

ATOR, MÁSCARA, PERSONAGEM*

ACTOR, MASK, CHARACTER

Stéphane Braunschweig *

Tradução: Vitor Hugo Abranche de Oliveira 1

Resumo: Esse trabalho é a tradução de um ensaio escrito por Stéphane Braunschweig no qual é abordada a temática do uso e desuso das máscaras no teatro. O autor discorre sobre o sentido do mascaramento e desmascaramento do ator ao longo da história do teatro e os principais autores de peças que utilizaram da máscara física ou metafórica para a elaboração da atuação dos atores. Braunschweig oferece ainda uma reflexão sobre o sentido psicológico da exibição, reconhecimento e transparência que aparece na técnica cênica no século XX e como as concepções teatrais contemporâneas lidam com o papel do ator ao interpretar o personagem e/ou si mesmo.

Palavras-chave: Teatro. Máscara. Ator.

Abstract: The present work is the translation of an essay written by Stéphane Braunschweig in which the thematic of the use and disuse of masks in theater is approached. The author dissertates about the meaning of the actor's masking and unmasking over the course of theater's history, and the main authors of plays that have used physical or metaphorical masks to elaborate actors' play. Braunschweig goes on and provides reflection about the exhibition's psychological sense, acknowledgement, and transparency, which shows up in the scenic technique in XX century; lastly, how modern theater conceptions deal with the role of the actor when playing a character or/and themselves.

Keywords: Theater. Mask. Actor.

Na origem do teatro europeu, os heróis da tragédia grega eram representados por atores que usavam grandes máscaras e calçavam longas botas. Ao excesso de seus atos e de seus tormentos correspondiam um corpo humano desproporcional pelas cabeças e pelos tamanhos maiores que o normal. O ser humano (o ator) era assim simbolicamente “elevado” à dimensão do herói trágico.

Hoje, as máscaras quase desapareceram das cenas europeias: apenas os teatros “tradicionais”, particularmente do Extremo-Oriente, continuam a apresentar atores com máscaras. O jogo está ali completamente codificado, e é preciso ser um iniciado para saborear as variantes de interpretação.

Poderíamos dizer rapidamente que as máscaras desapareceram do teatro ocidental ao mesmo tempo em que os deuses e os heróis e que, com o advento do sujeito moderno, entra em cena um ego que pensa e sobretudo se atormenta, e se coloca como herói de suas neuroses: no rastro de Montaigne, Shakespeare coloca em cena o “Eu” de Hamlet no lugar e posição do “Destino” de Édipo; Racine coloca literalmente em crise os heróis gregos, sua tragédia moderna é não estar à altura dos modelos antigos; Molière faz cair as máscaras da *Commedia dell'arte* e revela os esgares no rosto de personagens que são ao mesmo tempo seus contemporâneos e ele mesmo. O teatro secularizou-se, tornou-se laboratório psicológico das paixões humanas. Doravante, o ator se serve de seu rosto nu para colocar a nu a psiquê de seu personagem.

Na virada do século XX, a teoria stanilasvskiana vem coroar esse movimento, convidando o ator a buscar a maior naturalidade e o ajudando assim a se emancipar de todo efeito de máscara. É preciso notar que a invenção do naturalismo no teatro é concomitante a novas dramaturgias caracterizadas pelo desaparecimento total de heróis e de grandes ações: em Tchekhov, conversamos e passamos o tempo esperando desesperadamente que aconteça alguma coisa; em Ibsen, em um presente que na maioria das vezes parece parado e preso ao passado, falamos na esperança de que uma verdade libertadora terminará por surgir dessa palavra. No primeiro autor, desmascaramos os belos discursos idealistas que servem de álibi à inação e à covardia; no segundo, as histórias de gesso que ocultam as cenas primitivas e impedem de viver. É a palavra mesma que é transformada em máscara, e que o rosto do ator é colocado a nu. Em sua linhagem, Pirandello colocara toda sua obra dramática sob esse título genérico: “Máscaras nuas”.

O'Neill entretanto, marcado ao mesmo tempo por Ibsen e pela psicanálise, tem um interesse novo pela máscara: ele imagina, por exemplo, diálogos entre um personagem e um outro que carrega a máscara do primeiro (um “Eu” em negociação com sua “mauvaise”¹ parte, suas pulsões, seu “Id”...). O que é interessante com O'Neill é que a máscara se torna um instrumento para exibição do inconsciente e reaparece então paradoxalmente na cena de um teatro psicológico.

Ao mesmo tempo, as ideias anti-naturalistas de Craig, difundidas na revista nomeada *The Mask*, começaram a exercer uma influencia considerável sobre os diretores de teatro europeus e, sob impulsão de Meyerhold, o teatro do século XX inaugurou um estilo de representação fundada sobre o jogo² com seus códigos, onde a atuação mascarada vai encontrar aqui ou ali um lugar renovado. Em seu teatro épico, Brecht emprega assim a máscara como uma das técnicas permitindo-lhe criar o famoso “efeito de estranhamento” ou de distanciamento (*Verfremdungseffekt*). A máscara permite uma estilização da atuação (inspirada assim no teatro oriental) e com ela uma evidenciação dos “gestus” significativos dos comportamentos humanos colocados em seu sistema histórico e socioeconômico, então uma oposição naturalismo

1 Na expressão original “mauvaise part”, *mauvaise* pode ser entendido/traduzido como “mau”, tendo uma conotação moral para “parte má”; como “ruim”, expressando uma “parte ruim”, deteriorada; ou ainda como “desagradável”, teríamos então uma “parte desagradável”. Parece-nos que, ao lidar com o teatro, personagem e diálogo, o autor liga-se mais proximamente a essa última acepção, referindo-se ao inconsciente como algo desconhecido, incógnito, inacessível, obscuro.

2 e 3 Destacamos igualmente que a palavra “jogo” tem um sentido amplo, podendo significar “jogo”, mas também, nesse contexto, “ação”, “cena”, “atuação”. Preferimos manter, no primeiro caso, a tradução por “jogo” acreditando que ela alcança essa noção de dinâmica que a frase requer e, no segundo caso, optamos por “atuação” pois ele se refere à cena em si.

mimético e psicológico que Brecht associa ao teatro burguês.

Essa recusa à psicologia como valor estético burguês vai permanecer dominante ao longo disso que às vezes é chamado de a “era dos diretores”. Os anos 1970 veem os diretores se libertando cada vez mais do respeito à letra do texto, propondo os gestos interpretativos radicais que remetem em geral a grade psicológica a pano de fundo: se está ao mesmo tempo após Brecht e após Barthes, e em um contexto histórico e filosófico (as consequências do Maio de 68 e a crise do sujeito humanista) favorável à aparição de um novo teatro político caracterizado pela procura de novas formas. Recurso a fortes teatralidades, atuação renovada com os códigos de representação, tudo isso se presta bem a uma reaparição das máscaras.

Mas a partir dos anos 1980, sem dúvida sob uma certa influência da dança contemporânea e do pós-modernismo, o teatro inaugura um novo rosto marcado, de um lado por uma forte desconfiança da teatralidade (o sentido minimalista), e de outro lado, por uma igual desconfiança da ficção teatral (o sentido de um teatro que se toma por referente ou que se aplica à desconstrução de obras em materiais). Nos dois casos, é o início de um desinteresse pelo personagem e, de maneira mais geral, pelo teatro de texto que conduziu a isso que Heins-Thiers Lehmann chamou de “teatro pós-dramático”. Quantos espetáculos onde os atores parecem chamados a atuar seu próprio papel, ou a ser simplesmente eles mesmos, chegando até a serem designados pelo seu próprio nome! No mundo da mundialização e do hiper-individualismo, o indivíduo é ao mesmo tempo relançado ao anonimato e forçado constantemente de se fazer um nome a existir. “Seja você mesmo”, adágio de Peer Gynt, torna-se imperativo categórico paradoxal, e em minha visão um pouco ilusório, do ator: fenômeno que a indústria cinematográfica tem sem nenhuma dúvida recolocado e amplificado.

Hoje a desconfiança da noção de personagem e da psicologia permanece um topos dominante nas práticas teatrais, apesar de uma evidente recessão: muitos autores contemporâneos conciliam uma dramaturgia de ficção e de personagens, e alguns diretores (aos quais eu me incluo) se empregam em revalorizar a psicologia conciliando-a com uma parte da herança brechtiana. Buscar articular e solucionar ao mesmo tempo isso que, no “indivíduo europeu deprimido” por exemplo, provém do indivíduo e de sua história pessoal, e isso que provém do contexto socioeconômico no qual ele se desenvolve e sobre o qual ele transfere facilmente toda a culpa: esta é uma proposição para um teatro político onde a psicologia pode servir de pedra de tropeço. Um projeto que precisamente o teatro é o mais apto a poder conduzir, como o lugar por excelência de confrontação dos afetos pelos discursos, simultaneamente lugar de mascaramento dos afetos pelos discursos e de desmascaramento dos discursos pelos afetos.

Nesse teatro, o ator reencontra o lugar central pois ele pode se religar a seu paradoxo psicológico fundador: o ator não é este que se exhibe graça às máscaras? Quem não é si mesmo senão endossando outras identidades? Quem não se mostra senão se escondendo? Quem simultaneamente e indissociavelmente se mascara e se desmascara? Pois o verdadeiro ator é, para mim, aquele que por cada papel trabalha com obstinação para fazer-se a “boa máscara”, essa máscara invisível que a cada vez o torna desconhecível e reconhecível, opaco e transparente, si mesmo e um outro. O verdadeiro ator é aquele que por sua identidade paradoxal nos permite vermos nós mesmos.

Referências

BRAUNSCHWEIG, Stéphane. **Acteur, masque, personnage**. In Psyché, visage et masques. ANDRÉ, Jacques. DREYFUS-ASSÉO, Sylvie. TAYLOR, Anne-Christine (orgs.). Paris: Presses Universitaires de France, 2010.

Original pode ser acessado em: CAIRN.INFO. www.cairn.info/psyche-visage-et-masques--9782130579441-page45.htm?contenu=resume. Acesso em: 06 jul. 2021.