

## O CARÁTER E O TIPO NO TRABALHO DA MÁSCARA CÔMICA.

*Vinicius Torres Machado*

Universidade de São Paulo – USP

Caráter, tipo, máscara.

A *commedia dell'arte* criou uma maneira de fazer teatro que tentava adaptar as peças ao gosto do público no que diz respeito ao argumento e imagens, mas também num encontro com uma estrutura que facilitasse o pleno desenvolvimento do trabalho do ator (TAVIANI, 1988: 124). Por isto, uma das suas grandes invenções foi a criação de tipos fixos, uma vez que as companhias necessitavam de uma mudança constante de repertório para agradar o público e a elaboração de tipos facilitava a apropriação de novos argumentos. Se um ator não tem mais um repertório para conhecer de cor, ele tem de conhecer alguns papéis para jogar. Mas é importante esclarecer que a noção de tipo fixo que Taviani identifica na *commedia dell'arte* é fundamentalmente diferente da idéia de caráter. Enquanto alguns elementos eram fixos (o modo de andar, o dialeto, os gestos ou até a condição social) o caráter permanecia mutável e se ajustava de acordo com a ação dramática desenvolvida. Assim o segredo da *commedia dell'arte* residia no equilíbrio entre uma falta total de predeterminação de um único aspecto - o caráter- e a predeterminação total de todos os outros elementos.

Na *commedia dell'arte*, os elementos que formavam o tipo fixo eram retirados diretamente do contexto cultural, e não de um texto teatral escrito. Por exemplo: um velho comerciante veneziano é um tipo que pode aparecer em várias comédias e jogar ao improviso a partir dos elementos retirados da realidade. Mas se este tipo será um avaro, tirano, amoroso, melancólico ou impotente, irá depender da ação dramática de um roteiro particular, uma vez que os repertórios sempre diferentes exigiam uma flexibilidade dos caracteres. Taviani afirma também que estes tipos eram fixados com a própria utilização da máscara, que contribuía na composição como o elemento mais fixo da representação. Mas, devido às exigências do gosto do público, os atores italianos desenvolveram todos os aspectos rígidos da máscara e se esqueceram de desenvolver igualmente os aspectos livres e abertos de diferentes caracterizações. Como consequência as máscaras perderam a sua energia dramática e se fixaram em um repertório folclórico. A rigidez do conceito de tipo passa a agir também sobre o caráter. Para nós, diferenciar os dois elementos dentro de uma construção com máscara é uma tarefa difícil tendo em vista o olhar já acostumado a compreender a máscara como a expressão de um caráter definido.

A proposta de Taviani ao delimitar os elementos fixos dentro da *commedia dell'arte* nos ajuda a determinar também o que vem a ser um caráter no trabalho da máscara cômica, a maneira como está ligado à ação e como se desenvolve na fábula, seguindo a definição aristotélica de que as personagens não agem para imitar os caracteres, mas adquirem os caracteres graças às ações (ARISTÓTELES, 1987: 206).

Arthur Belloni (BELLONI, 2008: 14) possibilita definições úteis do conceito de caráter segundo a análise da Poética e da Ética de Aristóteles. Tendo como ponto de partida a definição de Aristóteles de que caráter é o que revela certa decisão ou, em caso de dúvida, o fim preferido ou evitado, o autor irá rebater a idéia de que o caráter estaria ligado a contornos psicológicos interiores. Compreende caráter como a marca pelo qual algo é conhecido pelo que realmente é e, tendo em vista sua origem estar ligado à idéia de uma figura estampada em uma placa de cera, o caráter sempre implicaria na leitura de sinais. Neste sentido, Ethos (caráter) seria a maneira pela qual uma pessoa, ou uma categoria particular da pessoa, pode ser identificada através das ações. Como a ação envolve escolhas tendo em vista um fim, ela carrega consigo qualidades éticas que determinam o caráter. Já no plano poético, os caracteres seriam a somatização de determinados traços éticos representativos e recorrentes dos diversos tipos sociais. Por isto o caráter tem uma concepção ambígua ao mesmo tempo ética e estética. O que acontece é que a valoração ética encontrada no conceito definiu historicamente uma perspectiva de que o cômico seria a construção poética a partir de qualidades inferiores, ou seja, dos vícios. Mas Aristóteles deixa claro que se entende a comédia como imitação de seres inferiores, não relaciona o termo inferior com todos os vícios, mas sim por ser o cômico uma espécie do feio (ARISTÓTELES, 1987:205) .

Bergson, em seu estudo sobre o riso também amplia a possibilidade de construção de caracteres quando afirma que se são os defeitos que nos fazem rir, estes defeitos dizem mais respeito a sua *insociabilidade* do que à sua *imoralidade* (BERGSON, 2004: 196). Fica claro, portanto o quanto o conceito de caráter pode permanecer em aberto no trabalho com a máscara cômica.

Mas Bergson também desenvolve a idéia de que o agente na comédia teria outra força mobilizadora na fábula além do objetivo das ações. Ele afirma que a comédia, ao contrário do drama, ao invés de concentrar a nossa atenção nas ações, que envolvem a escolha de um objetivo consciente, a dirige mais para os gestos, sendo que por gestos entende tudo aquilo que é automático e sem proveito para o agente, podendo ser as atitudes, os movimentos e até mesmo os discursos. Desta maneira sentimos que na comédia poderia ter sido escolhida outra situação completamente diferente para nos apresentar a personagem e ainda assim estaríamos diante do mesmo homem, numa situação diferente (BERGSON, 2004: 108). Esta idéia parece explicar a própria organização do trabalho da máscara na *comédia dell'arte*.

Bergson propõe ainda expressar de onde viriam os gestos. Segundo ele, eles advêm da presença de certo “comichão interior”, de onde eles escapariam de maneira automática, fruto de uma distração e, novamente, certa rigidez. As fortes paixões impedem a capacidade do agente de deliberar antes de uma ação, por isto as ações são recorrentes. Na tentativa de delimitar o que seria uma ação sem caráter Arthur Belloni afirma que a quebra do caráter poderia ser sugerida tanto na forma de uma suspensão da capacidade de discernimento dos seres que, guiados por certa voz interna independente, passariam a agir de uma forma absolutamente irrefletida (BELLONI, 2008: 14). Esta voz interna e independente parece ser a mesma com

que Bergson relaciona a origem dos gestos. Neste ponto à idéia inicial de Taviani de que o agente na *commedia dell'arte* era dividido em duas forças, soma-se à proposição de Bergson de que uma forma de ação cômica poderia nascer do automatismo, fruto de uma idéia que se repete e que parece quebrar a capacidade de discernir, origem do caráter (BELLONI, 2006: 14). Novamente somos conduzidos às elaborações primeiras de Aristóteles, em que podemos encontrar o desenvolvimento destas concepções em forma sucinta quando afirma que existem duas causas naturais das ações: idéias e caráter, e todas as pessoas são bem ou mal sucedidas conforme estas causas (ARISTÓTELES, 1987: 206).

Portanto podemos supor que exista na personagem cômica certa fixidez de idéias que geram gestos (ao invés de ações) uma vez que não envolvem deliberações. Esta fixidez coexiste com uma abertura do caráter que diz respeito à somatória de traços éticos e que se define com as ações escolhidas em uma determinada fábula.

É claro que este procedimento também existiria sem a máscara sobre o rosto. Mas esta, devido à fixar-se em um único rosto, parece ter uma vida própria, independente, para a qual o ator se empresta e se deixa tocar pelos seus elementos fixos. Por outro lado, a máscara é uma face perdida, vazia, no sentido de que retira da face do ator a expressão visível da sua interioridade e se molda de acordo com a ação (TAVIANI, 2006: 128) Por isto a máscara contradiz o interior da face e passa a ser totalmente fundada sobre a casca corporal tanto na semelhança consigo mesma que gera o tipo, como no vazio de múltiplas possibilidades que gera o caráter. O ator se transforma então em uma personagem que é toda superfície e imagem, colocando a psique não no interior da personagem, mas fora dela. Por isto o espírito que anima a personagem e que o faz parecer vivo, o seu caráter, vem da situação em seu entorno, daquilo que o faz agir.

Portanto é necessário entender que a máscara da *commedia dell'arte* chegou no séc. XX atravessada por uma idéia de rigidez de caráter e, portanto, “folclorizada”. Neste sentido um Pantalone seria sempre miserável e libidinoso, mas sabemos que ele pode continuar sendo um velho com características próprias, que vão desde o jeito de falar até a idéia fixa de estar sendo roubado, por exemplo, e ainda assim se apresentar melancólico, romântico, um pai de família honesto etc., de acordo com o arranjo das ações.

Se trabalharmos com a máscara enrijecendo demais o seu caráter, deixamos de lado a surpresa e as sutilezas de comportamento. Uma representação se torna, portanto, extremamente esquemática reduzindo a vida a ser representada de uma forma óbvia e previsível. Na verdade, a máscara, apesar de sua aparente rigidez, deve surpreender inclusive ao ator, seu criador, com a possibilidade de inúmeras respostas a cada situação. Caso contrário corre-se o risco de engessar a figura a ponto de transformá-la em uma representação folclórica de uma antiga concepção de teatro calcada sobre uma imagem falsa da *commedia dell'arte*.

#### **Bibliografia:**

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

BELLONI, Arthur. **Um teatro sem caráter (Traços de uma paisagem em suspensão)**. 2006. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas)- Curso de Pós Graduação em Teoria e Prática do Teatro. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

BERGSON, Henri. **O Riso: Ensaio sobre a significação da comicidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

TAVIANI, Ferdinando. **Positions du Masque dans la commedia dell'arte**. In: ASLAN, Odette. *Le Masque: du rite au théâtre*. Paris CNRS, 1998.