

MARIANA RHORMENS

MASCARADO *em* TRÂNSITO

A MÁSCARA *MAPIKO* DE MOÇAMBIQUE

RESUMO

O presente artigo apresenta as máscaras *Mapiko* de Moçambique, discorre sobre as suas origens, estéticas, danças, musicalidades, rítmicas, confecções, tradições e transformações. Traz para o debate o conceito de liminaridade a partir dos pensamentos de Victor Turner e Van Gennep. Discute a liminaridade do mascarado na manifestação *Mapiko* de Moçambique e discorre sobre o carácter liminóide da máscara e as possibilidades de habitar o “entre lugares” ao mascarar-se.

PALAVRAS-CHAVE

Mapiko, Máscara, Moçambique, Liminaridade, Liminóide

ABSTRACT

This article presents the *Mapiko* masks of Mozambique, discusses their origins, aesthetics, dances, musicalities, rhythms, confections, traditions and transformations. It brings to the debate the concept of liminality from the thoughts of Victor Turner and Van Gennep. It discusses the liminality of the masquerade in the *Mapiko* demonstration of Mozambique and discusses the liminoid character of the mask and the possibilities of inhabiting the “between-places” by masquerading.

KEYWORDS

Mapiko, Mask, Mozambique, Liminality, Liminoid

MARIANA RHORMENS UNICAMP

Atriz, mestra e doutora em Artes da Cena UNICAMP. Realizou trabalho em Moçambique e no Senegal (École des Sables). Atriz fundadora do Grupo Desembargadores do Furgão e do Casa de Nós formado por artistas do Brasil, Portugal, Alemanha e Moçambique.



MASCARADO EM TRÂNSITO

A MÁSCARA MAPIKO DE MOÇAMBIQUE ESPELHO MACONDE

As máscaras *Mapiko* de Moçambique são tipicamente do povo Maconde. Tais máscaras são utilizadas em manifestação cultural tradicional que também recebe o nome de *Mapiko*. O mascarado dança ao som de cantos e batuques tradicionais. É uma mistura de expressividade, efeitos rítmicos, música, cor e encenação. Toda técnica e estética envolvida em tal manifestação está ao serviço das necessidades da comunidade Maconde. O *Mapiko* é um meio de expressão de diversas preocupações sociais; da transmissão de valores, ensinamentos e histórias, da ligação com o mundo espiritual e da manutenção de regras e normas de vida.

É de suma importância localizar o *Mapiko* que será descrito e discutido no presente artigo, *Mapiko* de Moçambique, pois tal manifestação e suas máscaras existem antes mesmo de Moçambique. O território onde hoje se localiza Moçambique foi nomeado e delimitado como tal

← MÁSCARA DE MAPIKO EM MANIFESTAÇÃO REALIZADA NA ZONA MILITAR EM MAPUTO, MOÇAMBIQUE. ABRIL, 2014. FOTO DA AUTORA.

apenas com a chegada dos colonizadores. As terras dos povos Macondes se localizavam ao norte de tal delimitação e ao sul da então nomeada Tanzânia. A manifestação mascarada era realizada em uma região que foi dividida com a colonização (ao norte inglesa e ao sul portuguesa). Tal fronteira colonial gerou a distância e diferenciação da manifestação, tradição e máscaras. O *Mapiko* discutido no presente artigo é o realizado ao norte de Moçambique, na província de Cabo Delgado.

O *Mapiko* cultiva a história e signos do povo Maconde ao mesmo tempo que traz a possibilidade de diálogo com o momento atual, podendo nele ser representado e simbolizado algo presente que mantém viva a história desse povo, transmitindo valores, memórias e ensinamentos. Revela relações sociais com a dramaticidade que o mascarado expõe nas suas coreografias e máscaras e traz à tona o sagrado com a sua ligação ao mundo espiritual. É elemento da identidade cultural do povo Maconde e veículo da cultura onde se perpetuam experiências passadas e situações cotidianas.

A manifestação é realizada desde um passado tão distante que sua origem permanece desconhecida. Segundo relatos dos mais antigos, surgiu ainda quando a sociedade Maconde era predominantemente matrilinear e a mulher tinha muita força e poder na comunidade. O *Mapiko*, então, vem como resposta dos homens a essa força feminina criando um segredo: o segredo masculino. Somente os homens poderiam entrar em contato com os espíritos dos antepassados, chamados *Lihoka*, e convidá-los a vir dançar diante dos vivos. Por tal motivo, a manifestação está ligada originalmente ao rito de iniciação masculino. A transmissão dos saberes acerca de tal tradição é dada durante a iniciação masculina que termina com a dança de *Mapiko*. A máscara esconde o segredo masculino revelando questões sociais, críticas e como o Maconde pensa sobre ele próprio e o mundo onde vive.

A máscara é a materialidade do segredo do *Mapiko*. É nela que tais segredos e mistérios estão guardados. O dançarino, tendo o rosto velado por ela, entra em contato com o mundo dos antepassados, mundo das sombras, e traz aos presentes esse mundo ligado ao espírito com a exteriorização da dança.

A função primária da máscara é unir aquele que a veste e seu observador a um ser mítico, ou, como diria Carl Jung (1964), “uma força arquetípica”. No *Mapiko*, o mascarado é a personificação do *Lihoka* (espírito ancestral Maconde), por esse motivo a identidade do dançarino deve ser protegida. A máscara assume a função de união com esse espírito e de preservação da identidade daquele que a veste.

As máscaras cobrem toda a cabeça do dançarino. São confeccionadas em madeira leve e escavadas por dentro. Geralmente utilizam uma madeira chamada *N'tene*. Têm formato de um capacete, portanto recebem esse nome: máscara capacete, também chamada de máscara elmo. O dançarino a veste como que colocando um capacete na cabeça e enxerga o mundo através do buraco da boca na figura da máscara. A boca da máscara de *Mapiko* é a única conexão do lado interno da máscara com o lado externo, por ali o dançarino vê o lado de fora, inspira e expira. A boca é a janela da máscara. O mascaramento se completa com os tecidos que são amarrados no corpo daquele que a veste como mostra a imagem 1. Segundo Pedro Ambone Shuuma (2009), podem aparecer vários tipos, ou várias “caras” no *Mapiko*, todas elas têm algo a ensinar ao público e a passar culturalmente aos mais novos que assistem.

Em geral, a dança tende a isolar os movimentos dos pés, braços, ombros e cabeça. A polirritmia executada pelos batuques que tocam está presente também no corpo do dançarino. O corpo é uma espécie de banca de músicos que toca vários instrumentos harmonizando-os.

Os pés normalmente são guiados pelos tambores que indicam as coreografias, o *Ligoma* e o *Likute*. Uma batida que age constantemente dentro do corpo do dançarino é dada pelos tambores *Vinganga*. E o pulso que preenche o dançarino é dado pelo tambor *Neya*. O dançarino representa a união da música e da dança em seu próprio corpo, pois além de estar dançando a música que toca, toca também a música que dança, pois está constantemente ligado aos tambores. Com polirritmia o dançarino mascarado harmoniza diversos movimentos em diferentes centros energéticos.

Temos em nosso corpo três estruturas em forma de semente: os pés, os rins e as orelhas. E existe uma conexão entre eles. Os pés escutam a terra e nos enraizam na matéria. Os rins estão à escuta das nossas mensagens interiores (...) Quanto às orelhas, elas estão lá para aprender a escutar os dizeres, as informações...

(Leloup, 2014: 32)

O contato contínuo dos pés nus com o chão também é muito característico do *Mapiko*. Na dança de *Mapiko* a função dos pés vai além dos passos coreográficos: os pés entram em contato com a terra e falam ao bater no chão. Dizem que uma boa *performance* do mascarado é dada quando ele faz a “terra tremer”. O mascarado no *Mapiko* conta histórias com o bater dos pés, “treme a terra” e faz terra aos olhos do público. A ligação e a conexão dos vivos com o mundo espiritual dos antepassados estão simbolizadas no diálogo com a terra. Os pés tocam o chão assim como as mãos do músico tocam a pele do tambor.

A terra é muito presente na vida espiritual e cotidiana das pessoas. A terra é símbolo de vida, mas também de morte. As coisas nascem da terra e voltam para ela quando morrem.



MÁSCARA MACONDE, CERCA 1950, THE ETHEL MORRISON VAN DERLIP FUND.
[F] MINNEAPOLIS INSTITUTE OF ART.

O *Mapiko* entra em contato direto com a terra e retrata a sociedade Maconde. Revela fatos cotidianos, representifica o passado e acontecimentos históricos, retrata personagens conhecidas e importantes para tal comunidade, assim como figuras que transitam no dia-a-dia de tal povo. Desse modo, o *Mapiko* funciona como uma espécie de espelho da sociedade, metaforicamente falando, através do qual tal povo pode refletir sobre seu passado e observar a sua vida presente, trazendo reflexões, nostalgias, críticas e autoconhecimento. “No espelho mágico de uma experiência liminar, a sociedade pode ver-se a si mesma a partir de múltiplos ângulos, experimentando, num estado de subjetividade, com as formas alteradas do ser.” (Dawsey, 2005: 165).

A festa de *Mapiko*, portanto, assume o importante papel de uma experiência coletiva, passada de geração em geração e é “capaz de recriar um universo social e simbólico pleno de significado” (Dawsey: 171).

A região onde se encontra hoje Moçambique passou por muitas transformações políticas que reestruturaram o território social e culturalmente. Tornou-se colônia de Portugal e depois de uma guerra de libertação, com a configuração de um Moçambique livre em 1975, passou por um regime socialista e chegou ao pluripartidarismo (situação atual). A província de Cabo Delgado, onde vive o povo Maconde, foi palco da guerra de libertação (1964-1974), convivendo com exércitos portugueses e guerrilheiros moçambicanos e participando efetivamente da guerra. Durante um período muitos Macondes fugiram para o Sul da Tanzânia, de onde depois regressaram, conquistando um Moçambique livre.

Vivenciadas tais transformações históricas, políticas e sociais, os Macondes de Moçambique e seus costumes, crenças, organizações sociais e festas se modificaram com o passar dos anos. Nota-se,

portanto, distintas formas de *Mapiko* que foram realizadas no passado e que são apresentadas hoje em dia. Os Macondes mantiveram durante anos um olhar bifurcado, olhando tanto para fora como para dentro. Eles envolvem-se com o mundo externo, mas sempre tratam também de sua sociedade própria. Para isso criam linguagens conceituais para compreender suas situações, olhar seus desejos e estruturar suas ações. Segundo Alexander Bortolot (2007), a prática do *Mapiko* constitui um esquema onde os indivíduos Macondes exerciam essa prática de olhar dentro e fora, articulando fluidamente as questões sociais e identidades.

O *Mapiko*, assim como o desempenho do mascarado, sofreu diversas modificações ao longo do tempo. Tais mutabilidades o fizeram sobreviver até aos dias de hoje. Atualmente os Macondes entendem o mascarado como simultaneamente um homem em desempenho competitivo, uma representação dramática de uma personagem e uma encarnação de um espírito ancestral. O *Mapiko* tornou-se uma forma de arte composta por uma constelação de conceitos, associações e convenções onde através delas os indivíduos continuam afirmando suas visões de mundo e suas posições dentro dele.

Segundo Victor Turner (2015) em determinadas sociedades, tais como a sociedade Maconde, o ritual e o trabalho não são desassociados, sendo o ritual, portanto, um trabalho, uma responsabilidade e uma necessidade do coletivo. Existe a necessidade de produção de símbolos comuns a todos do grupo, de criar um tempo e espaço extracotidiano, e isso é proporcionado por tal experiência coletiva que Turner nomeia “experiência liminar”.

O ENTRE LUGARES: OS DOIS MUNDOS

Segundo o antropólogo Victor Turner (2005), um Ritual de Iniciação, assim como *Mapiko*, não traz apenas conhecimentos e saberes, mas transforma aquele ser, antes menino, depois homem. A tradição *Mapiko* vai além da dança, da máscara e da festa, é um segredo dos homens iniciados, transmitido através do ritual que segue regras definidas. No caso, o *Mapiko* apesar de ser realizado em diferentes cerimônias e datas comemorativas está ligado diretamente aos ritos Maconde de iniciação masculina, chamado *Likumbi*, com o início da vida adulta e com a filiação do novo homem à essa comunidade secreta masculina.

O ritual de passagem é a transição de um *status* social para o outro, no caso do *Likumbi* é a passagem da infância dos meninos para a vida adulta. É a morte e o renascimento simbólico, como se o menino morresse e o homem nascesse. O momento do rito é momento intermediário, onde aquele que está sendo iniciado está em processo de deixar de ser o que era para se tornar outro, portanto já não é o que era, mas também ainda não é o que será. Essa fase intermediária, o meio do caminho, é chamado de “margem” por Van Gennep (1909) ou “liminar” por Victor Turner.

Segundo Victor Turner, “o ritual é transformador” (Turner, 2005: 139). O rito cria uma outra pessoa. Não se trata de adquirir conhecimento, mas sim de uma transformação de um ser, “mude sua natureza, transformando-os de um tipo de ser humano em outro” (Turner: 154).

Os ritos de passagem, segundo Van Gennep, são divididos em três etapas: a separação, a margem, ou *limen*, e a agregação. Tais etapas definem três instâncias: a instância pré-liminar, a liminar e a pós-liminar. A primeira e terceira instância (pré-liminar e pós-liminar)

consistem na vida cotidiana no que Turner chama de “Estrutura Social Normativa”, que se dá no espaço-tempo cotidiano. O período liminar (a segunda instância) se dá no que Turner chama de “Antiestrutura”, onde o espaço-tempo não é cotidiano. Segundo Turner, a “Antiestrutura é a dissolução da Estrutura Social Normativa, com seus papéis, *status*, deveres e obrigações jurídicas, etc.” (Turner, 1986: 60).

A “Estrutura Social Normativa” não reconhece a existência de alguém que está em transição, um não-menino-nem-homem, como é o caso dos iniciandos no rito *Likumbi*. A “Antiestrutura” permite que aquele que está no período liminar exista neste outro espaço-tempo. “O sujeito submetido ao ritual de passagem fica, no decorrer do período liminar, estruturalmente, ou mesmo fisicamente, “invisível.” (Turner, 2005: 139).

Os seres “transicionais”, na liminaridade, não têm *status*, posição de parentesco, propriedades, distinções de classe e variações de vestuário. Nada possibilita diferenciá-los e distingui-los. No período liminar, a identidade particular dissolve-se. Segundo Turner, em muitos rituais de passagem, os nomes dos iniciandos são retirados. Os seres transicionais lidam com a igualdade, ressaltando a identidade coletiva em detrimento da identidade pessoal a ser neutralizada. A indeterminação pessoal abre caminho para diversas possibilidades: ser espírito Maconde, homem, menino ou ninguém. “Não é nem isso, nem aquilo, e, no entanto, é ambos.” (Turner: 144).

Segundo Richard Schechner, “a fase liminar fascinou Turner porque ele nela reconheceu uma possibilidade criativa para o ritual, podendo abrir caminho para novas situações, identidades e realidades sociais” (Schechner, 2012: 63). Percebe-se com o mascarado no ato da dança de *Mapiko* algo semelhante ao que se passa com os iniciandos durante os rituais de passagem analisados por Turner e Gennep.

O MASCARADO EM TRÂNSITO

O mascarado está em trânsito entre o mundo espiritual e o mundo dos vivos. Sua identidade se dissolve. A neutralidade do mascarado caracteriza a invisibilidade no período liminar. No ato da dança, o mascarado do *Mapiko* está no trânsito entre duas figuras: o homem e o espírito. Ele é tanto as duas figuras, como não é nenhuma das duas. Por estar entre esses dois mundos, o dos mortos e o dos vivos, é que o dançarino rompe limites e é capaz de estabelecer o canal de ligação, servindo como comunicação e contato do mundo espiritual com o mundo dos vivos. O mascarado como canal entre os vivos e os mortos, torna visível o invisível mundo espiritual. É, portanto, a materialidade da possibilidade e do contato com ancestrais.

O mascarado é dançado e agido pelo *Lihoka* (espírito ancestral) ao mesmo tempo em que dança o que foi ensaiado e se auto-observa. Portanto, está também em trânsito entre consciência e inconsciência: está em transe. A liminaridade, enquanto transe, permite outra dimensão da experiência.

O transe é o estado onde o corpo intermedia o sagrado e o mundo profano, portanto o mundo dos espíritos e o mundo dos vivos, no caso do *Mapiko*. No transe o corpo do dançarino age e é agido. O corpo está no trânsito entre ser homem e ser espírito. Encontra-se em um período liminar, um entre lugares, é homem, é espírito, é ambos e nenhum. Não há dualismo, a coexistência, o entre lugares é dado em fluxo. “A pessoa não é uma, ou que ela não é nada, que eu é um outro, ou simplesmente câmara de eco. (...) A instauração do inconsciente pode ser considerada como ponte culminante dessa descoberta do outro em si mesmo.” (Todorov, 1983: 244-245 *apud* Reis, 2011: 69).



Animada por aquele que a veste, a máscara transporta o deus sobre a terra, afirma sua realidade, mistura-o à sociedade dos homens; inversamente, mascarando-se, o homem atesta sua própria existência social, manifestando-a, codifica-a por meio de símbolos. A máscara é, ao mesmo tempo, o homem e algo diferente do homem: é mediadora por excelência entre a sociedade e a natureza, e a ordem sobrenatural habitualmente confundidas. (Lévi-Strauss, 2013: 30)

O desempenho do transe é o que John Emigh chama de “estado de visitação”. Dá esse nome ao estado performativo onde a perda do sentido do “eu” permite uma imersão em uma identidade outra, considerada “não eu”.

Um feiticeiro dos Camarões usando uma máscara de leão. Ele não finge ser um leão; está convencido de que é um leão. Como o congolês e sua máscara de pássaro ele partilha uma “identidade psíquica” com o animal – identidade existente no reino do mito e do simbolismo. (Jung, 2008: 51)

Após o Ritual de Amarração do mascarado (ritual de preparação para a dança) o dançarino inicia-se na festa. Ao som de repetições rítmicas produzidas pelos tambores e ao executar a dança com passos fortes e exaustivos o dançarino passa a sofrer alterações do estado perceptivo. Aliam-se a estas condições a pouca disponibilidade de ar que entra pela máscara e o excesso de calor produzido. A dança realizada pelo mascarado é dinâmica e busca gradualmente intensificar a experiência. O dançarino dança e é dançado.

Segundo Artaud, o transe é um processo controlado atingido através de métodos precisos. Artaud diz ser necessário um “suicídio existencial” para chegar ao nível de percepção gerado pelo êxtase.

Voltamos, portanto, à condição que o período liminar prevê, a morte e o nascimento. É preciso que morra algo para nascer algo diferente dentro do dançarino.

À luz de tais reflexões, é possível entender a situação do mascarado no que se pode chamar de “entre lugares” como a sua existência entre o mundo dos vivos e o dos mortos, entre a consciência e a não consciência, entre o profano cotidiano e o sagrado extracotidiano. Tal experiência liminar coletiva gerada pela festa *Mapiko* converge os temas apontados para o conceito nebuloso da liminaridade aplicado especificamente ao contexto do mascarado *Mapiko*.

MAPIKO – FENÔMENO LIMINÓIDE

O *Mapiko*. Que dança. Que flui do espaço sagrado ao profano e do profano ao sagrado. Que atento ao ritmo forte dos tambores traz ao seu corpo a polirritmia dos batuques. Que bate pés que batem a terra e voam ao ar. Que mascara sua identidade. Que assume outra identidade. “IdentidadeS”. Que é homem com respiração curta e calor intenso. Que é espírito chegando à terra para falar. Que é personagem espelho de seu povo. Que não é ninguém e é todos ao mesmo tempo. Que abre uma brecha no tempo. Que é limen, liminóide.

Turner percebeu que muitas funções dos rituais, com o advindo da modernidade, são retomadas nas artes e entretenimento. Ele utiliza o termo “liminóide” para descrever ações simbólicas que assumem funções ritualísticas. “O “-oide” vem do grego *-eidos*, “forma, contorno”, e significa “semelhante”; o “liminóide” é semelhante ao “liminar” sem ser idêntico a ele” (Turner, 2015: 43). Tais ações trazem uma experiência de liminaridade, rompendo o tempo cotidiano e as

normas e *status* estabelecidos no dia-a-dia. Dilui-se também identidades e sacraliza-se o espaço.

Segundo Schechner (2012), é a partir da ludicidade do jogo, que pode estar presente nas brincadeiras, festas, produções artísticas ou entretenimentos, que é possível atingir a experiência liminar fora do contexto do ritual. Segundo ele, tanto o jogo como o ritual “levam as pessoas a uma “segunda realidade”, separada da vida cotidiana” (Schechner, 2012: 50), modificando-as de forma temporária ou permanente. Sutton-Smith (1972) ressalta a necessidade que temos de “fenômenos liminóides como carnavais, Halloween, mascaradas, etc. Porque temos umas sobrecargas de ordem e queremos espairer” (Sutton-Smith, 1972: 17). Encontramo-nos no momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão (Bhabha, 1998: 19).

As fronteiras se permeiam e o dançarino mascarado *Mapiko* habita um entre lugares, criando outro espaço-tempo que permita que ele exista. Por estar entre esses dois mundos, o dos mortos e o dos vivos, é que o dançarino rompe limites e é capaz de estabelecer o canal de ligação, servindo como comunicação e contato entre ambos os mundos.

Todo o universo simbólico construído pelo mascarado é comparilhado com o cúmplice público que participa da festa de *Mapiko*. *Mapiko* é “pontifex, fazedor de pontes”^[1]. Possibilita a experiência liminar a toda a comunidade e estabelece um elo de conexão com

[1] Comparado com a noção de Performer defendida por Grotowski, “o Performer é pontifex, fazedor de pontes” (Grotowski, 1988: 2-3).

o público e entre os indivíduos do público. Fortalece-os como coletivo e pertencente a tais conjuntos de estruturas, históricas e signos culturais. Enfatiza o coletivo. Traz a representação em suas danças de espelho dessa sociedade, ao mesmo tempo que traz *Lihoka*, o espírito ancestral coletivo desse povo, à terra.

O *Mapiko* assume a ligação com a energia divina do mundo espiritual de seus antepassados. Entretanto, não deixa de ter como interlocutor as pessoas vivas da própria comunidade, pois como é a ponte, canal de ligação, entre esses dois mundos, comunica-se tanto com um como com outro. É significativo observar o caráter de representificação de algumas ações. Quando o mascarado realiza ações de um passado, sejam elas de um passado histórico político ou ações cotidianas realizadas no passado por seus ancestrais, não retrata ou representa tais ações, mas as traz à tona, representificando-as, revivendo-as no momento presente. Segundo Amadou Hampâté, “não se trata de recordar, mas de trazer ao presente um evento passado do qual todos participam. (...) E o evento está lá, reconstituído. O passado se torna presente” (Hampâté, 1980: 215).

O som dos tambores, a manifestação une músicos, coro, mascarado, quem assiste de perto, quem toma um sumo no bar ao lado e o transeunte que caminha distante. O “tarata tarata tarata” dos *Vinganga* preenche o corpo de todos aqueles e o fazem pulsar juntos. A repetição de um padrão musical executado pelos tambores *Vinganga* faz que esse padrão rítmico esteja presente repetidamente no corpo daquele que dança. O dançarino produz coreografias onde movimentos da anca, bunda, agilidade dos braços, pernas e cabeça, dialogando com o bater dos pés no chão, compõem um trabalho de ritmo corporal expressivo.

A repetição do padrão-musical manifesta a energia que os fiéis estão invocando. A repetição dos movimentos produz o efeito de transe que leva ao encontro com a divindade, muito usado em rituais. O mesmo ato ou gesto é praticado num número infinito de vezes, para dar à ação um caráter de atemporalidade, de continuação e de criação contínua. (Moura, 2009: 1)

O mascarado *Mapiko*, por estabelecer essa ponte sendo ao mesmo tempo homem e espírito ancestral, dança e é dançado, age e é agido. A máscara retira a identidade do homem, convida o espírito *Lihoka* e retrata personagens da sociedade. A máscara é segredo, é sagrada, é espelho. É o canal, o caminho por onde o *Mapiko* se faz ponte.

O MASCARAR-SE

A atriz ou ator, assim como o dançante, *performer*, ou brincante, ao se mascarar entra em contato com a liminaridade. Assume características e lógicas de outro ao mesmo tempo em que é ele próprio. Habita em um “entre lugares”. A seguir estão citações de artistas refletindo sobre o ato de mascarar-se. Tais artistas foram entrevistados durante pesquisa de doutorado realizada pela autora em 2019 em Maputo, Moçambique com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa de São Paulo (FAPESP) e estão presentes no documentário *Ka Mimbangu – a cena moçambicana entre tradição e contemporaneidade*.

ATANÁSIO – Tu encarnas o *Lihoka* porque no momento que tu entras dentro da máscara tu mudas de comportamento. Aquilo ali é automático. Você fica não você. Tu encarnas um espírito qualquer. E não sabes qual é esse, se é feminino, se é masculino, se é feio, se é bonito, nem tens ideia. Mas tu já não és tu.

VENÂNCIO CALISTO – A máscara nos transforma, sentimos que deixamos de ser nós mesmos (...) Vai mesmo para uma outra dimensão. Tu não estás ali vendo um humano, aí depois tu podes ver que tem forma humana, mas parece um outro ser.

DAVID ABÍLIO – Uma das manifestações visíveis das origens do nosso teatro é exatamente a máscara. Portanto, a máscara confere ao bailarino o caráter de personagem que representa. Portanto, aquela máscara que usa representa qualquer coisa. Representa um animal de estimação, um espírito que é guardião da família, representa não sei quê. Então a máscara é um elemento fundamental na cultura, sobretudo, africana. A máscara faz parte inclusive dos próprios rituais africanos. Acredita-se que o poder de máscara influencia bastante as crenças das pessoas. Se tu apareceres assim como estás para dizer coisas para a sociedade, *puff*, é a Mariana. Se tu puseres a máscara, já não és a Mariana, és a figura que representa aquela máscara. E isso é estranho e não estranho ao mesmo tempo. Para nós, máscara não é para esconder, mas máscara é para comunicar a nossa tradição. Máscara não esconde, máscara comunica. As pessoas recebem as mensagens, a comunicação é transmitida através daquela máscara.

DAWA – Olha, máscara às vezes dificulta os movimentos, mas é interessante. Há um prazer que a pessoa sente por dentro ao fazer uma execução de dança sem que as pessoas vejam o seu rosto. Então, a curiosidade que a pessoa tem de saber “aquela pessoa que está a fazer, quem é?”, aquela ansiedade, aquilo é um prazer enorme para a pessoa que está de máscara. Então, máscara é um prazer para mim. Há muita gente que lutava nas obras, porque havia obras que tinha de se pôr máscara. As pessoas lutavam porque “eu quero fazer aquele papel, porque eu quero pôr aquela máscara”. Porque aquilo é um prazer. É um prazer do artista pôr a máscara, fazer uma execução, fazer

uma demonstração com a máscara. Vou dar exemplo de união. União. Todo mundo quer ver quem é aquela pessoa que está a fazer aquela maravilha, aquela dança ali, quem? Mas você não vê a cara do *Nyau*, mesmo quando sai, o *Nyau* vai se despir no mato e ninguém há de ver. O *Mapiko* quando está ali a dançar, todo mundo quer ver a cara daquela pessoa que está ali a dançar. Então, a máscara é um prazer. É uma sensação que só a pessoa que faz pode explicar. E também tirar tudo não é possível, porque também há coisas que não dá para explicar.

MÁRIO – Ela [a máscara] por si pode unir vários povos sem nenhuma discricção. Para mim a máscara é um vetor muito importante para a unificação dos povos. Eu quando estou dentro da máscara, tenho um outro sangue. Porque eu consigo me identificar com aquela figura. Por exemplo, eu agora trazia uma máscara de um velho. Logo que eu peguei aquela máscara eu tornei-me um idoso, entende? Mas se eu tivesse uma máscara do cão, não hesitaria, eu: *uh uh uh* [latido]. Exatamente. Porque a máscara busca a minha personalidade no mundo artístico, deixo de ser aquele Mário que está lá fora, sou um outro já no palco, é isso aí.

Pensemos sobre diálogo eu-outro na relação do/a ator/atriz e da máscara. Quando eu-ator/atriz (identidade) me relaciono, em diálogo e escuta, com a máscara (alteridade) pode-se estabelecer um espaço de dupla vestimenta, de dupla apropriação. O ator/atriz veste a máscara e a máscara veste o ator[atriz]. O sujeito se apropria da máscara e a máscara se apropria dele. Abrindo espaço para tal relação, pode-se experimentar uma experiência liminar.

Alteridade, do termo latino *alter* (outro), designa a característica de ser do outro, o outro em relação a mim. A fronteira identidade-alteridade, eu-outro, na experiência liminar, torna-se porosa. A identidade do ser mascarado é diluída, criando esse outro espaço-tempo

que permita que ele exista. O mascarado estaria, portanto, no trânsito entre duas figuras: o ser humano e o que veio representar. Ele é tanto as duas figuras, como não é nenhuma das duas. As fronteiras se permeiam e o mascarado habita um “entre lugares”, lugar entre identidade e alteridade. É um canal de comunicação do sagrado e dos ancestrais com o mundo dos vivos. Situa-se no cruzamento entre os eixos horizontal e vertical. Entendemos aqui horizontalidade como as ações e relações que se dão no tempo e espaço cotidiano. A verticalidade seria, portanto, a ligação terra e céu (infinito e indefinido). Segundo Grotowski (2010), “a questão da verticalidade significa passar de um nível assim chamado grosseiro – em certo sentido poderíamos dizer “cotidiano” – para um nível energético mais sutil” (Grotowski, 2010: 235). O ser humano tem em sua formação corpórea a verticalidade, portanto pode estabelecer a ponte entre as duas experiências: terra e céu, cotidiano e invisível, sagrado.

Quanto ao rosto, ele é a sede das funções socializadas, socializantes: em primeiro lugar, a linguagem, que a boca articula; e este outro sistema de signos que consiste na expressão dos sentimentos, de origem natural, sem dúvida, mas que cada cultura remodelou através de uma gama de estilos particulares. No âmbito do rosto, e por meio dele, o homem se comunica com o homem. É dissimulando ou transformando seu rosto que ele interrompe a comunicação ou a desvia buscando outros fins. (Lévi-Strauss, 2013: 29)

A comunicação social, cotidiana, no espaço-tempo profano é dada através do rosto humano. Definiremos tal comunicação como horizontal, pois acontece entre seres no mesmo plano, plano terreno, mundo dos vivos. Já a comunicação no eixo vertical será entendida como a ligação com o mundo espiritual, com o sagrado. Entende-se por muitas culturas mundo dos mortos ou dos deuses.

Uma cabeleira escorrida na frente, cobrindo o rosto, aí está, sem dúvida, o protótipo da máscara, tal como a encontramos em alguns rituais. Um gesto tão simples já tão pleno de significações. O microrganismo bem organizado, simbolizado pelos olhos, nariz, boca e sua disposição constante, abre espaço para um universo desordenado; os instrumentos sociais de expressão e comunicação cedem lugar a natureza invasora; o indivíduo identificado como pessoa torna-se um ser anônimo; escapa às determinações do grupo, não é mais um parente ou um aliado, um concidadão ou um estrangeiro, um patrão ou um empregado; torna-se disponível para estabelecer contato com outras forças, outros mundos, os do amor e da morte. (Lévi-Strauss, 2013: 29)

A comunicação vertical é algo que une a vida cotidiana a algo que está no céu ou abaixo da terra. As divindades e os ancestrais (mundo dos mortos) muitas vezes são situados para além do espaço que vivemos em direção ao céu, ou abaixo da terra onde são enterrados os mortos e de onde nascem as árvores, plantas e alimentos. “A máscara desvia a comunicação de sua função humana, social e profana, para estabelecê-la com um mundo sacro.” (Lévi-Strauss, 2013: 31).

A máscara é uma materialidade que permite que o invisível se torne visível. Peter Brook, ao conceituar o Teatro Sagrado^[2], afirma que “o essencial é admitir a existência de um mundo invisível que é preciso se tornar visível” (Brook, 2008: 49). O mascarado no *Mapiko*, como canal entre os vivos e os mortos, torna visível o invisível mundo espiritual. É, portanto, a materialidade da possibilidade e do contato com ancestrais. Segundo Brook, a partir do contato com o invisível,

[2] Teatro sagrado – conceito explorado nos livros *Espaço vazio* e *A porta aberta*, de Peter Brook.

gestos conhecidos ou não conhecidos podem surgir. Um homem pode se impregnar do invisível, mas para isso deve estar em um estado de receptividade. “A vida de um ser humano é o visível através do qual um invisível pode aparecer.” (Brook, 2008: 50). É a partir do objeto concreto que o que não se pode ver, seja abstrato e/ou sagrado, vem à tona. Ela não só apresenta o invisível como oferece condições para uma possível percepção deste. Segundo Brook (2008), “muitos espectadores afirmaram que já viram a face do invisível através de uma experiência proporcionada pelo teatro, uma experiência que transcende a própria vida” (Brook, 2008: 58).

A máscara busca os caminhos de ligação. Habita o não lugar, o não tempo, ampliando as possibilidades de ser multidimensional, múltiplo, multiplicador. A máscara é liminóide. É ponte que une as margens de um rio. ::

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAHAMS, Roger D. (1986), “Ordinary and Extraordinary Experience”, in Victor Turner / Edward Bruner M. (orgs), *The Anthropology of Experience*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press, pp. 45–72.

BHABHA, Homi K. (1998), *O local da cultura*, Belo Horizonte, Editora UFMG.

BORTOLOT, Alexander (2007), *A Language for Change: Creativity and Power in Mozambican Makonde Masked Performance, circa 1900–2004*, PhD Dissertation, Colombia University.

BROOK, Peter (2008), *A porta aberta – reflexões sobre a interpretação e o teatro*, tradução de Antônio Mercado, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

BROOK, Peter / BACCI, Roberto (s.d.), *Work center of Jerzy Grotowski*. Brochura em inglês, italiano e francês. Pontedera: Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale.

DAWSEY, John C. (2013), “Corpo máscara e f(r)icção: a fábula das três raças no buraco dos capetas”, in Paulo Raposo et al (org.), *A terra do não lugar: diálogos entre antropologia e performance*, Florianópolis, Editora da UFSC.

GROTOWSKI, Jerzy (2010), “O performer”, *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski: 1959–1969*, 2.ª ed. São Paulo, SP: Perspectiva: SESC (São Paulo);

– / **Ludwik Flaszen (curad.) / Eugenio Barba (text.) (2010)**, *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski: 1959–1969*. 2.ª ed. São Paulo: Perspectiva, SESC SP.

HAMPATÊ B., Amadou (2010), “A tradição viva”, in Joseph Ki-Zerbo (org.), *História Geral da África I: Metodologia e pré-história da África*, São Paulo, Editora Ática/UNESCO.

JUNG, Carl (2008), *O homem e seus símbolos*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

LELOUP, Jean-Yves (2014), *O corpo e seus símbolos: antropologia essencial*. 22.ª ed., Petrópolis, Vozes.

LÉVI-STRAUSS, Claude (2013), “A máscara”, in Carmelo Alberti / Paola Pizzi, *Museu Internacional da Máscara: A arte mágica de Amleto e Donato Sartori*. Tradução de Maria de Lourdes Rabetti, São Paulo, É Realizações.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (2009), *Museus Afrobrasileiros*. Geledés. São Paulo, 7 ago. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/museu-afrobrasileiro/> Acesso em: 10 jul. 2014.

REIS, Eliana Lourenço de Lima (2011), *Pós-colonialismo, identidade e mestiçagem cultural: a literatura de Wole Soyinka*. Belo Horizonte, Editora UFMG.

SCHECHNER, Richard /LIGEIRO, Zeca (org.) (2012), *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro, Mauad X.

TURNER, Victor (2005), *Floresta de Símbolos*, Rio de Janeiro, Eduff.

– **(2015)**, *Do ritual ao teatro: a seriedade humana de brincar*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ.

VAN GENNEP, Arnold (1960[1908]), *The Rites of Passage*, Chicago, The University of Chicago Press.