

A MÁSCARA ANTIGA NA CENA CONTEMPORÂNEA: TRAGÉDIA E COMÉDIA
ANCIENT MASK IN CONTEMPORARY THEATRE: TRAGEDY AND COMEDY

Caterina Barone, Universidade de Pádua, Itália

Tradução de Maria de Lourdes Rabetti (Beti Rabetti)

Resumo | A máscara é componente fundamental do teatro grego clássico. Plena de valores e significados, foi continuamente reinterpretada e recriada para a cena contemporânea por vários encenadores, para tragédias e comédias. A análise de algumas produções teatrais modernas evidencia métodos de pesquisa e de realizações que alcançam resultados bastante diferenciados.

Palavras-chave | Máscara | teatro grego | tragédia | comédia

Abstract | The mask is a key feature of classical Greek theatre. Being value- and meaning-laden, it has been continuously re-interpreted and re-created by a number of stage directors, both in tragedies and comedies. An examination of some modern theatrical productions reveals research and staging methods leading to a great variety of results.

Keywords | mask | Greek theatre | tragedy | comedy

Caterina Barone ensina Dramaturgia Antiga e História da Filologia e da Tradição Clássica na Universidade de Pádua, Itália. Designada pelo reitor, é responsável pelas atividades culturais do Ateneu. É tradutora e pesquisadora do teatro grego e latino e da tradição clássica, e crítica teatral.

Caterina Barone teaches Ancient Drama and History of Philology and Classical Tradition at the University of Padua, Italy. She is the Rector's Deputy for The University's cultural activities. She is a translator and a student of Greek and Roman theatre and Classical Tradition, and a theatre critic.

A MÁSCARA ANTIGA NA CENA CONTEMPORÂNEA: TRAGÉDIA E COMÉDIA

Caterina Barone, Universidade de Pádua, Itália

A máscara antiga

A máscara: objeto “mágico”, pleno de valores, significados e funções. Acima de todas, a ritual, comum a populações até mesmo bem diferentes entre si, pois, como instrumento que permite alienar-se das convenções espaçotemporais e renunciar à própria identidade, introduz a pessoa que a veste a ‘outro’ mundo, divino, místico – retira-a do contingente para projetá-la em dimensão sobrenatural.

O mundo grego fazia uso frequente de máscaras na esfera religiosa. Feições animais no culto de Deméter, deusa da agricultura, artífice do ciclo das estações; máscaras das ursas no culto de Artemis, deusa da caça e dos bosques, em Brauron; máscaras cultuais de Dionísio, deus do vinho e do teatro; máscara sardônica da Górgone Medusa, monstro cujo olhar petrificava (Vernant, Frontisi-Ducroux, 1991: pp. 11-29).

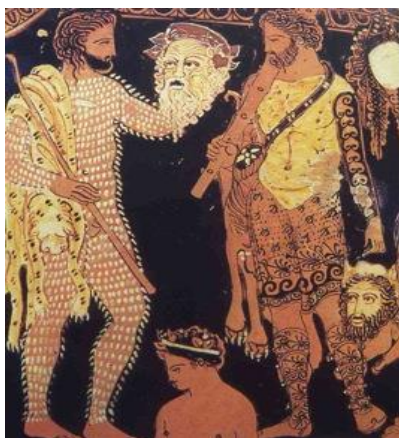
O traço peculiar da civilização grega, contudo, é o uso da máscara teatral, que a partir da segunda metade do século VI caracteriza o evento cultural destinado a marcar a história do Ocidente: o nascimento da tragédia. A tradição indica Téspis como *protos eures* desse gênero literário, cujas origens, segundo Aristóteles, na *Poética* [1449a, 9-15] (Lanza, 2006), são individuadas no ditirambo, o canto coral em louvor a Dionísio. Ainda que a fase inicial continue incerta e nebulosa, sabemos, no entanto, que a partir do século 535 a.C. ocorreram com regularidade representações de tragédias nos *agons* dramáticos das Grandes Dionísias, festas primaveris em louvor a Dionísio, naquela data instituídas ou, ao menos, consagradas oficialmente como culto de Estado, por Pisístrato.

O deus da irracionalidade e da embriaguês, da perda de si e da possessão, das ilusões e das oscilações entre realidade e aparência, entre verdade e ficção, entre masculino e feminino, enfim, o deus “híbrido” (Fusillo, 2006) está, portanto, inteiramente ligado ao evento teatral, àquela forma de espetáculo que coloca em cena o fictício como se fosse real. Porque na tragédia o fictício do mito concretiza-se em cena por meio das grandes figuras heroicas que o ator encarna. O que até aquele momento era apanágio da narração épica em dimensão poética oral/aural faz-se ação, drama (do verbo grego *dran*, agir) passando à dimensão somática e visual (Calame, 1988: p. 111). Se na narração épica o cantor utiliza o tempo passado do verbo, no

drama os personagens agem e falam no presente; a terceira pessoa substitui a primeira; e o *lá* do lugar remoto se substitui pelo *aqui* da *skênè* visível aos espectadores. A dimensão visual é sancionada pelo próprio espaço destinado ao drama, *theatron* (de *theaomai*, eu vejo), em que assume papel preponderante o *opsis*, a vista, palavra que em grego designa tanto a atividade do ver como o conjunto do que é visto, isto é, o espetáculo (também este último termo no âmbito semântico é análogo, pois deriva do latim *spectare*, olhar).

Para que o *eu* do ator se tornasse o *ele* do personagem mítico e, então, o *eu* da ação cênica, era necessário, entretanto, que a identidade civil do intérprete fosse dissimulada. Por isso Tespis cobriu o rosto de início com alvaiade e depois com máscara rudimentar, feita possivelmente de pano endurecido com cera. Sobre o grau zero da máscara, o da incógnita, que ocorre quando ela esconde fisicamente o rosto, subtraindo a identidade de quem a usa, instala-se então o nível da substituição, no qual a máscara confere identidade ao usuário, embora não seja instrumento de passagem para uma alteridade absoluta (Pucci, 1991: p. 119).

Na relação de ator e personagem logo se evidencia a diferença substancial entre representação com e sem máscara. No primeiro caso, o uso da máscara anula os traços somáticos do intérprete (Frontisi-Ducroux, 1991: pp. 132-134), fazendo com que submerja naquele outro de si, emprestando-lhe voz e movimento e nele se alienando. Significativa a esse respeito é a rica documentação, referente ao período entre a época clássica e a helenística, que retrata o ator absorto, contemplando a máscara diante de si antes de a colocar, quase penetrando seu caráter e apropriando-se da alma do personagem (Calendoli, 2005: p. 26).



O ator, absorto, a contemplar a máscara. Vaso de Pronomos. Nápoles, Museo Archeologico Nazionale (Arquivo fotográfico Centro Maschere e Strutture gestuali, Abano Terme)

No segundo caso, da interpretação sem máscara, o ator empresta sua própria fisionomia ao personagem até que se torne seu ícone vivente, de modo a coincidir visivamente com ele, assumindo-o, enfim, sobre si, sobre o próprio corpo. Nos meios de comunicação de massa, como o cinema e a televisão, tal processo de identificação gerou casos emblemáticos, como o de Sean Connery, inesquecível intérprete de James Bond, ou o de Horst Tappert, ator alemão que durante quase um quarto de século, de 1974 a 1998, foi protagonista da série TV Cult "O inspetor Derrick".

No teatro grego, a copresença das dimensões sacra e profana faz com que a máscara assuma duas funções: uma ritual, outra prática. A ligação com o culto de Dionísio a enlaça, de fato, à esfera religiosa, colocando-a no interior de um rito. Por outro lado, entretanto, a rígida convenção que limita a três o número de atores em cena – obrigados, por isso, a interpretar às vezes até uma dezena de personagens – torna indispensável seu uso nas representações teatrais, tanto trágicas como cômicas.

Há, porém, substancial diferença entre as máscaras da tragédia e as da comédia. Naquelas não figuravam traços referentes a um personagem definido, e a identidade era conotada sobretudo por vestimenta, acessórios e, naturalmente, a ação. Pólux, retórico e lexicógrafo do século II, no livro IV de seu *Onomasticon*, dedicado ao teatro, enumera 28 máscaras de repertório para personagens da tragédia, classificando-as não com base em seu caráter, mas nos traços distintivos das categorias-tipo que definem sexo e idade. São exceção algumas máscaras-personagem, como as de Acteão com seus chifres; Fineu, o cego; Argo de muitos olhos; Aquiles devastado pela dor provocada por Pátroclo; ou personificações de entidades abstratas: *Thanatos* (a Morte), *Lissa* (a Loucura), *Hybris* (a Soberba), *Phthonos* (a Inveja) e outras.

Quanto às máscaras da Comédia Antiga (*Archaia*) dos V e IV séculos a. C., há a hipótese de que seriam modeladas sobre os rostos de personagens bem conhecidos do público, de modo a tornar a paródia mais incisiva e eficaz (cf. Pólux. *Onomasticon*, capítulo 143; Platonio, linhas 71-73, ed. Perusino), anulando perigosamente, ao menos em parte, o efeito de estranhamento e "afastamento". Em *Cavaleiros*, em passagem de interpretação controversa (versos 230-233), Aristófanes afirma que os *skeuopoioi* (figurinistas) não quiseram reproduzir a efígie de Cleón temendo sua ira (Albini, 1991: p. 81. Cf. também Calame, 1991: pp.163-164).

Enfim, as máscaras da Comédia Nova (*Nea*) (séculos IV e III a.C.) são subdivididas segundo idade e sexo ou papel e caracteres, também combinados no interior de macroclassificações: jovens, velhos, homens, mulheres, servos, cortesãs;

ou ainda segundo tipologias específicas (como o rufião, o adulator), muitas delas plasmadas nos modelos oferecidos pelos *Caratteri* [Caracteres] de Teofrasto, que, lembremos, foi professor de Menandro, o principal expoente da Comédia Nova.

Na época clássica, a máscara, feita de vários tipos de material (linho, cortiça, madeira, couro) e munida de peruca, cobria toda a cabeça, deixando entrever os olhos do ator e o movimento dos lábios através de orifícios e do contorno da boca ligeiramente aberta. Pintada de branco para as mulheres e de cor mais escura para os homens, era dotada de acessórios de modo a poder alcançar com poucos caracteres uma série de personagens diferentes. Variavam cor e forma dos cabelos, dos chapéus; usavam-se objetos específicos para designar poder ou função: diademas para reis e rainhas, coroas para mensageiros, faixas para sacerdotes ou sacerdotisas e adivinhos.

A máscara era precisada e completada pelas roupas. Os atores trágicos vestiam roupas estilizadas, convencionais; a peça básica era o quitão, túnica de mangas longas, variadamente ornamentada e ajustada por cinto abaixo do peito (quitão iônico) ou mais curta e aberta nas laterais (quitão dórico); sobre o quitão usava-se um manto longo, himácio, ou curto, clâmide. Havia, além disso, indumentárias específicas, como a veste em malha de lã¹ usada pelos adivinhos ou a de cor de açafreão, o *krokotos*, destinado a Dionísio. A cor das roupas também era importante para definir papéis e situações (a púrpura indicava dignidade real, o preto luto ou desventura), assim como importantes eram os acessórios caracterizadores, como o bastão para os velhos, a espada para os guerreiros, ramos de oliveira para os suplicantes, o cetro para os reis. Enquanto a estrutura do teatro em madeira vai sendo substituída pela pedra e assumindo, pouco a pouco, dimensões monumentais, simultaneamente, a estatura do ator se vai incrementando cada vez mais: a peruca provendo-se de *onkos*, isto é, do enchimento de cabelos sobre a fronte, e aumentando-se a altura dos coturnos, cuja sola, originalmente baixa, chegou a superar vinte centímetros de altura.

¹ *Lana a rete* – a autora se refere à malha de lã que envolvia o corpo dos adivinhos e permitia seu reconhecimento visual. (N.T.)



Ator com *onkos* e coturnos. Paris, Petit Palais (Arquivo fotográfico Centro Maschere e Strutture gestuali, Abano Terme)

Na vertente da comédia, aos acessórios típicos do travestimento cômico (falos, enchimentos grotescos sobre a barriga e sobre os dorsos) somavam-se detalhes específicos para conotar os diversos personagens. Quanto à máscara, possuía traços mais marcados e a boca bastante aberta em comparação com os modelos trágicos.

Dada a perecibilidade dos materiais com os quais as máscaras eram confeccionadas, não nos chegou qualquer artefato autêntico. Temos, porém, rica representação iconográfica sobre vasos, relevos e achados em terracota, e, sobretudo, podemos extrair informações importantes dos materiais encontrados na necrópole grega de Lípara nas ilhas Eólias, onde as escavações trouxeram à luz milhares de pequenas terracotas pintadas com tema teatral, fruto de intensa produção artesanal local, ligada ao dionisismo funerário difundido pela Sicília e pela Magna Grécia. Dionísio é também a divindade que, no além, confere beatitude aos que foram iniciados em seus mistérios. Os achados são datados dos primeiros decênios do século IV a.C. e primeira metade do século seguinte (em 252-251 a.C. Lípara é destruída pelos romanos). Trata-se de uma verdadeira e própria "jazida" de memória teatral e espetacular, rica também em motivos referentes a técnicas interpretativas e a atividades parateatrais que se pode extrair dos modelos de máscaras miniaturizados (da tragédia, do drama satírico, da comédia) e de estatuetas (de atores cômicos, sátiros, *sileni*,² auletes, dançarinos e dançarinas, malabaristas, acróbatas, seres

² *Sileni*; *sileno*, vocábulo não dicionarizado (Dicionário Aurélio online; Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa, consultados em 30.4.2014), reconhecido, todavia, no campo do teatro como referente aos silenos, seres teriomórficos, de natureza equina, com orelhas e rabo, e frequentemente cascos de cavalo. Ligavam-se também ao deus do vinho e seus seguidores. Dentre eles distingue-se Sileno, "o Sileno por excelência, um velho bonachão, que se dizia pai

disformes, etc.) numa galeria que comporta 44 tipos, subdivididos em cinco grupos (velhos, jovens, escravos, mulheres velhas, mulheres jovens), “cada um deles perfeitamente caracterizado mediante uma série de convenções destinadas a revelar também no aspecto externo o temperamento, o humor do personagem. Por exemplo, os olhos semicerrados indicam caráter pacífico e afável; os olhos abertos indicam coragem e, se arregalados, temeridade ou descaramento; o nariz adunco é sinal de rapacidade, o achatado de lascívia; as sobrancelhas erguidas indicam irritabilidade ou estado de ira” (Bernabò Brea, 1979: p. 168). Os sinais fisionômicos, todavia, individualizam papel e condição social do personagem. Por exemplo, o parasita tem a testa lisa, bolsas sob os olhos (sinal de vida desregrada), expressão maligna, nariz adunco, enquanto o “rapaz de bem” tem rosto regular e olhos abertos e doces; a “moça de bem”, a coloração pálida de quem vive sempre em casa e penteado simples. Os escravos têm boca grande, sobrancelhas alçadas, nariz achatado, cor de pele e cabelos arruivados.

A tragédia em cena

Como tal patrimônio converge para a cena moderna e contemporânea trágica e cômica? Das numerosas experimentações propostas, no âmbito da tragédia, examinaremos algumas realizadas com a única trilogia do teatro grego que chegou até nós, a *Oresteia* [Oréstia], de Ésquilo, que, justamente por sua amplitude e considerável número de personagens, permite um trabalho articulado de vários modos.

Começamos pela encenação realizada por Peter Hall em 1981 com o National Theatre de Londres, para a qual foi utilizado elenco inteiramente masculino. Nessa encenação, as máscaras, idealizadas pela cenógrafa Jocelyn Herbert, destinadas a cobrir inteiramente o vulto são apenas em parte de inspiração grega, sem assumirem sua reprodução fiel: é o caso de Agamemnon (barba ruiva e elmo, couraça e manto); de Cassandra (máscara com grandes olhos arregalados, manto negro e prata); dos deuses (Apolo, máscara dourada; Atena, máscara prateada, elmo e égide); dos personagens menores (Arauto de Tróia, a pítia); enquanto os coros de *Agamemnone* [Agamemnon] e das *Coefore* [Coéforas] não apresentam máscaras específicas.

dos sátiros e cuidador de Dionísio que, ainda menino lhe fora confiado pelas ninfas para que o educasse” (http://www.treccani.it/enciclopedia/satiri-e-sileni_Enciclopedia_Italiana/ consultado em 30.4.2014). (N.T.)

Clitemnestra, no entanto, é caracterizada por uma máscara de ouro de derivação asiática; as de Orestes e Electra remetem à tradição teatral japonesa do Nô, que encontra infinitos ecos e expressões no espetáculo, como, por exemplo, os movimentos comedidos dos atores ou a luva vermelha que vestem tanto Clitemnestra quanto Orestes após terem realizado o homicídio e que torna visíveis seus papéis de assassinos.



Clitemnestra e Orestes. Imagens de youtube (<http://www.youtube.com/watch?v=O7sdZQ1BDs0>, consultado em 27.9.2013)

Segundo afirma Peter Hall em suas anotações de trabalho, as máscaras de mais difícil realização foram as das Fúrias, que formam o coro das *Eumenidi* [Eumênides], porque forjá-las segundo as indicações do texto, como seres monstruosos e terrificantes, teria tornado pouco plausível sua transformação final em deusas benévolas. Por isso foram representadas como mulheres fatais, de sinistra atratividade: longos cabelos vermelhos, feições diáfanas com lábios negros (um pouco como jovens *punk*), mãos ameaçadoras, pernas tortas.



Eumênides. Imagens de youtube (<http://www.youtube.com/watch?v=O7sdZQ1BDs0>, consultado em 27.9.2013)

A propósito das máscaras dos coros, iguais no contexto da cada tragédia, é preciso destacar que tal opção não gera sensação de homogeneidade inexpressiva

posto que cada máscara abandona sua própria fixidez e parece mudar de expressão ou, melhor, exprime sentimentos diferentes conforme a postura assumida pelo ator. Assim, máscaras iguais parecem diversas porque usadas por homens diferentes e se tornam expressão de sentimentos contrastantes no decorrer do espetáculo.

Nas anotações de direção enfatiza-se que, na *performance*, cada movimento do ator está preestabelecido e segue esquemas, como num jogo de equipe, deixando pouco espaço para a improvisação. Isso porque se torna difícil para os atores comunicar-se devido ao limite do campo visual provocado pela máscara. Toda a representação é desenvolvida sobre comentário musical contínuo e cadenciado, que gera forte tensão, no limite da angústia, afirmando-se como elemento de agregação das diversas, heterogêneas, componentes do espetáculo.

Solução híbrida, mas fascinante e eficaz, é a adotada nos anos 90 por Ariane Mnouchkine, encenadora francesa, diretora do Theatre du Soleil na Cartoucherie de Paris, em seu espetáculo *Les Atrides* [Os Átridas], que, na representação da *Oréstia*, de Ésquilo, é precedido pela vicissitude do sacrifício de Ifigênia narrada por Eurípedes na *Ifigenia in Aulide* [Ifigênia em Áulis].³

A diretora opta por maquiagem o rosto dos atores recobrando-o como uma máscara. Assim, é salvaguardada a mímica facial, produzindo, de todo modo, o efeito de filtro e de estranhamento. Além disso, a conotação da maquiagem institui um apelo ao universo folclórico e étnico. A transformação do ator em personagem ocorre também com auxílio de perucas e chapéus e se completa com vestimentas ricas e coloridas. Cria-se assim uma espécie de máscara total que envolve inteiramente o intérprete e oculta, sem distinção de sexo, homens e mulheres que compõem o coro nas quatro tragédias.

Para a maquiagem, assim como para as roupas, Ariane Mnouchkine inspirou-se no Katakali, forma de teatro indiano, cujos atores dançarinos (todos homens, que interpretam as personagens femininas) têm os rostos pintados em cores vivas e vestem figurinos elaborados. Dali a diretora extraiu alguns elementos e sugestões que depois recriou de maneira original. As roupas não foram desenhadas segundo um esquema preestabelecido, não há desenhos nem modelos prévios, configurando-se antes conforme o desenvolvimento do espetáculo, durante os ensaios, no decorrer dos quais cada ator trouxe sua contribuição pessoal. As cores de base são o preto, o

³ Ver <http://www.youtube.com/watch?v=OahkdsfIPgg> (párodo do *Agamemnon*, consultado em 27.9.2013), e <http://www.youtube.com/watch?v=fjPiUNbyVsM> (*Agamemnon*, ensaios com interrupções e intervenções da diretora, consultado em 27.9.2013)

amarelo, o vermelho e o azul, mas os tecidos foram tingidos com cores não encontradas comercialmente, tendo sido criadas para esse fim. Também os tecidos provêm do universo indiano: sedas, linhos, algodão.⁴

As Erínias, que Ésquilo compara às Górgones ou às Hárpias, seres monstruosos, privadas de asas, e negras, repugnantes à vista – “uma manada sem pastor, em relação à qual deus algum é benévolo” –, Ariane Mnouchkine as representou como feras híbridas, metade leões, metade macacos, dotadas de negras crinas e focinhos alongados com apêndices monstruosos. Um bando feroz, guiado por três hórridas velhas, duas das quais dão voz às palavras do coro, enquanto a terceira age como contraponto mímico, entre os rugidos daqueles seres animais. Assim, é colocado em cena em primeiro plano o componente ferino, selvagem, que se cala em todo indivíduo e na sociedade como um todo, e que a pacificação final, proposta no texto grego, na interpretação da diretora não conseguirá debelar.



As Erínias (<http://www.youtube.com/watch?v=xBZIAcgWK4A>, consultado em 27.9.2013)

Lição fundamental sobre possíveis desdobramentos do uso da máscara nas representações de textos teatrais antigos e sobre como deles poderiam brotar diferentes tipos de leitura nos vem dos Sartori, Amleto e o filho Donato, escultores paduanos. No início dos anos 50, foi Amleto quem disponibilizou sua obra de escultor a Jean-Louis Barrault, para o ambicioso projeto de realizar a *Oréstia* com máscaras. Não houve por parte do artista, em entendimento, aliás, com as indicações do diretor, qualquer intenção de recuperação arqueológica, sempre improvável, além de pouco produtiva. Nesse caso, desejava-se explorar aquele mundo caótico e primordial, o contato que a máscara estabelece com o invisível e o absoluto, com a interioridade e o instinto, com a vida e a morte (Barrault, 1959, pp. 99-100); buscaram então equivalências espirituais profundas, remetendo-se à ritualidade das tribos da África e

⁴ Ver <http://www.youtube.com/watch?v=xBZIAcgWK4A>, consultado em 27.9.2013)

da América Latina e encontrando ponto de contato no candomblé afro-brasileiro com sua mistura de ritos indígenas, crenças africanas e cristianismo.

O motivo propulsor de Barrault surgira em sua viagem ao Brasil, durante a qual havia assistido a cerimônias do candomblé com sua carga de magia e possibilidade de colocar o homem em contato com o mundo oculto e subterrâneo dos espíritos (Lallias-Arnault, 1992: p. 14). Tinha o diretor como objetivo realizar espetáculo que criasse sobre o palco uma atmosfera tal, que envolvesse os espectadores numa espécie de ritual, além de concretizar sua ideia de teatro total, em que palavra e canto, música e dança se fundissem num único organismo. Nessa perspectiva, a música composta por Pierre Boulez desempenhava papel fundamental, amalgamando melodias orientais, tibetanas e japonesas, acompanhadas de percussões africanas. Sobre esses ritmos e sobre ecos de músicas do folclore europeu eram moduladas as danças do coro e de alguns personagens, em sequências paroxísticas até o transe.

O mesmo critério sincrético inspirava figurinos e máscaras em que traços da iconografia grega arcaica eram contaminados e frequentemente invadidos por sugestões africanas e orientais. Decorre uma paisagem compósita com personagens distintamente caracterizados. O coro dos velhos de *Agamemnon* remete aos *Kuroi* arcaicos, as estátuas masculinas esculpidas com cabeleiras e barbas fartas, assim como a fisionomia de Agamemnon, majestosa e imponente, enquanto enigmático e belíssimo é o rosto de Apolo, o Lóxias, deus do olhar oblíquo e furtivo e do sorriso misterioso. O perfil recurvado e as tranças negras entrelaçadas com serpentes das Erínias, seres inquietantes em sua ferocidade, levam-nos, ao contrário, ao universo africano.

As máscaras idealizadas por Amleto (setenta exemplares) cobriam apenas parte do rosto, deixando livre a boca, e eram elaboradas em couro – material e técnica nos quais aquele artista havia alcançado perícia inédita em curto período de tempo, durante os anos do Teatro da Universidade de Pádua com De Bosio, de quem passou a ser colaborador em 1947, e da realização do *Arlecchino* no Piccolo de Milão com Strehler (1952).



Agamemnon, Apolo, Erínias, Cassandra: Amleto Sartori (Fotos Mauro Magliani. Arquivo fotográfico Centro Maschere e Strutture gestuali, Abano Terme)

À distância de quarenta anos da *Oréstia* de Amleto, o filho, Donato Sartori, é convidado por Peter Oskarson para a realização da trilogia esquiliana na Suécia. Ali, entre 1996 e 2002, o escultor dirige um laboratório sobre a máscara teatral, enriquecido com viagens à Índia, Moçambique, Grécia e Magna Grécia. Seu percurso é completamente diferente do realizado pelo pai. Deixando de lado o couro, material, aliás, por ele já amplamente explorado de várias formas e em obras diversas, Donato opta, após inumeráveis ensaios e experimentações, por resinas sintéticas que fossem maleáveis e resistentes e assegurassem o necessário efeito vibrafônico, reforçado pela escolha de criar máscaras em casco, que calçassem a cabeça descendo até o pescoço. Quanto à iconografia, à *fisiognomica*,⁵ desejou-se trazer à luz a interioridade de cada personagem, analisando de modo psicanalítico e explorando os recantos da alma. Surgiram uma Clitemnestra de expressão dura e decidida, e um Agamemnon de rosto grave e absorto, enquanto Egisto é um indivíduo ambíguo, de *facies* anguiforme, pele esverdeada, marcada por finas fissuras e rugosa; Orestes aparece como um homem marcado pela angústia, circundado pelos rostos escavados e sofridos do coro das Coéforas, em contraste com o vulto rechonchudo de Cilissa, a ama, desesperada diante do anúncio da morte do jovem; e as Erínias, enfim, exprimem suas feições emergindo sob um véu elástico que aderiria ao rosto, uma espécie de crânio descarnado.

⁵ Vocábulo não dicionarizado em português (Dicionário Aurélio online; Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa, consultados em 30.4.2014). No Dicionário Garzanti encontra-se “Fisiognomica – disciplina paracientífica que se propõe a deduzir as características psicológicas e morais de uma pessoa a partir de seu aspecto físico, sobretudo pelos traços e pelas expressões do rosto” (<http://www.garzantilinguistica.it/> , consultado em 30.4.2014).



Egisto (foto Sarah Sartori), mulher do coro das Coéforas, Cilissa, Erínia (fotos Mauro Magliani): Donato Sartori. (Arquivo fotográfico Centro Maschere e Strutture gestuali, Abano Terme)

A comédia em cena

Para a comédia, do desafio de trazer à vida máscaras teatrais registradas nas terracotas de Lípara, nascem dois espetáculos de significativo interesse documentário, mesmo que de incompleto alcance no plano artístico: *Samia* [A Mulher de Samos] e *Dyscolos* [O Misanthropo], de Menandro.

A Mulher de Samos, de 1979, reveste-se de importância particular posto que constitui a primeira representação em época moderna de autor do qual nenhuma obra nos chegou através da tradição manuscrita medieval: os primeiros testemunhos diretos remontam, de fato, ao final do século XIX, graças a papiros achados no Egito. (Recordamos que a *editio princeps* do papiro Bodmer, que nos traz, por obra de Kasser e Austin, a parte mais conspícua de *A mulher de Samos*, é de 1969, apenas dez anos antes do espetáculo em questão.)

A montagem de *A Mulher de Samos* foi realizada pelo Instituto Nacional do Drama Antigo de Siracusa – Inda, para a inauguração do teatro de tipo grego construído sobre a fortaleza de Lípara e encenação nas jornadas do congresso de estudos sobre “A tradução dos textos teatrais antigos” (23-26 maio de 1979). Desde então foram muitas as réplicas, incluídas algumas em nível internacional. Para a representação foram reproduzidas as máscaras antigas, com utilização das mesmas (presumíveis) técnicas – bem como materiais – da época, interpretadas, porém, pela criatividade do pintor Silvio Merlino, que as enriqueceu com detalhes anatômicos e cabelereiras espessas. Trata-se de máscaras frontais que deixam descoberta a nuca dos atores. Do mesmo modo, as roupas só são ricas e refinadas na parte da frente; nas costas, têm apenas uma tira de tecido preto e são vestidas como avental, deixando entrever as roupas de baixo.

Do ponto de vista teatral, o espetáculo, confiado à direção de Mario Prospero, autor também da tradução e da adaptação do texto, teve êxito positivo junto ao

público e assinalou importante etapa no estudo da Comédia Nova investigada em suas potencialidades cômicas, frequentemente desconhecidas pelos estudiosos que dela se aproximam como a um texto destinado à leitura, e não à representação, como, de fato, o era.

A direção de Prospero volta-se para a produção de efeitos antinaturalistas e alusivos à prática teatral grega, como se evidencia logo no início da representação pela relação instaurada entre ator e máscara: o prólogo é interpretado pelo ator com rosto descoberto, que manuseia longamente a máscara, perscrutando-a antes de vesti-la. Os três atores, que desempenham os seis papéis dialogados da comédia,⁶ também colocam as máscaras sob o olhar do público, alternando-se depois nos papéis, sem distinção de sexo, e enfatizando, de modo expressionista, a gestualidade dos personagens e seu estado de ânimo. São ladeados por alguns figurantes mudos, no total de 11 máscaras. Acompanham o espetáculo músicas executadas ao vivo, conotadas por ecos arcaizantes e populares.



Mosquião, Demeia, Criseide (acervo pessoal)

A origem do segundo espetáculo que analisamos no presente texto, *O Misanthropo*,⁷ encontra-se no projeto New Comedy in Performance, depois renomeado Menandro ritrovato [Menandro reencontrado], iniciado em 2002 pelo professor Richard Williams da Universidade de Glasgow e realizado com a consultoria de Adriano Iurissevich, ator e diretor veneziano, *expert* em *commedia dell'arte*, chamado a estudar uma possível interpretação utilizando exemplares reconstituídos com base nos modelos miniaturizados liparenses. Com o auxílio de modernas técnicas que permitem escanear em três dimensões os achados em terracota, conseguiu-se reproduzir suas cópias, em mínimos detalhes e em tamanho natural, de modo a ser usadas pelos

⁶ Mosquião, o jovem enamorado; Criseide, a concubina de Demeia; Demeia e Nicerato, os velhos; Parmenon, servo de Demeia; um cozinheiro.

⁷ O texto é de grande importância na história da literatura e do teatro ocidental por ter dado vida à figura do misanтроpo, que chegou a nós através da elaboração de autores como Shakespeare (*Timão de Atenas*), Molière (*O Misanthropo*), Goldoni (*Sior Todaro Brontolon*).

atores. A fase prática da confecção foi confiada ao mascareiro⁸ Malcom Knight, que utilizou resina sintética que garantisse leveza, solidez e boa sonoridade. Porque, se é necessário desmentir a vulgata segundo a qual as máscaras antigas funcionavam como megafone para amplificar a voz do ator, é preciso dizer também que uma boa máscara não deve ser 'surda', mas vibrar para não sufocar sons emitidos pelos intérpretes.

O procedimento adotado para a elaboração das máscaras, voltado para obter cópias o mais fiéis possível às proporções dos modelos, implicou apenas pequena adaptação ao rosto do ator. Trata-se, portanto, de método completamente diferente do que se encontra na base das máscaras dos Sartori, para as quais o artista parte justamente do decalque do rosto do intérprete, sobre cujo modelo esculpe depois a matriz para dar forma ao couro, à resina ou ao papel machê: o resultado final é por isso fruto de uma interpretação artística e não de simples reprodução, e isso é fundamental para conferir "vitalidade" às próprias máscaras.

Quanto às máscaras obtidas com o escaneamento, foram posteriormente coloridas e em alguns casos finalizadas com cabeleira de fibras naturais, lã ou linho, sempre com base no modelo antigo.

O estudo da máscara como objeto foi acompanhado por um aprofundamento das técnicas de interpretação com máscara, técnicas específicas e peculiares. O *training* do ator parte da máscara neutra,⁹ um rosto inexpressivo que aos poucos vai sendo ocupado com emoções diversas, segundo o comportamento do corpo: da tristeza ao riso, da agressividade à calma, da bondade à maldade, em infinita gama de variações. Na etapa seguinte o intérprete veste a máscara de "caráter" e modula sua *performance* sobre a "alma" da própria máscara, como explica Iurissevich (Matelli, 2008, pp. 32-3):

É necessária uma conexão precisa entre pensamento e movimento da máscara, entre sensações e emoções do personagem-máscara e atitudes corpóreas. A máscara demanda compreensão tanto mental

⁸ No original *mascheraio* – Vocábulo não dicionarizado (Dicionário Aurélio online; Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa, consultados em 30.4.2014), e que optamos por traduzir, pois que reconhecido, amplamente e já há muito tempo no campo dos estudos teatrais entre nós; referente à atividade situada entre perspectivas artísticas e artesanais, de antiquíssima tradição, como se pode atestar no presente texto. (N.T.)

⁹ A máscara neutra é concebida no encontro, em Pádua, em 1948, de um homem de teatro, Jacques Le Coq, e o escultor Amleto Sartori, ambos atuantes no Teatro da Universidade de De Bosio. Esse tipo de máscara inexpressiva é uma evolução da *masque noble*, ou da *calma*, instrumento didático do Théâtre du Vieux Colombier, fundado por Jacques Copeau em Paris em 1913.

quanto física. O ator que a usa deve ser inteligente, seja no plano racional-analítico, como na capacidade de escavar os sentidos do texto, seus vários níveis semânticos, seja no plano físico, tendo corpo inteligente para digerir tais sentidos e retransmiti-los em um todo significativo... Uma vez satisfeitos com o resultado alcançado sobre cada máscara em particular, trata-se de ver seu funcionamento em relações hierárquicas e energéticas, tanto no que se refere a outras máscaras quanto no que concerne ao espaço da ação.

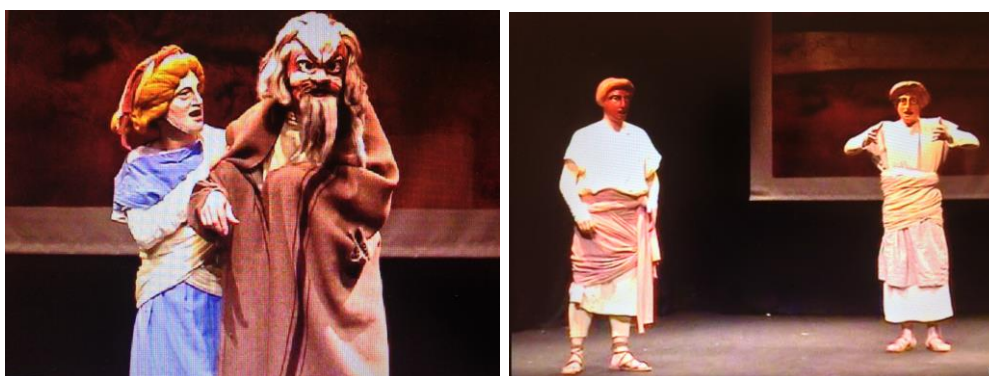
As interessantes considerações de Jurissevich dizem respeito, em sentido lato, ao inteiro mundo das máscaras: em toda época e lugar e de qualquer material que sejam construídas, por quaisquer motivos e de qualquer maneira que venham a ser usadas, pois, como ensina Jacques Le Coq, "o jogo da máscara não é uma ciência exata, mas uma arte exata [...] geometria a serviço da emoção".

A "simbiose" que então se produz entre máscara e ator revela ao espectador de teatro, frequentemente habituado a entender a máscara como travestimento ou "cobertura" do vulto, mesmo que com objetivos artísticos, que ela é realmente algo vivo e que só depois de tê-la estudado a fundo e de ter compreendido sua valência expressiva, teatral e humana, se é capaz de dela se servir corretamente no momento da interpretação. Cria-se assim uma relação de reciprocidade com o público, pois que a identidade da máscara, objeto de um "acreditar", é "feita" tanto por seu portador quanto por aqueles que assistem à ação ritual da qual ele é o protagonista (Pernet, 1982: pp. 45-59). Um processo individuado, sob certos aspectos, no próprio nome que a designa, *prospan*, que também significa viso e etimologicamente destaca o estar diante dos olhos do outro e então ser olhado.

Após ter trabalhado sobre vários fragmentos e textos de Menandro, e também plautinos, apresentou-se um experimento com o *Arbitrato* [Arbitragem] de Menandro, no âmbito do congresso *Pianto e riso nel teatro greco e latino* [Pranto e riso no teatro grego e latino], organizado pelo Inda em Siracusa, em 2003. Um ano depois, em colaboração com a professora Elisabetta Matelli, responsável pelo Laboratório de dramaturgia antiga da Universidade Católica de Milão, iniciou-se novo experimento, agora com o *Dyscolos* no âmbito de um projeto intitulado Menandro in maschera [Menandro em máscara], fruto de trabalho sinérgico e de competências dos diversos envolvidos: instituições universitárias; um laboratório especializado na construção de máscaras teatrais; uma companhia de atores experientes em interpretação com

máscara. Para as partes textuais valeu-se da tradução de Ezio Savino e para as musicais das criações dos Specimen Teatro de Lecce, especializados em música e danças populares, em particular da área grecânica.¹⁰

A escolha da tipologia adequada aos personagens singulares foi complexa e demandou reflexão, porque atribuir a um personagem determinado vulto e não outro da gama presente nos modelos antigos significa conotar desde o início o caráter do personagem em questão. Por exemplo, para Górgias, personagem rústico, mas de alma nobre, à máscara do camponês (carnação escura, traços grosseiros, testa lisa, que indica simplicidade ausente em Menandro), preferiu-se a do "bravo jovem" de pele escura. Quanto ao protagonista, Cnêmon, das três opções possíveis – o *pappos heteros*, máscara de velho com grandes olhos raivosos, e longa barba branca; o *hegemon presbytes*, caracterizada por dupla expressão, irritada ou branda, conforme o lado que o ator expõe ao público; e o *Hermonios*, que representa um homem calvo e barbudo, com duas sobrancelhas erguidas e olhar irado e desdenhoso –, optou-se por esta última, mais adequada para enfatizar sua duplicidade caracterial (Matelli, 2008, pp. 11-19).



Cnêmon e a filha; Górgias e Sótrato. Matelli, 2008 (cortesia da autora)

O que se realizou com *O Misanthropo*¹¹, ao meu ver, foi um interessante experimento do ponto de vista da pesquisa e da aplicação de novas tecnologias, mas que apenas parcialmente parece ter alcançado alguns resultados, porque, como testemunha o filme, as máscaras em cena não perdem sua fixidez intrínseca, não absorvem a necessária vitalidade do dinamismo do ator, quando deveria bastar uma mínima inclinação da cabeça ou um pequeno movimento do corpo para mudar sua

¹⁰ Grecânico: que é originário da Grécia, mas não é propriamente grego (refere-se, sobretudo, ao que tem relação com a civilização grega do sul da Itália). (N.T.)

¹¹ Ver http://www.youtube.com/watch?v=HWIKL_lob5k, consultado em 27.9.2013.

expressão e comunicar sentimentos e emoções diversas, e isso afetar também a possibilidade de veicular as valências semânticas do texto.

Assumir o texto com cuidado, não jogá-lo fora (por ser cotidiano), dar relevo a todo pensamento, a cada esfumatura, dar-lhes respiro, impede que a máscara fique entranhada em sua fixidez; a máscara ao mesmo tempo eleva a âmbito universal aquelas histórias privadas e familiares que de outro modo correriam o risco de se mostrar puramente anedóticas (Jurissevich, in Matelli, 2008, pp. 31-32).

Tal osmose entre máscara, ator e texto, auspçada e teorizada pelo diretor, não se traduziu, porém, em ato, a meu ver por um problema de fundo, que está na base da experimentação proposta: reproduzir de maneira mecânica os modelos em argila. Aqueles pequenos objetos em terracota necessariamente apresentam características diferentes daquelas das máscaras originais, seja pela deformidade do material empregado e conseqüentemente das técnicas de trabalho, seja, sobretudo, pela destinação de uso dos próprios objetos, uns pensados para alguma função estática, outras para uma dinâmica. Só por meio de um processo criativo, que a anime a partir do interior, a máscara pode adquirir aquela maleabilidade que a torna viva e eficaz em cena.

Referências bibliográficas

- AA.VV. *Le Masque. Du rite au Théâtre*. Paris: Editions du CNRS, 1991.
- ALBINI, Umberto. *Nel nome di Dioniso*. Milano: Garzanti, 1991.
- BARRAULT, Jean-Louis. *Nouvelles réflexions sur le théâtre*. Parigi: Flammarion, 1959.
- BERNABÒ BREA, Luigi. Le maschere liparesi nella Commedia Nuova. *Dioniso*, 50, 1979, pp. 167-169.
- BERNABÒ BREA, Luigi. *Menandro e il teatro greco nelle terracotte liparesi*. Genova: Sagep Editrice, 1981.
- BETTINI, Maurizio (Ed.). *La maschera, il doppio e il ritratto*. Bari: Laterza, 1991.
- BIEBER, Margarete. *The History of the Greek and Roman Theater*. Princeton: Princeton University Press, 1961.
- BIERL, Anton. *L'Oresteia di Eschilo sulla scena moderna: concezioni teoriche e realizzazioni sceniche* [1996]. Roma: Bulzoni, 2004.
- CALAME, Claude. Facing Otherness: The Tragic Mask in Ancient Greece. *History of Religions*, 26, 2 (Nov., 1986), pp. 125-142.
- CALAME, Claude. La tragedia: la maschera per mettere in scena l'alterità. In: *Il racconto in Grecia*. Bari: Laterza, 1988, pp. 95-114.

- CALAME, Claude. Smascherare con la maschera: effetti enunciativi della commedia antica. In: *La maschera, il doppio, il ritratto*, ed. Maurizio Bettini. Bari: Laterza, 1991, pp. 159-174.
- CALENDOLI, Giovanni. Le origini nel mondo greco e romano. In *L'arte magica di Amleto e Donato Sartori*, ed. Carmelo Alberti e Paola Piizzi. Milano: Federico Motta Editore, 2005, pp. 25-29.
- FRONTISI-DUCROUX, Françoise. Senza maschera né specchio: l'uomo greco e i suoi doppi. In *La maschera, il doppio, il ritratto*, ed. Maurizio Bettini. Bari: Laterza, 1991, pp. 131-58.
- FRONTISI-DUCROUX, Françoise. *Du masque au visage: aspects de l'identité en Grèce ancienne*. Paris: Flammarion, 1995.
- FUSILLO, Massimo. *Il dio ibrido: Dioniso e le "Baccanti" nel Novecento*. Bologna: Il Mulino, 2006.
- LALLIAS, Jean-Claude; ARNAULT, Jean-Jacques (Ed.). *La tragédie grecque. Les Atrides au Théâtre du Soleil*. Paris: 1992. (Théâtre aujourd'hui n. 1)
- LANZA, Diego (Ed.). *Aristotele. Poetica*. Milano, BUR, 2006.
- MASSENZIO, Marcello. *Dioniso e il teatro d'Atene*. Firenze: La Nuova Italia, 1995.
- MATELLI, Elisabetta (Ed.). *Menandro. Dyscolos (Lo scorbutico)*, trad. di Ezio Savino. Messina: GBM, 2008.
- PADOVAN, Raffaello; PENSO, Andrea. *La repubblica delle maschere*. Mestre Venezia: Corbo e Fiore Editori, 2000.
- PERNET, Henry. Masks and Women: toward a Reappraisal. *History of Religions*, 22, 1, (Aug. 1982), pp. 45-59.
- PERUSINO, Franca (Ed.). *Platonio. La commedia greca*. Urbino: Quattroventi, 1989.
- PUCCI, Giuseppe. La statua, la maschera, il segno. In: *La maschera, il doppio, il ritratto*, ed. Maurizio Bettini. Bari: Laterza, 1991, pp. 107-129.
- SARTORI, Donato (Ed.). *La Commedia dell'Arte nelle maschere dei Sartori*. Firenze: Centro di Edizioni, 1976.
- SARTORI, Donato; LANATA, Bruno. *Arte della maschera nella Commedia dell'Arte*. Firenze: La Casa Usher, 1981.
- SARTORI, Donato; PIZZI, Paola (Ed.). *Maschere e Mascheramenti. I Sartori tra arte e teatro*. Padova: Il Poligrafo, 1996.
- SCARCELLA, Antonio M. Sulla rappresentazione della Donna di Samo. In: Atti del VII congresso internazionale di studi sul dramma antico. La traduzione dei testi teatrali antichi. Siracusa-Lipari, 23-26 maggio 1979. *Dioniso*, 50, 1979, pp. 171-173.
- WILES, David. *Tragedy in Athens. Performance Space and Theatrical Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- WILES, David. *The Mask of Menander: Sign and Meaning in Greek and Roman Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- WILES, David. *Mask and Performance in Greek Tragedy: From Ancient Festival to Modern Experimentation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- VERNANT, Jean Pierre; FRONTISI-DUCROUX, Françoise. Figure della maschera nella Grecia antica. In J.-P. Vernant e P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia due*. trad. it. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1991, pp. 11-29.