



Máscara, figura

Vinicius Torres Machado

Quando falamos de máscara teatral, frequentemente remetemos às formas cênicas tradicionais. Naturalmente a idéia de máscara está vinculada ao teatro grego, ao teatro oriental, à *commedia dell'arte*, entre outros. Mas, na nossa tradição ocidental, a retomada da máscara no final do século XIX, dentro dos ideais simbolistas, também expressava a necessidade de renovação da cena teatral. Gordon Craig, um dos principais responsáveis por insuflar nova energia neste objeto, tinha os olhos voltados para o futuro quando propunha a investigação de teatralidades tradicionais, inclusive a máscara.¹

É com este princípio de renovação contínua que pesquiso a máscara teatral. O objetivo é investigar novas possibilidades para o seu uso e compreender de que maneira ela pode dialogar com o homem contemporâneo. Na pesquisa realizada junto da Cia Troada, temos trabalhado prioritariamente com a máscara de caracteres. Nesta máscara, a construção de um caráter firma um compromisso com a representação do real. Esta representação pode ser condensada, ampliada, manipulada em função de aspectos mais risíveis ou terríveis. Porém, sem-

pre terá por princípio a manutenção de traços (inclusive aqueles talhados nas máscaras) que sugerem figuras humanas encontradas no dia-a-dia. Mesmo a zoomorfia da máscara da *commedia dell'arte* tende a extrair e exagerar características de um indivíduo ou de um grupo social. Portanto, o trabalho com a máscara de caráter está fortemente atrelado à representação do real através da fábulação de relações humanas.

A nossa pesquisa procura redimensionar o lugar desta fábulação na máscara em função da sua materialidade cênica. Isto é, recolocar a tensão entre o acontecimento cênico e a fábula gerada, friccionar estes dois campos, a fim de possibilitar uma abertura dos sentidos. Com o desenvolvimento da pesquisa, percebemos que para alcançarmos este nosso objetivo teríamos de passar por um rearranjo no desenvolvimento das ações no trabalho com as máscaras de caracteres, e depois por um estudo de novas formas de mascaramento. Como consequência, a pesquisa parece se direcionar para um novo modelo de agente que trataremos de apontar alguns princípios nestas páginas. É necessário deixar claro que esta é uma pesquisa em desenvolvimento e as lacunas que possam aparecer no

Vinicius Torres Machado é dramaturgo, encenador e doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA-USP.

¹ O seu fascínio pela máscara influenciou diretamente as pesquisas no início do século XX de Jacques Copeau, Meyerhold e Oskar Schlemmer.

decorrer do texto são expressões legítimas de uma investigação genuína.

No que diz respeito ao rearranjo das ações na máscara de caracteres, partimos do pressuposto de que a figurabilidade e a representação destas ações podem ser interrompidas e redimensionadas a todo momento. Fabrica-se, assim, um hiato entre o acontecimento objetivo apresentado e a ilusão subjetiva do espectador. O intuito é potencializar a cena como uma reserva de significados. Para isto, sabemos que a construção de um caráter se dá na ação realizada em função de um objetivo. O caráter é aquele que possui a capacidade de deliberar qual melhor alternativa para alcançar o que deseja. É a partir da leitura destas ações que significamos no agente uma somatória de traços éticos com a intenção de definir quem ele é. Porém: “Um simplicíssimo movimento de homens, do qual não se conhece o fim prático, faz em si e por si o efeito de um movimento importante, misterioso, solene. Age como puro som, tão dramático e fascinante que se fica sem movimento, como que diante de uma visão, até que, de repente, se compreende a finalidade prática do movimento e o encanto desaparece. O Senso prático destrói o senso abstrato?” (Kandinsky *apud* Micheli, 1991, p. 93).

Portanto, para um rearranjo das ações nas máscaras de caracteres, a questão é saber qual é o tipo de agente que realiza uma ação da qual se desconhece o fim prático e se faz misteriosa e solene. Para tentar responder esta pergunta, partimos do pressuposto de que 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 desestruturando a construção do caráter (que se evidencia justamente no objetivo das ações realizadas). Nesta pesquisa, em busca de uma ação que não tenha sua finalidade claramente definida, foi importante o contato que estabelecemos com o universo kafkiano. Em Kafka parecem estar borrados o início e o fim das ações e, conseqüentemente, a sua fi-

nalidade. Assim, em *A Porta*, espetáculo inspirado nos sonhos de Kafka, ao eliminarmos o encadeamento lógico em função de um objetivo, procuramos fazer com que a ação adquirisse aquele tom abstrato do qual nos fala Kandinsky.

Dessa forma, a máscara de caráter não privilegia somente os fluxos de energia, mas diante da representação do real, procura abrir lacunas no entendimento e rompe com a coerência e o encadeamento lógico da cena. Assim o espectador também é convidado a estacionar diante dos elementos sensíveis do espetáculo.

Mas, mesmo com a aproximação do universo kafkiniano, a questão que guiava o nosso trabalho com máscaras de caracteres ainda não tinha sido plenamente alcançada. Isto é, ainda não estava claro como poderíamos encadear o conjunto das ações renunciando a uma ordem de preferência do agente. Nós havíamos borrado “os inícios e os fins” das sequências de ações, mas a capacidade do agente de deliberar a melhor ação em função de um objetivo ainda estava presente. Ao tentar dissolver a unidade do agente em função de uma ação mais abstrata, a pesquisa naturalmente nos conduziu para uma proximidade com o universo beckettiano. Dos muitos elementos encontrados na obra de Beckett, destacamos o fato do agente parecer estar investido de uma outra força, que o aliena de sua autonomia na capacidade de deliberar. Na verdade, em algumas obras da literatura de Beckett não temos nem mesmo um agente bem definido e as ações procuram esgotar um recorte de possíveis que inclui até ele mesmo, o próprio agente. Ao colocarmos na máscara estas questões, a unidade do caráter rompeu-se e, conseqüentemente, tivemos de nos posicionarmos frente a um novo modelo de interpretação. Isto por que, ao romper a unidade da máscara, surgiu tanto o rosto do ator, como também a necessidade de pesquisarmos outras formas de mascaramento.

No entanto, sabemos que, para uma construção com máscara, não basta colocar um objeto qualquer sobre o rosto. É necessário estabelecer uma composição sensível a partir do



trabalho do ator. Para compreendermos esta composição, passamos a aproximar a nova forma de mascaramento que vislumbrávamos com o conceito de *Figura*. Na realidade, o termo *figura* tem sido muito utilizado na linguagem teatral e, mais especificamente, é com frequência um dos modos encontrados para falar do agente com máscara. Porém, muitas vezes, a aproximação entre esse conceito e a máscara acontece de modo impreciso. Assim, pretendemos entender a construção de uma figura, não como um correlativo para a personagem cômica, mas como a formulação do agente dentro do regime do figural.

Sabemos que o regime do figural é primeiramente explorado por Jean-François Lyotard, no seu livro *Discurso, Figura* (1979), com relação aos domínios da literatura e das artes plásticas. O modelo figural chamará atenção para os aspectos sinestésicos do objeto artístico e, portanto, seria contrário ao modelo idealista e racionalista que enfatiza o espaço discursivo. Para Lyotard, o discursivo diria respeito à ordem do signo e do linguístico, enquanto o figural é um acontecimento libidinal irredutível à linguagem. Embora não tenham a cena como modelo, as ideias desenvolvidas nesse livro têm bases semelhantes às do texto *O Dente, a Palma* (1997), em que Lyotard parece analisar a possibilidade do regime do figural ser aplicado ao teatro. Portanto, a passagem desse conceito para a cena é uma alternativa viável, que nos permitiria dar conta dos aspectos materiais da composição do ator. Destarte, com a figura, não estaríamos mais convocando o espectador a significar um caráter construído a partir de uma máscara, mas a se posicionar diante dos aspectos sensíveis de uma criação: suas linhas, suas cores, seus volumes e, inclusive, a potência energética do seu acontecimento cênico.

A importância deste conceito para a nossa pesquisa também fica clara quando compre-

endemos que o termo “figura” foi invocado pela primeira vez para falar de uma personagem literária por Maurice Blanchot (1987, p. 287), a propósito da trilogia de romances de Samuel Beckett. O autor tomou esse termo das artes plásticas porque não se pode dizer nada da intimidade e da interioridade das personagens beckettianas. Elas estão lá, elas existem visivelmente, mas o leitor não consegue fazer nada muito além de constatá-las.

Dessa maneira, as figuras nos parecem 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.

Contudo, se falar de figuras pode parecer simplesmente como uma maneira de apreender a exterioridade do agente, esse conceito estaria muito próximo daquilo que conhecemos como sendo característico do *tipo*.² Porém, talvez seja nesse ponto que se faça uma aproximação errônea entre a máscara e a figura, porque esta, diferentemente do *tipo*, não apresenta necessariamente elementos que se repetem (nada daquilo que é *típico*).

Na análise que Lyotard faz da figurabilidade na literatura (1979), o olho deve estacionar ante o sensível da linha e do traço, em vez de captar muito rapidamente o significado da palavra, a ponto de ouvir seu sentido mais do que ver seus caracteres. Do mesmo modo, o olhar sobre a figura na cena não deve compreendê-la como algo típico, ou seja, rapidamente reconhecível. A figura não só não representa uma pessoa particular da realidade, como também procura não determinar nenhuma forma de composição que direcione o espectador para

² O tipo se define pela fixidez de certos elementos como sua roupa, sua linguagem, sua maneira de andar etc.

fora da obra, como é o caso do tipo. Em nosso processo de investigação da plasticidade e exterioridade da figura, uma das questões é saber como encontrar elementos contrastantes que desesturtem uma imagem típica e permita ao espectador percorrer a obra com o seu olhar e suas sensações, não com o entendimento ou através de comparações com a realidade.

A necessidade de nos aproximarmos do termo figura para designar o novo modelo de mascaramento que buscamos no teatro contemporâneo, também parece estar relacionada ao enfraquecimento da narrativa. Pois o caráter se firma na construção desta, na leitura (significante) que damos à somatória de traços éticos revelados a partir do conjunto das ações realizadas em função de determinado objetivo dentro de uma fábula. Se nós não temos mais uma narrativa única, o desenvolvimento do caráter não pode acontecer de modo pleno. Daí a necessidade da figura. Pois a figura parece ultrapassar 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.

No entanto, quando afirmamos um processo performativo de escrita cênica e o enfraquecimento da fábula como dramatização e construção bem feita de intrigas, não queremos dizer que não exista mais a ficção. As figuras continuam a convocar a ficção, e é neste ponto que a ilusão gerada pelo mascaramento pode ser revalorizada. Porém, o conceito de máscara deverá ser entendido de uma outra maneira. Isto é, a máscara passa a ser interfaces colocadas entre a presença do ator e a recepção da platéia

que sugerem diferentes campos ficcionais. Assim, as figuras são presenças imaginárias que não constroem um plano ficcional único, mas planos variados que se sobrepõem, se contradizem e se recompõem a todo o momento.

O regime figural parece sugerir uma dramaturgia do esboço, do início, da montagem, da elipse, em que a figura não constitui mais do que uma imagem deformada e esburacada, que é enviada parcial e pontualmente à realidade. Para isto, no lugar de uma narrativa, o regime figural parece trabalhar 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). Assim, o significado do que é estabelecido em cena se desvanecem função de uma abertura do sentido. Entretanto, para fazer a imagem se colocar frente ao entendimento discursivo “não se trata absolutamente de guardar silêncio, é preciso ver também que tipo de silêncio que se guarda” (idem, p. 7).

Em campo prático, a pesquisa em torno da figura teve seu início na encenação do espetáculo *A Porta*. Nele tentamos colocar a máscara de caráter ao lado de duas novas formas de mascaramento (Figura de Chapéu e Figura na Cadeira de Rodas). O tipo de máscara de caráter trabalhado³ pedia do espetáculo uma ênfase na teatralidade que acabou por influenciar a figura. Procuramos criar um campo imagético forte, em que as figuras apresentadas acabaram por ganhar um tom fantasmagórico, que lembrava o tipo de sugestão pretendida pelos simbolistas com a máscara. Contudo, no desenvolvimento de nossa pesquisa, não pensamos ser necessário um teatro de sugestão e ilusão para o trabalho com figuras, mas sim, um novo modo de interpretação.

³ Construídas por Elisa Rossin, as máscaras se aproximavam de caricaturas humanas e tinham a influência do trabalho com máscaras da cia de teatro alemã Familie Floz.



Dentro de um modelo performativo de escrita cênica que exige a figura, a maneira de se trabalhar o ator deverá ser diferente daquela que normalmente realizamos com as máscaras de caracteres. A necessidade da máscara de estabelecer uma coerência interna que não seja necessariamente psicológica, mas que trabalhe com a clareza de sentido, deve ser redimensionada. Colocamos de lado a necessidade do desenvolvimento lógico da ação, em favor de uma performatividade do ator.

Assim, o que pedimos aos atores é para se apoiarem 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 tem mais um modelo a ser representado, como no caso da máscara de caráter, mas o conjunto do seu corpo no espaço. É por isso que a sua interpretação coloca a questão de uma precisão coreográfica, e não de uma verossimilhança. Pode-se fazer uma coisa e seu contrário, trabalhar totalmente com a incoerência, “porém a imagem deve aceder ao indefinido, estando, ao mesmo tempo, completamente definida” (Deleuze, 1992, p. 10).

Esta valorização da imagem criada pelo ator vai ao encontro da utilização de outros materiais como formas de mascaramento (influência direta de obras de Magritte em nosso trabalho). Mas, se a pesquisa parece privilegiar a plasticidade, não objetiva, contudo, criar somente diferentes superfícies para a cena. O uso dos materiais deve servir de estímulo para a criação de forças no corpo do ator. Nesse sentido, a pesquisa por vir, é a de estabelecer como os diversos materiais podem contribuir para a composição do ator e que tipo de gesto o acompanhará. Assim, se em nossas pesquisas em torno da figurabilidade, outros materiais podem se transformar em máscaras (um chapéu, uma maçã, um buquê de flores etc.), 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.

É neste conjunto de formulações que nos apoiamos ao estabelecermos em nosso trabalho

a passagem da máscara de caracteres para a figura. Nosso intuito sempre foi o de valorizar os aspectos sensíveis do mascaramento. No entanto, no nosso entendimento, ao colocarmos a máscara de caráter ao lado da figura, não queremos dizer que a primeira trabalha somente com a representação enquanto a segunda somente com o fluxo do desejo. Tomamos de Patrice Pavis a idéia de que:

[...] os sinais e as intensidades não se excluem uns aos outros mas, ao contrário, se fundem uns aos outros; não há percepção da semiótica de uma sequência sem o detonador de seu poder energético e inversamente. Donde resulta que a semiótica do gesto e a energética da pulsão corporal não se excluem mutuamente (Pavis, 2003, p. 85).

Fica claro que a máscara de caráter precisa do detonador energético para a leitura significativa das ações. Assim como, mesmo que um trabalho com figuras queira romper a todo o momento qualquer possibilidade de representação, no nosso entender, esse objetivo é difícil de ser alcançado. Pois, ao trabalharmos em torno de um tema, já estamos escolhendo os elementos da criação de acordo com a sua proximidade do campo semântico.

Ao olharmos para a trajetória da máscara no séc. XX entendemos que o objetivo de nossa pesquisa é sugerir uma possível transformação da máscara simbólica do início do século XX, que valorizou as principais características representacionais deste objeto, para um entendimento enquanto figura no século XXI. Assim, se o símbolo dá o que pensar, esse pensamento deve se dar em um segundo momento, e não pode superar a necessidade de também ver o objeto a seco “ouvir a voz de seu silêncio” (Lyotard, 1979, p. 31).

Como a parte visível do símbolo é apenas uma tela de aparências, o ruído que encobre as vozes do discurso (idem, p. 32), nosso intuito é valorizar a potência objetiva da máscara, reposicionar o discurso do objeto em favor da figura que não está significadora, pois com-



preendemos que a arte não quer somente ouvir essa outra voz, responsável pelo entendimento.

É verdade que o símbolo dá o que pensar, mas antes se dá a “ver”. E o que surpreende não é que dê o que pensar – pois, afinal de contas, se existe a linguagem, todo objeto depende de um significar, de um espaço dis-

cursivo, e cai no *tremis* em que o pensamento se agita, selecionando-lhe todo; o enigma é que esteja por “ver”, que se mantenha incessantemente sensível, que exista um mundo que seja uma reserva de “visualizações”, ou um intramundo de “visões”, e que qualquer discurso se esgote antes de chegar ao seu fim (Lyotard, 1979, p. 32).

Referências bibliográficas

- BLANCHOT, Maurice. “Où maintenant? Qui maintenant?”. In: *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1987.
- DELEUZE, Gilles. *O Esgotado*. Trad. Tomaz Tadeu. No prelo [1992].
- LYOTARD, Jean-François. “The tooth, the palm”. In: MURRAY, Timothy. *Mimesis, masochism & mime. The politics of theatricality in contemporary French thought*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1997.
- _____. *Discurso, Figura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1979.
- MICHELI, Mario de. *As Vanguardas Artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- PAVIS, Patrice. *A Análise dos Espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 1996.