que as disposições cognitivo-articulatórias não eliminaram as possibilidades de comunicação emotivo-vocalizadoras, que subsistem na prosódia e nas máscaras mímicas e atitudes mímico-posturais do homem actual.

A linguagem global integra as duas vertentes, a expressiva e a intelectual, ligada a primeira a camadas profundas e filogeneticamente mais arcaicas do cérebro préfrontal, e a segunda a estruturas mais recentes do neocórtex, como a área de comando articulatorio (chamada área de Broca, de localização pré-rolândica, confinando com o córtex que coordena a motricidade voluntária), a área de recepção dos sons linguísticos (chamada área de Wernicke, de projecção têmporo-occipital) e complexas áreas de integração. Estes dispositivos centrais (o *wiring* neuronal que forma a base cerebral da linguagem e dá eventual suporte às estruturas profundas que Chomsky propõe para a sua «gramática generativa») teriam coevoluído com as mãos dos hominíneos que talhavam ferramentas em pedras clásticas segundo padrões fixos, mas também com a posição da laringe, da rinofaringe, da língua e dos lábios. Um tal processo de desenvolvimento e especialização linguística em dois planos simultâneos configura uma evolução bio-cultural, em que factores genéticos e ‘meméticos’ (Dawkins, 1976) interagem e se influem mutuamente. O que hoje nos interessa nesta evolução é o conjunto das possibilidades mímico-gestuais humanas que nos dotam com uma gramática universal do comportamento não-verbal.

De facto, quando falamos – numa conferência, por exemplo – juntamos às mensagens verbais, de modo mais ou menos inconsciente, um conjunto de mensagens mímicas, posturais e gesticulatórias que introduzem novos parâmetros na comunicação. Quem assiste a uma conferência testemunha invariavelmente esses comportamentos para-linguísticos do conferencista (sinais do locutor); e este pode observá-los entre os auditores (sinais dos interlocutores). A primeira averiguação científica de tais fenómenos deve-se à etologia humana, ramo especializado da etologia objectivista, disciplina ela própria destinada a estudar os comportamentos animais nos ecossistemas naturais em que as populações se situam, tendo por base o dado conhecido de que os comportamentos evoluem tal como as estruturas morfológicas (e às vezes em interacção com elas), isto é, sob a acção do processo selectivo. Nos anos 1960 diversos investigadores partiram separadamente à procura de um método para a investigação dos paralinguísticos, do seu processamento, morfologia e valor funcional e da sua taxonomia. Os trabalhos mais valiosos sob este aspecto foram provavelmente os da Escola de Seewisen, na Baviera (Eibl-Eibesfeldt, 1989), e os realizados na Universidade da Califórnia (Ekman e Frisen, 1975).

Observou-se que, na mobilidade da mímica humana, se podem referenciar certas unidades de acção, espécie de átomos da disposição mímica global (pupila, sobrancelhas, posição dos lábios, etc) que permitem uma combinatória complexa de sinais expressivos, configurados finalmente como máscaras mímicas. As formas expressivas que daí resultam têm um valor elevado na comunicação não-verbal e subtendem fenómenos tão decisivos como a empatia na relação dual e a corte sexual. Sabemos ainda pouco da intervenção e dos efeitos na espécie humana do que Darwin chamou *selecção sexual* (Darwin, 1871), mas torna-se claro que a interacção mímica desempenha aqui também um papel central. Quanto à empatia, estabelece-se nos primeiros instantes do encontro interactivo entre duas pessoas; enquanto a corte decorre de uma troca não consciente de sinais faciais. O interesse sexual por um parceiro, por exemplo, leva à dilatação da pupila – o sinal de Eckart Hess (Hess, 1975), fenómeno do qual o protagonista não tem conhecimento. Ora, também inconscientemente, o *partenaire* recebe esse sinal, ao qual reage e responde com os seus próprios sinais.

A este átomo de comunicação juntam-se vários outros – como posição das sobrancelhas, movimentos das commissuras labiais, asas do nariz e direcção do olhar, *eyebrow flash* (traduzido em português por ‘disparo das sobrancelhas’). Nos encontros de Royaumont, célebres seminários interdisciplinares que confrontaram cientistas de diversas áreas e orientações – sobretudo os ‘inatistas’ e os ‘construtivistas’ (Morin e Piattelli-Palmarini, 1974; Piattelli-Palmarini, 1979) – Eibl-Eibesfeldt mostrou

filmes em câmara lenta demonstrando a universalidade do que então chamou o *eyebrow flash*, sequência comportamental observável em povos dos vários continentes e sempre produzida com o mesmo rigor morfológico, a mesma duração e idênticas funções: consiste no elevar das sobrancelhas durante 1/3 a 1/6 de segundo, em resposta amistosa ao aparecimento de alguém, ao que o interlocutor responde muitas vezes com idêntico sinal. Só no Japão este sinal está ausente, por ser considerado culturalmente indecoroso, mas mesmo entre os japoneses o sinal persiste na comunicação entre mãe e recém-nascido. O carácter não consciente de muitas destas mímicas torna-as menos influenciadas pela vontade do que a linguagem verbal, sendo mais fácil mentir com as palavras do que com as máscaras afectivas e emocionais (Ekman, Friesen & O'Sullivan, 1988).

Um dos aspectos mais polémicos da investigação dos comportamentos de comunicação humana consistiu em postular (e, paralelamente, tentar refutar) a existência de uma gramática universal de comportamentos mímicos, exemplificada pelas chamadas 'máscaras mímicas' universais. Em todo o caso, a universalidade, ainda que provada, não seria só por si equivalente a inatismo. Comprovou-se, entretanto, a existência de sete máscaras expressivas comuns a toda a humanidade – as que exprimem fúria, alegria, tristeza, medo, surpresa, repugnância e desdém (Ekman & Friesen, 1977): em diversos povos investigados em vários continentes, as pessoas interrogadas respondem ora reconhecendo prontamente e sem equívoco as emoções expressas por mímicas exemplares desenhadas ou fotografadas que lhes são propostas, ora desempenhando elas mesmas as mímicas correspondentes às emoções nomeadas. As máscaras de teatro, como no Nô e no Kabuki, fixam também protótipos de expressões mímicas, quase sempre super-naturais (ou seja, com uma acentuação expressiva que não se observa na natureza), mas ainda assim fáceis de reconhecer.

A questão do carácter inato *versus* adquirido das mímicas humanas (como da existência de dispositivos centrais para a linguagem) foi objecto de longa controvérsia durante as décadas de 60 a 80, dada a decisiva importância do problema em termos ideológicos e epistemológicos. A este respeito, os construtivistas acentuavam que o efeito dos genes consiste basicamente em dar instruções para a construção de uma proteína, não se conhecendo nenhum gene directamente responsável por um comportamento. Tornou-se nítido, entretanto, que não há rigorosa oposição entre os dois conceitos de inato e adquirido. Antes acontece que o genoma de cada espécie designa, sob o efeito da sua história natural filogenética, o grau de 'abertura' do programa genético. Assim, todos os animais, seres dotados de memória, dispõem de um certo intervalo comportamental em que são susceptíveis de aprender: mas esta capacidade varia em quantidade e qualidade de umas para outras formas. Foi sobretudo entre as espécies gregárias e

com sobreposição de gerações que se desenvolveram ‘programas abertos’ (Mayr, 1972), e a abertura de programa varia de umas para outras, conforme à arbitragem do ‘oportunismo insensível da evolução’ (cf. Vieira, 2009). A extrema abertura verificada entre os hominíneos, atingindo o seu extremo nas espécies do género *Homo*, guiou uma evolução biocultural que percorreu os últimos dois milhões de anos e se acompanhou pelo desenvolvimento das indústrias paleolíticas e, presumivelmente, de formas gradativas e sucessivamente mais complexas de linguagem.

As máscaras mímicas das emoções parecem, pela sua unidade, estabilidade e carácter transcultural, integrar a ‘condição humana’, pertencendo ao etograma (conjunto de sequências formais de comportamento tão típicas de uma espécie como a sua morfologia) de *Homo sapiens*. Em qualquer caso, a investigação da comunicação não verbal obriga a cotejar comportamento e vivência, considerados em contraponto. Uma das dificuldades que lhe estão ligadas diz respeito à invenção de um método adequado de observação e descrição, ao mesmo tempo eticamente aceitável e epistemicamente rigoroso. A tomada frontal de imagens inibiria, evidentemente, a naturalidade das mímicas produzidas. Com o propósito de contornar este factor perturbador, modificaram-se câmaras de filmar pela adição de diversos dispositivos, entre eles um prisma que, incluído no sistema óptico da câmara, permite a captação de imagens com um ângulo de noventa graus (a que se chamou ‘objectiva discreta’!). Assim, as pessoas que são alvo do trabalho de pesquisa não se sentem observadas, e o seu comportamento não verbal flui naturalmente e de acordo com os seus sentimentos genuínos.

Com base na construção de videotecas e filmotecas centradas no estudo de comportamentos humanos (referenciados às emoções e outras vivências subjacentes) é possível descodificar e sistematizar o valor funcional das imagens captadas, para cada forma e em cada situação. Mas as análises dinâmicas das sequências comportamentais são difíceis de avaliar, interpretar e objectivar, dada a multiplicidade e a complexidade dos factores que intervêm – e é sempre conveniente, para elucidar o sentido das imagens fílmicas, que o observado as visualize junto com o investigador e clarifique (com base na rememoração e introspecção) o pensamento e o estado afectivo-pulsional subjacente ao que estava em jogo naquele momento. Neste caso, será possível encontrar correlações directas e significativas, tanto entre comportamento e vivência como entre explicação e compreensibilidade.

Rosenthal (1966) dirigiu a sua investigação no sentido de provar que a investigação com seres humanos em áreas do comportamento social pode ser interferida e contaminada pela intervenção não consciente de mensagens mímicas e gestuais: o investigador, ao propor ao investigado

uma escolha de opções no cenário da sua investigação, pode induzi-lo, através de incitações não verbais liminares, a escolher a opção que ele próprio já escolheu e pretende como a mais adequada aos seus pressupostos teóricos (Rosenthal & Jacobson, 1970). Seria exactamente o caso da investigação conduzida por Piaget com crianças de várias idades, cujos resultados fundamentaram o seu modelo do desenvolvimento cognitivo, mas estariam eventualmente ‘rosentalizados’, levando por isso a que as suas conclusões não sejam confiáveis: tal é a vivacidade da expressão não verbal de intenções e sentimentos humanos que pode assim interferir no rigor dos próprios métodos de investigação.

Um longo trabalho de taxonomia permitiu classificar e denominar os numerosos comportamentos chamados para-linguísticos ou ‘queremas’, que intervêm na vertente não verbal da linguagem. Além das máscaras mímicas, já referidas, podem observar-se ainda: gestos conversacionais ou ‘queremas’, em que a postura, em especial as mãos, intervêm exemplarmente na conversação, ainda que na ausência presencial de interlocutor, como em conversas telefónicas; os ‘emblemas’, gestos icónicos que substituem as palavras, em situações como a comunicação a distância ou em ambientes de grande ruído, ou ainda na comunicação com surdos (por exemplo com o AMESLAM, ou ‘American Sign Language’); e as ‘actividades derivadas’. Estes vários tipos de comportamentos semânticos situam-se em diversos níveis da consciência do locutor: assim, os emblemas têm a mesma consistência voluntária da palavra falada, senão mesmo da palavra escrita; enquanto os queremas são em parte não conscientes, podendo o locutor apercebê-los se visualizar a sua imagem filmada quando agia e falava – o que se chama a ‘autovideoscopia’.

Quanto às actividades derivadas, reproduzem sequências motoras breves dos grandes sistemas comportamentais surgindo fora do seu contexto funcional habitual, em situações de leve conflito de motivações: assim, o bocejo pode ressurgir sem relação com os estados para-hípnicos, designando perplexidade, expectativa ou tédio. Adquire, de resto, propriedades miméticas, por ser dotado de contágio, intra e até inter-específico. Trata-se de uma antiquíssima sequência comportamental desenvolvida entre os répteis e destes derivada em paralelo para as aves e os mamíferos, que por isso constitui um paralelismo, isto é, a evolução de um esquema motor recebido de um remoto antepassado comum, evoluindo em linhas separadas mas mantendo semelhança formal e quase sempre funcional nas diversas espécies que o exibem.

De facto, o bocejo representa um bloco motor da grande sequência designada como ‘síndrome de espreguiçar’, inicialmente ligada à activação e sincronização do sono, que se observa hoje tanto entre as aves como entre os mamíferos. Secundariamente, o bocejo pode sofrer evolu-

ção comportamental e ritualizar-se por forma a assumir outras funções semânticas, sobretudo no sistema agonístico (que modula as interacções agressivas e previne a violência, mediante a exibição de estímulos-sinais dialecticamente opostos de intimidação e apaziguamento): assim, por exemplo, o bocejo ritualizado assume no hipopótamo comum (*Hippopotamus amphibius*) o valor de sinal de intimidação, enquanto, no hipopótamo anão da Libéria (*Choeropsis liberiensis*), tem o significado de sinal submissivo.

Durante anos, Eibl-Eibesfeldt percorreu ciclicamente os continentes, filmando comportamentos mímico-gestuais e posturais em populações sem contacto entre si. Em indivíduos destas diversas populações descreveu complexas sequências quase sobreponíveis – como nas paradas de corte, em que o sujeito que decide cortejar procura o olhar do cortejado, sorri enquanto desvia o olhar, para procurá-lo de novo. Às vezes, este bloco comportamental inclui também, no sexo feminino, o ‘disparo da língua’, considerado do domínio ‘proceptivo’, isto é, do repertório de solicitação sexual. De facto, entre as fêmeas de todos os primatas em idade fértil se podem observar três categorias de comportamentos epigâmicos – a atractividade, a receptividade e a proceptividade, significando esta última a tomada de iniciativas comportamentais de incitação à corte e cópula.

A gramática do comportamento nos primatas não humanos forma um domínio complexo, estudado pela primatologia social. Engloba um extenso conjunto de sinais: vocalizações emotivas com ou sem ‘intensidade típica’, paradas com diversas intenções, mímicas expressivas, piloerecção generalizada ou localizada (numa dada espécie, por exemplo, a piloerecção das orelhas ou da metade distal da cauda pode enviar mensagens com significados diferentes). Quanto à catagem social (o chamado *allo-grooming*), adquiriu em quase todas as espécies de primatas estudadas um importante valor de comunicação e vinculação, permitindo a aproximação íntima entre dominantes e subalternos e o apaziguamento de conflitos. Contribui eficazmente para a chamada ‘homeostase social’, regulação comportamental da estabilidade emocional e pulsional do grupo, indispensável para o bom desempenho das actividades gregárias e o bem-estar de cada indivíduo (incluindo a manutenção da ‘homeostase fisiológica’).

Em conclusão: as máscaras mímicas das emoções, existentes já entre os grandes antropóides e dependentes de músculos faciais homólogos dos nossos, adquirem na espécie humana actual um grande valor na comunicação. Testemunham fases arcaicas, pré e proto-linguísticas, da evolução da linguagem não articulada. Na nossa espécie, a linguagem verbal articulada, por um lado, as mímicas e gestos semânticos (do locutor e dos interlocutores), por outro, interagem em cada momento do diálogo, con-

figurando no seu conjunto a linguagem total do homem. Num modelo da consciência em camadas sobrepostas pode-se assistir a ‘subidas’ ou ‘descidas de nível’ dos sinais semânticos: se, por exemplo, sobrevém cansaço, críspação social ou medo, a linguagem articulada dissolve-se em grau variável, sofrendo intrusão de comportamentos emocionais (prosódia emocional, actividades derivadas, sucessão de máscaras mímicas), perdendo rigor cognitivo e abrindo uma vertente anímico-pulsional da comunicação.

Bibliografia

- DARWIN, C. (1871) – *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, London (John Murray).
- DAWKINS, R. (1976) – *The Selfish Gene*, Oxford (Oxford University Press).
- EKMAN, P. (1984) – Expression and the nature of emotion, in: K Sherer & P Ekman, eds, *Approaches to Emotion*: 319-343, New Jersey (Lawrence Earlbaum).
- EKMAN, P., FRIESEN, W. (1975) – *Unmasking the Face*, Englewood Cliffs, N.J. (Prentice Hall).
- EKMAN, P., Friesen, W., O’Sullivan, M. (1988) – Smiles when lying, *Journal of Personality Social Psychology*, 54: 414-420.
- EIBL-EIBESFELDT, I. (1989) – *Human Ethology*, New York (Aldine de Gruyter).
- GASPAR, A. (2001) – *Comportamento facial em Pan e Homo*. Lisboa (tese de doutoramento à FCSH).
- HESS, E. H. (1975) – *The Tell-Tale Eye*, New York (Van Nostrand Reinhold).
- MARTIN, R. D. (1990) – *Primate Origins and Evolution. A Phylogenetic Reconstruction*, London & New Jersey (Chapman Hall/Princeton University Press).
- MORIN, E., PIATTELLI-PALMARINI, M. (1974) – *L’unité de l’homme. Invariants biologiques et universaux culturels*, Paris (Seuil).
- PIATTELLI-PALMARINI, M. (1979) – *Théories du langage. Théories de l’apprentissage. Le débat entre Jean Piaget et Noam Chomsky*, Paris (Seuil).
- ROSENTHAL, R. (1966) – *Experimenter Effects in Behavioral Research*, New York (Appleton-Century-Crofts).
- ROSENTHAL, R., JACOBSON, L. (1970) – Levels of expectancy and the self-fulfilling prophecy, in: E Stones, ed, *Readings in Educational Psychology*: 414-424, London (Methuen & Co).
- VIEIRA, A. B. (2009) – *A evolução do darwinismo*, Lisboa (Fim de Século) & Rio de Janeiro (Vieira & Lent).
- VIEIRA, A. B. (2010) – Grammatical equivalents of Palaeolithic tools: a hypothesis, *Theory in Biosciences*, vol. 129 (issue 2): 203-210.

O ROSTO E A MÁSCARA

*Jorge Crespo*¹

Em Trás-os-Montes, os rapazes saem à rua em diversas “celebrações religiosas de Inverno”², no quadro de um notável processo de metamorfose do mundo, na fase de gestação que, por toda a Europa, está na origem de muitos ritos, de tradições populares inscritas no solstício de Inverno, quando o ano finda e renasce. É o tempo de todas as iniciações, quando os jovens fazem a experiência da morte simbólica e se tornam homens novos, para além da infância e das mães. Tudo se prepara, assim, para outras energias, numa espécie de “meia-noite” que anuncia, na obscuridade própria do tempo que se vive, a reclamada purificação, o desassossego e as promessas de luz que iluminam a existência e permitem o conhecimento. As trevas e as névoas que lançam os homens no caos primordial só podem ser exorcizados através de práticas rituais que incitam a situação, superam as inquietações e desenham futuros. Assim sempre tem acontecido com os homens e as mulheres que vivem mais de perto a morte da natureza, que se perturbam, a cada passo, e não se entregam ao destino, forçando, por vários meios simbólicos e materiais, o caminho da abundância, da fertilidade. O desejo de mudança, de transformar a realidade, encontra fundamento, de alguma maneira, na sexualidade humana, é o testemunho eloquente do vigor dos corpos. Aliás, como tem sido evidenciado com a frequente presença, nas festividades de diversos lugares, de falos que representavam o membro viril, por vezes dissimulados sob a

¹ Professor catedrático jubilado da FCSH e investigador do IELT.

² Benjamim Pereira, *Máscaras Portuguesas*, Ed. Junta de Investigações do Ultramar, Museu de Etnologia do Ultramar, Lisboa, 1973; Paula Godinho, “A Festa dos Caretos, «La Fête des garçons». D’un registre caché à un processus de patrimonialisation”, *Sigila*, 24, pp. 31-42; Paula Godinho, *Festas de Inverno no Nordeste de Portugal. Património, mercantilização e aporias da «cultura popular»*, Ed. 100 Luz, Castro Verde, 2010; *Rituais de Inverno com Máscaras*, catálogo de exposição, Museu do Abade de Baçal, Bragança, 2006.

forma de animais com a reputação de robustez ou de máscaras que sugeriam a fecundidade da natureza. Note-se que este facto explica que a Igreja tenha situado, nesta época do ano, o nascimento de Cristo assim comprometendo o relevo e alcance de tais paganismos, em tempos mais recuados da humanidade e com expressão, sobretudo, em ritos agrários europeus.

Neste contexto, em que tudo se oculta e tudo se revela, a máscara tem um papel determinante nas manifestações que assinalam a mudança de estação do ano, delimitando os contornos das fronteiras entre o dia e a noite, no ciclo dos trabalhos agrícolas, constituindo o elemento mais rico do sincretismo cultural e religioso cumprido na cultura europeia e nas suas relações com outras culturas³. A máscara exprime o segredo perturbador de um mistério, é o instrumento privilegiado do contacto dos indivíduos e das comunidades com o numinoso, o desconhecido, o outro e os outros, e nestes termos se reconhece a sua importância na estruturação da sociedade, em especial quando tal processo se resolve na competição, seja na forma de desafio ou na proporção do mimetismo. Aliás, o mesmo acontece no quadro da teatralização da vida pública (no espectáculo, na política, na vida quotidiano, por exemplo), questão mais complexa por se verificar na mais estreita relação entre o riso e a seriedade, com as conseqüentes ambigüidades. A este propósito, não podemos deixar de lembrar Fernando Pessoa que, na sua actividade criadora permanente, nunca deixou de se inscrever numa certa lógica do lúdico, que também é sofrimento, apontando para a metáfora da vida traduzida na disponibilidade de cada um se afirmar através da multiplicidade de rostos. De facto, é no quadro de “realidades múltiplas” que se torna possível a descoberta do outro que existe em nós e nos outros, que nos é permitido tomar consciência da nossa identidade, do seu polimorfismo, é assim que melhor se revela a capacidade de nos libertarmos de certos constrangimentos e expressarmos tantos desejos reprimidos. Em contraponto à tendência para entender uma vida fixa e unitária, concebida à medida da intervenção dos poderes formais que exercem, pela via de reducionismos vários, as suas hegemonias, contrariando o dinamismo e o polimorfismo da realidade verdadeira. Neste caso podemos falar, então, quando nos referimos a rostos e a máscaras, de resistência, da desobediência que nos liberta para identificações múltiplas e que, paradoxalmente, evitam esconderijos e anonimatos, falsos quadros de construção de “um eu uno e coeso” que, afinal, nunca nos permitiria a leitura, a reflexão e a compreensão do *Livro do Desassossego*, como escreveu o próprio Fernando Pessoa, pela voz de

³ Walter Philippe, *Mythologie Chrétienne*, Ed. Entente, Paris, 1992.

Bernardo Soares, “este livro estranho com portões abertos numa casa abandonada”⁴ escrito por um homem corajoso capaz de viver, em simultâneo, diversas existências, experiências de libertação que estão presentes, também, nas máscaras dos actores de teatro confrontados permanentemente com a perda das suas subjectividades, com a relatividade de identidade.

Entretanto, tal como referimos antes, a presença do numinoso, que a máscara implica e sugere, é a que supõe a vivência da emoção contraditória e, por isso, inspiradora do novo, isto é, da imaginação criadora, o confronto com os elementos “tremendo” e “fascinante” de que Rudolf Otto nos falou em *Le Sacré*, a propósito dos aspectos mais profundos da existência humana. Na verdade, se a máscara nos provoca esta experiência é lícito acreditar na atracção provocada por fenómenos rituais, em particular os que são dominados pela máscara, que ordenam a vida dos homens e das mulheres que estão mais próximos do céu e da terra nas sociedades tradicionais e mesmo na civilização contemporânea. Enfim, um tão complexo universo do corpo, como dirá Lèvi-Strauss, “fabuloso” e muito diversificado, de tal modo que, perante este mundo aparentemente desfigurado, ainda que provisório, é legítimo indagar de que mistério se trata. Um tema de pesquisa que as ciências sociais e humanas têm levado a efeito quando estudam, por exemplo, as significações simbólicas, os sistemas cerimoniais e o que está em causa para além da pura descrição de fenómenos e da identificação dos factos em causa no processo de interpretação do tempo cósmico, das conjunturas cíclicas. No caso particular do assunto que nos preocupa a eficácia da máscara só é possível compreender quando integrada no princípio que a fundamenta, a situação, no quadro alargado das representações em que se encontram, por exemplo, os jogos, as danças, os cantos e outros elementos que lhes estão ligados em interacção recíproca, numa dada cultura.

Roger Caillois, em *L'Homme et le Sacré*, reconhece que a utilização generalizada das máscaras, para além do que acontecia nas chamadas sociedades primitivas na Europa Ocidental, revelava uma ligação com o calendário religioso. Ao mesmo tempo, anotava, a propósito de “ambiguidade do sagrado”, que no sistema implantado pela Igreja Católica, se misturavam o puro e o impuro como categorias que denunciavam a polaridade dominante. Aliás, o tremendo e o fascinante de R. Otto indicavam a ambivalência do próprio numinoso, um sentimento difuso correspondendo, aliás, à inteligência da resposta das autoridades de religião perante

⁴ Fernando Pessoa, *Livro do Desassossego composto por Bernardo Soares*, Ed. Richard Zenith, Assírio e Alvim, Lisboa, 2006.

os factos. Mas, para além desta verificação histórico-cultural, não devemos esquecer, nas sociedades actuais, as “artes da máscara” evidenciadas na experiência mais profana dos nossos dias, de acordo com certos valores mais utilitários e de carácter imediato, visando assuntos de beleza sempre provisórios que não ficam para o património.

A presença frequente das máscaras no meio das elites não foi desconhecida do próprio Leonardo da Vinci, que na época, elaborou desenhos apropriados à revelação, através da arte, de costumes que indicavam a teatralidade das cortes europeias mas, sobretudo, a complexidade da vida palaciana. Para se avaliar a dimensão do fenómeno há que sublinhar que, sob o ponto de vista etimológico, a máscara era considerada um falso rosto. Quando alguém desejava transformar-se aspirava a ter um outro rosto, a fim de se enganar a si próprio ou aos outros, para reclamar atenção ou esconder a autoria de uma afronta. Na fase actual, perante o desenvolvimento da cirurgia estética, a maquilhagem ou outras formas de dissimulação, confirma-se que existem muitos rostos no mundo desejosos de uma máscara.

Em 1910, Rainer Maria Rilke, o poeta dos poetas, um desenraizado à procura de si próprio, em tantos lugares e cidades em busca dos outros, escrevia as suas *Anotações...* e declarava: “Nunca tinha tomado consciência, por exemplo, da enorme quantidade de rostos que há. Existem numerosas pessoas, mas os rostos são ainda mais, pois cada uma tem vários”⁵. Na verdade, nas personalidades em formação, um projecto de cada um para toda a vida, não se pode esquecer esta operação secreta, um trabalho de transformação do rosto, em especial no quadro do envelhecimento. De alguma maneira, para dar a compreender a importância do rosto, o cientista social alemão Georg Simmel (1885 – 1918), contemporâneo de Rilke, Max Weber e Bergson, no seu ensaio sobre “*La signification esthétique du visage*”, dava conta, a partir das artes plásticas, que a alma se revelava com maior clareza na forma do rosto, assim: “Dans le corps humain, le visage est ce qui possède au plus haut point cette unité intrinsèque. Pour premier symptôme et pour preuve de cela: une modification ne concernant, en réalité ou en apparence, qui un seul élément du visage change aussitôt son caractère et son expression dans leur entier, par exemple un tremblement des lèvres, un froncement du nez, une manière de regarder, un plissement du front”⁶. Esta referência à “unidade

⁵ Rainier Maria Rilke, *As Anotações de Malte Laurids Brigge*, Col. Clássico, Ed. Relógio d'Água, Lisboa, 2003.

⁶ Georg Simmel, *La tragédie de la culture et autres essais*, Ed. Rivages, Paris, 1988, pp. 137-138.

intrínseca”, na transição do século XIX para o século XX, explica-se através da discussão que na época se fazia quanto ao sentido a dar às várias partes do corpo, aparentemente separadas umas das outras, no quadro de uma especialização fundamentada na racionalidade científica. Em contraponto, a reclamada “dependência recíproca” seria a condição de vivência da espiritualidade que assegurava a harmonia pretendida. Neste âmbito, qualquer mudança de um elemento do rosto teria como consequência uma mudança de carácter, da expressão, da totalidade. Mais do que a eventual alteração sucedida na mão, outro elemento para além do rosto, determinante no processo de identificação da personalidade. Anote-se, ainda, que o caminho para a experiência da espiritualidade seria reforçado na medida em que o rosto estivesse, como se dizia, menos submetido à influência da gravidade, ao contrário das outras partes do corpo.

Assim, todos estes dados seriam razões para acreditar na grande importância da máscara como instrumento privilegiado da simulação, das simulações e dissimulações dos seres humanos. Também era a oportunidade para reconhecer que a máscara tinha uma presença muito significativa no psiquismo colectivo e individual. É o mistério da vida que está em jogo no mais profundo da humanidade, aceitando-se, mesmo, que a máscara seria a “réplica material de uma necessidade psicológica”, na verdade, a expressão mais directamente observável de um psiquismo secreto do sagrado. Em reforço desta perspectiva, Georges Buraud, em 1948, numa obra clássica sobre o tema⁷, assinalava que as máscaras seriam como os sonhos que nunca deixam os homens. Quem recordou o autor foi André Breton que, por coincidência, morava em Paris, na rue Fontaine, perto do Teatro da Máscara, precisamente, um artigo incluído no “dossier” sobre Claude Lèvi Strauss⁸. Neste estudo, Breton lembrava que Georges Buraud foi pioneiro no destaque dado ao “sentido profundo da necessidade” que, desde sempre e em todas as culturas, conduziu os homens a usarem um disfarce do rosto escondido atrás de uma figura com a aparência de um animal, a imagem de um antepassado ou um deus, através de um comportamento que levava a necessidade de participar nas “forças ocultas que guiam o mundo”⁹. E, mais adiante, em face da permuta de emoções resultante da transfiguração, acrescentava que “... toutes les puissances avec lesquelles l’individu entre en rapport sut les forces de son incons-

⁷ Georges Buraud, *Les Masques*, Ed. Seuil, Paris, 1948.

⁸ André Breton, “Note sur les masques à transformation de la côte pacifique nord-ouest”, *Claude Lèvi-Strauss*, Ed. de L’Herne, Paris, 2004, pp. 149-151.

⁹ Idem, *Ibidem*, p. 149.

cient dont il a peuplé le monde et qui, sous forme de fluides, de présences, de craintes, d'énergies reviennent vers lui pour le contraindre ou l'exalter [...] ce qui subsiste d'inexpliqué, de fatal dans le monde, vient se mêler à cette enveloppe vibrante d'instincts..."¹⁰

Entretanto, no estudo referido, André Breton advertia quanto a um certo anacronismo das máscaras estudadas nas sociedades tradicionais e, para o efeito, dava testemunho da maneira simplista como elas se revelam ao olhar dos visitantes dos museus de antropologia, longe da percepção do fenómeno caracterizado pela profundidade anteriormente citada. E escrevia: “Le public ne leur prête qu'une attention distraite, incapable de s'attacher à autre chose qu'aux singularités extérieures les plus frappantes – attendre toujours empreinte d'une ironique condescendance et des plus vite lassés. Les spécialistes ne leur accordent guère qu'un intérêt de témoignage ce qui les sollicite est, avant tout, de cordonner de tels témoignages en vue d'établir des dépendances, des filiations, de pourvoir à travers les siècles écoulés l'histoire des migrations humaines de points de repère qui lui font étrangement défaut. Par eux l'accent est mis non point sur l'affectif, mais sur le successif”¹¹. Trata-se de uma crítica muito severa aos responsáveis dos museus e também a colecionadores que se limitam a preocupar-se com o valor comercial dos objectos, desligados de tudo quanto pudesse revelar os problemas fundamentais da vida humana e o próprio património. A este propósito, acentua-se a pertinência e oportunidade do estudo já referido de Paula Godinho sobre as “festas de inverno”, nomeadamente o último capítulo dedicado ao fenómeno de mercantilização da cultura popular.

Na sequência do que se referia e a propósito da dessacralização das máscaras, deve notar-se, perante quem identifica o objecto com as sociedades tradicionais, que o fenómeno estava presente, desde sempre, nos quotidianos do Ocidente. De facto, como escreveu Hubert Damisch, historiador da arte: “A máscara, na forma conhecida no Ocidente, está [...] vinculada a uma ordem, quer a reforce pondo-a em evidência quer, pelo contrário, a perturbe, pelo menos momentaneamente, nela concentrando toda a carga de forças autodestrutivas que esta ordem deve projectar no exterior para melhor poder mimar a sua degeneração e regeneração”¹². O mesmo autor, depois de assinalar “paradoxos ligados à função da máscara”, adverte para uma realidade interessante: “A categoria máscara estava

¹⁰ Idem, *Ibidem*.

¹¹ Idem, *Ibidem*.

¹² Hubert Damisch, “Máscara”, *Enciclopédia Einaudi*, 32, Soma-Psique-Corpo, Ed. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 1995, p. 311.

em voga no Ocidente muito antes que a descoberta das artes “primitivas”, ou “selvagens”, e o estudo dessas sociedades diferentes que muitos etnólogos não hesitam em definir como «culturas caracterizadas por máscaras» (Lèvi-Strauss) tivessem imposto uma séria revisão do sistema conceptual da estética clássica¹³.

O destaque dado à máscara no Ocidente coincide, aliás, com os mecanismos do chamado “processo de civilização”, o mesmo processo que se tornou responsável pela distinção cada vez mais notada entre máscara popular e máscara burguesa, o profano e o sagrado, nomeadamente entre a cultura clerical e a cultura popular, no quadro do debate entre culturas. No vocabulário medieval, pode verificar-se que a palavra “máscara” é herdeira da cultura latina antiga e da cultura “bárbara”, sendo notável, igualmente, que a Igreja não só condenou mas, também, adoptou certos conteúdos inerentes à palavra (disfarces, agitações, comportamentos diabólicos, etc.). Em qualquer dos casos, o elemento sempre presente tinha a ver com as “forças sobrenaturais”, entidade dominante nas atitudes e comportamentos nos fenómenos rituais, mas igualmente se relacionava com as tentações diabólicas que a Igreja reprovava e suficiente para a perseguição e a condenação das mascaradas. É importante sublinhar que não se tratava, especialmente, de punir as simulações e dissimulações, mas sim, o próprio sentidos dos actos cometidos que pudessem comprometer os homens que, como se sabe, eram concebidos “à imagem de Deus” e, portanto, não susceptíveis de transformações.

No século XVIII, esta realidade mudou substancialmente no quadro da crítica da própria sociedade de corte, acusada por moralistas e pedagogos, como, por exemplo, J. Jacques Rousseau, de ser uma sociedade dominada pela máscara, por um complexo de intrigas e mentiras traduzidas em duplicidades sem fim e a degradação dos rostos verdadeiros. A mensagem principal do filósofo, em reforço do que acaba de ser referido, era que o homem “não é” mas, sim, “se conquista” no âmbito do aperfeiçoamento de si próprio, o que constitui uma ruptura em relação ao racionalismo dominante e ao espiritualismo cristão. De facto, em especial desde o século XV ao século XVIII, a máscara estava presente no quotidiano dos jogos mundanos e de aparências que revelava uma arte do parecer cada vez mais subtil e fina, maliciosa, de difícil apreensão, repleta de seduções, volúpias em que não raro se ligava o amor, a morte e o sangue, tudo a contribuir para a ilusão e as verdades feitas de superficialidades, oportunismos e contingências. No século XVII, os manuais de

¹³ Idem, *Ibidem*, p. 313.

civilidade que surgiam, em edições cada vez mais numerosas, dariam razão a J. J. Rousseau e às críticas que se dirigiam à sociedade da corte¹⁴.

Finalmente, a máscara suscita um momento de desaparecimento do rosto, isto é, de identidade de alguém, por um lado, numa perspectiva de jogo, incitando à expressão de alegria nas relações sociais, por outro lado, como revolta contra o mal, um insulto, resposta possível de quem não tem outros meios de ultrapassar uma situação nefasta ou perigosa. Trata-se de perturbar o reconhecimento dos actores e de evitar as influências decorrentes de um contexto neutro, em que tudo é possível.

¹⁴ J.-J. Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Ed. Garnier-Flammarion, Paris, 1971.

Colecção: ***a IELTSar se vai ao longe***
www.ielt.org

DIRECÇÃO: ANA PAULA GUIMARÃES

- 1 *Heróis em Revista – leitura de uma época através dos periódicos de interesse literário (1916-1926)*
Elisabete Correia Rodrigues
- 2 *A viagem das palavras (estudos sobre poesia)*
Nuno Júdice
- 3 *Estórias do Sul*
(inclui CD)
Teresa Rita Lopes
- 4 *Violência e Euro 2004.*
A centralidade do futebol na cultura popular
Pedro Sousa de Almeida
(com o cartaz “Uma bola verdadeira” de Luísa Rebelo)
- 5 *Meia bola (entrevista do repórter “X”)*
Manuela Barros Ferreira
- 6 *Comidas e práticas do sistema alimentar na região do Fundão*
Vasco Valadares Teixeira
- 7 *Ssschlep*
Eugénio Roda e Gémeo Luís
- 8 *Provérbios segundo José Saramago*
Helena Vaz Duarte
- 9 *Provérbios Repenteados*
3ZA ÉME e Emílio Remelhe
- 10 CD – *E a fala se fez canto. Poesia de Teresa Rita Lopes.*
Música de Rui Moura
- 11 *O leito e as margens.*
Estratégias familiares de renovação e situações liminares em seis aldeias do Alto Trás-os-Montes raiano (1880-1988)
Paula Godinho
- 12 *Plantas e Saberes.*
No limiar da Etnobotânica em Portugal
Amélia Frazão-Moreira e Manuel Miranda Fernandes (org.)
- 13 *ABeCé de las historias*
Eugénio Roda e Gémeo Luís
- 14 *Manuel Alegre – Mito, memória e utopia*
Mário César Lugarinho
- 15 *O Fenómeno Narrativo.*
Do conto popular à ficção contemporânea
Nuno Júdice
- 16 *Fragmentos, Memórias, Incisões.*
Novos contributos para pensar a arqueologia como um domínio da cultura
Vitor Oliveira Jorge

- 17 *Loas a Maria – Religiosidade Popular em Portugal*
Lucília José Justino
- 18 *Canções de Embalar – Cultura e Tradição*
Anabela Canez
- 19 *Selva Urbana*
António Mateus
- 20 CD – *Vozes de Nós*
Cramol
- 20 *Nós de Vozes*
Acerca da Tradição Popular Portuguesa
Ana Paula Guimarães
- 21 *Memória e Arte de Contar em Manuel da Fonseca*
Idalina Lejeune
- 22 *Ruínas e Incertezas em Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde,*
de Mário de Carvalho
Natália Constâncio
- 23 *Os Monstros na Literatura de Cordel Portuguesa do Século XVIII*
Ana Margarida Ramos
- 24 *Da girafa à pulga de areia*
Ana Vicente e Madalena Matoso
- 25 *Camponeses, Cultura e Revolução: Campanhas de Dinamização Cultural e*
Acção Cívica do MFA (1974-1975)
Sónia Vespeira de Almeida
- 26 *La Moira Enchantée au Portugal*
mémoires d'un récit mythique
Adelaide Cristóvão
- 27 *A Boneca Palmira*
Matilde Rosa Araújo e Gémeo Luís
- 28 *La Moira Enchantée au Portugal – Memoires d'un Récit Mythique*
Adelaide Cristóvão
- 29 *Portugal e Espanha – Entre Discursos de Centro e Práticas de Fronteira*
Heriberto Cairo Carou, Paula Godinho, Xerardo Pereiro (Coordenadores)
- 30 CD - *Canções de Cordel*
- 31 *Representações da Morte no Conto Tradicional Português*
Luís Correia Carmelo
- 32 *Entre Duas Maneiras de Adorar a Deus.*
Os Reduzidos em Portugal no Século XVII
Isabel M. R. Mendes Drumond Braga
- 33 *O Povo no Imaginário Nemesiano*
Paulo Jorge Augusto Matos
- 34 *Máscaras, Mistérios e Segredos*
Paula Godinho (coordenação)
- 35 *Ita maun alin... o livro do irmão mais novo.*
Afinidades antropológicas em torno de Timor-Leste
Lúcio Sousa e Kelly Silva (org.)

Colibri – Artes Gráficas

Apartado 42 001
1601-801 Lisboa

Tel: 21 931 74 99

www.edi-colibri.pt

colibri@edi-colibri.pt

