

## A Máscara Às Avessas

Vinicius Torres Machado  
Escola Superior de Artes Célia Helena  
Mestre  
Diretor Teatral e Professor

**Resumo:** O teatro de máscara é conhecido por apresentar a construção de caracteres a partir de ações em que o plano representacional é potencializado. Nas pesquisas recentes com máscara da *Companhia Troada*, grupo em que trabalho como diretor e dramaturgo, essa máxima significação da ação tem sido questionada. O artigo tratará de como a máscara de caracteres pode abrir fissuras na representação ao apresentar ações que ampliem as possibilidades de significação por parte do espectador. Para a realização deste estudo pretendemos tomar como ponto de partida a análise que Gilles Deleuze faz do esgotamento dos possíveis a partir da obra televisiva de Samuel Beckett. O presente trabalho dá corpo ao processo de criação do próximo espetáculo da *Companhia Troada*, em que novos modelos de máscara têm sido vislumbrados tendo por base artistas que no início do século XX a trabalharam fora da tradição da *commedia dell'arte*.

**Palavras-chave:** Máscara, figura, caráter

A *Cia Troada* tem por base a pesquisa do trabalho da máscara e suas possibilidades no teatro contemporâneo. Em sua trajetória, tem procurado buscar novos modelos de máscara, bem como novas possibilidades de jogo que não estejam necessariamente vinculadas àquelas da *commedia dell'arte*. Neste momento começamos a pesquisa de realização do novo espetáculo, e é sobre as idéias que norteiam nossa atual compreensão da máscara que trataremos neste artigo. Para que não nos percamos na multiplicidade de elementos que pode gerar uma pesquisa sobre diversas formas de mascaramento, estabelecemos alguns parâmetros de composição para o novo campo de investigação. Assim, como guia nessa escala de possibilidades de criação, colocamos dois limites, que dão abarcam a extensão do trabalho que almejamos: máscaras entendidas como figuras e máscaras entendidas como caráter-tipo.

Embora as máscaras de caráter-tipo sejam muito conhecidas desde seu modelo inicial na *commedia dell'arte*, na realidade, o conceito de figura também tem sido muito utilizado na linguagem teatral contemporânea e, mais especificamente, é com frequência um dos modos encontrados para falar da personagem com máscara. Porém, como na maioria das vezes a aproximação entre esse conceito e a máscara acontece de modo impreciso, não queremos também correr tal risco. Assim, pretendemos entender a construção de uma figura, não como um correlativo para a personagem cômica, mas dentro do regime do figural proposto por Lyotard.

Compreendemos que as figuras não são mais do que superfícies que estabelecem poucas

representações para além da obra. Têm seus princípios de coerência nelas mesmas, e não é nenhum problema que nós nos encontremos alheios diante da sua singularidade, sem um chão firme sobre o qual apoiar nosso horizonte de expectativas discursivas. A figura se coloca como uma força de aparição, uma atualização poética de um tema-imagem sensível que, em nome do jogo com a representação, recusa a idéia de permanência, profundidade ou densidade ontológica.

A passagem, no teatro contemporâneo, do estatuto de personagem para o de figura também estaria relacionada ao enfraquecimento da narrativa, pois o a personagem se firma na construção da fábula, na leitura (significante) que damos à somatória de traços éticos revelados a partir das ações realizadas. Já a figura ultrapassa a fábula, assim como ultrapassa a necessidade de se apoiar na ilusão subjetiva do espectador. Portanto, firma-se na objetividade do fenômeno teatral, na presença imediata, no enquadramento instantâneo, sem a necessidade de dramatização. No regime figural, a escritura cênica se engaja em um processo de figuração que não é representativo (ilustrativo ou narrativo), mas performativo.

Dessa forma, no lugar de uma narrativa, o regime figural trabalha com uma rede de imagens que se deterioram tão rápido como se instalam, pois “o que conta na imagem não é o conteúdo pobre, mas a louca energia captada, pronta a explodir, fazendo com que as imagens não durem nunca muito tempo” (DELEUZE, 1992, p.11). Essas imagens constituem uma multidão de realidade-ficção em que, sem mentir nem combinar, tudo é provisoriamente verdadeiro. A significação do que é estabelecido em cena se desvanece, pois:

[...] a imagem não se define pelo sublime de seu conteúdo, mas por sua forma, isto é, por sua “tensão interna”, ou pela força que ela mobiliza para produzir o vazio ou fazer buracos, afrouxar o torniquete das palavras, secar a ressudação das vozes, para se desprender da memória e da razão (DELEUZE, 1992, p. 9).

Assim, Ryngaert (2006, p. 165), em uma visão que compreende a figura pelo texto e pela palavra, observa que o belo ordenamento expressivo é substituído, na escritura figural, pela exploração cromática da voz, em que não é mais o sentido das palavras o que se pede para o ator trabalhar, mas as notas. Na nossa compreensão de figura, que parte da imagem que a máscara cria em cena, o que se pedirá ao ator é apoiar-se no corpo e no movimento, sem a intenção de mimetizar a realidade ou de se colocar ao entendimento através de ações significativas. O ator não terá mais um modelo a ser representado, mas o conjunto do seu corpo no espaço realçado pela plasticidade da máscara. Assim, em nossas pesquisas em torno da figurabilidade, outros materiais podem se transformar em máscaras (um chapéu, um buquê

de flores, etc.), mas o intuito será sempre permitir ao ator unir à sua construção sensível em cena os elementos exteriores da criação, ampliando a sua capacidade de expressão. Pois o uso dos materiais deve servir de estímulo para a criação de acontecimentos cênicos. Por enquanto, são as imagens de René Magritte que servem de primeiro impulso criativo do projeto que empreendemos. Assim são, por exemplo, as máscaras encontradas no quadro “The Lovers”: as duas figuras com pano sobre o rosto trabalham justamente com a máscara enquanto materialidade plástica, e não como a construção de um caráter. Todavia, por se tratar de um casal de apaixonados encobertos, escondidos e sem identidade, tais figuras também sugerem estados e sensações.

Por fim, a presença contrastante em uma mesma cena de máscaras-caracteres ao lado dessas máscaras-figuras (apesar de estarem a princípio umas em oposição às outras) visa à sua complementação e influência mútuas. Na realidade, seria errôneo afirmarmos que uma máscara trabalharia somente com a representação enquanto a outra, somente com o fluxo do desejo. Segundo Patrice Pavis “os sinais e as intensidades não se excluem uns aos outros (...) a semiótica do gesto e a energética da pulsão corporal não se excluem mutuamente”. (PAVIS, 2003, p. 85)

O que Pavis propõe é reconsiderar as oposições acirradas entre uma semiologia clássica do signo e uma energética pós-estruturalista que recusa o signo e parece invocar, um pouco rapidamente, aqueles fluxos do desejo, ou uma prática significativa que só estaria à mercê do espectador (PAVIS, 2003, p. 87). Assim, mesmo que um trabalho com figuras queira romper a todo o momento qualquer possibilidade de representação, esse objetivo seria infundado, pois, ao trabalharmos em torno de um tema, já estamos escolhendo os elementos da criação de acordo com a sua proximidade do campo semântico.

Porém, do mesmo modo que um gestual não pode ser concebido como um objeto sem direcionamento (pelo qual passam fluxos incontrolados do desejo), a explicação e a representação, inversamente, também são suscetíveis de serem interrompidas a todo o momento. Assim, sabemos que as máscaras de caracteres procuram tornar visíveis determinadas paixões através de gestos e ações que são a mimese do cotidiano. Todavia, tal representação pode ser interrompida e redimensionada, abrindo fissuras entre o acontecimento objetivo apresentado e a ilusão subjetiva do espectador para potencializar a materialidade da cena. Não se trata de negar a representação, mas de utilizá-la para esgotar suas próprias possibilidades.

Assim, uma representação humana que combine “as variáveis de uma situação, sob a condição de renunciar a qualquer ordem de preferência e a qualquer organização em torno de

um objetivo” (DELEUZE, 1992, p.2) estaria negando a construção do caráter (que se evidencia justamente no objetivo das ações realizadas) sem fugir da representação. Na realidade somam-se tantas possibilidades e objetivos para cada ação que o volume de representações não estabelece nenhum chão firme. Assim, por exemplo, quando uma máscara coloca o sapato, o terno e a gravata, o conjunto de possibilidades que se lhe apresenta é o de sair de casa, tomar café, ter um encontro de negócios, etc. A ação primeira de colocar o sapato exclui outras possibilidades e delimita um campo de representação (por disjunção exclusiva, isto é, entre todas possibilidades existentes, excluimos algumas).

No entanto, quando a mesma máscara, em sequência à ação de colocar o sapato, volta para a cama e dorme, por exemplo, está frustrando o encadeamento lógico da representação que se nos apresentava por disjunções inclusivas, isto é, incluindo possibilidades que pareciam não pertencer ao mesmo campo (colocar sapato, terno e gravata). A máscara nos impede de determinar seu caráter, bem como o significado do que realiza ao incluir várias possibilidades de ações sem um objetivo definido. Nesse jogo com ações incoerentes, a unidade representativa ainda se mantém no tipo com que trabalha. Dessa forma, é claro que a máscara ainda não estará privilegiando somente os fluxos de energia, mas diante da representação abre fissuras no entendimento. Ao romper-se com a coerência e o encadeamento lógico da cena, o espectador também é convidado a estacionar diante dos elementos sensíveis do espetáculo.

Porém, o encadeamento e o jogo entre esses dois tipos de trabalho com máscaras aqui esboçados – máscaras-figuras e máscaras-caracteres - são questões complexas de uma pesquisa que ainda está por vir e que não se limita a criação do novo espetáculo. Sabemos que falar tão abstratamente do uso da máscara implica o risco de se apresentarem ideias que se distanciam por demais da prática. A partir de agora, somente a experiência artística e um estudo mais aprofundado nos ajudarão a preencher as lacunas que se apresentam. O que quisemos foi delimitar um novo campo de pesquisa para o trabalho com máscara que pretendemos realizar.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DELEUZE, Gilles. *O Esgotado*. (1992); trad. Tomaz Tadeu. No prelo.

LYOTARD, Jean-François. *Discurso, Figura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1979.

PAVIS, Patrice. *A Análise dos Espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

RYNGAERT, Jean- Pierre e SERMON, Julie. *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*. Paris: Éditions Théâtrales, 2006.