

**CONTRAPONTO DRAMÁTICOS A PARTIR DE HÖFGEN,
PERSONAGEM DE KLAUS MANN**

Thiago Martins Prado (UNEB)

tprado@uneb.br

Aída Thaís de Jesus Alves (UNEB)

thais.aidaa@hotmail.com

RESUMO

Este artigo demonstra como o diálogo entre as teorias do drama e o estudo do desenvolvimento do caráter do personagem Hendrik Höfgen, ator e diretor teatral na obra “Mefisto”, de Klaus Mann, possibilita uma dimensão de análise em que se observa esse romance como campo de discussão e de experimentação das concepções e funcionamentos do teatro. Para isso, foi utilizada uma diversidade de teorias dramáticas (ainda que contraditórias) que refletem sobre a definição e o efeito do teatro, tais como “Poética”, de Aristóteles, e “O teatro e seu duplo”, de Artaud, ou que elaboram estratégias para a formação de atores e para a encenação teatral, tais como “A construção da personagem” e “A preparação do ator”, de Stanislavski, e “Para um teatro pobre”, de Grotowski.

Palavras-chave:

“Mefisto”. Klaus Mann. Teorias do drama.

ABSTRACT

This essay demonstrates how the dialog between dramatic theories and the personality development study of the character Hendrik Höfgen, a the atrical actor and director in “Mephisto”, Klaus Mann, enables us to perceive this novel as a discussion and experimentation site of theatre’s concepts and operation. In order to establish such approximations, an array of dramatic theories (even contradictory ones) were deployed. These theories deal with the definition and effect of theatre, such as “Poetics”, by Aristotle; and “Theater and its double, by Artaud; or present strategies to actors education and theatrical performance, as “Building a character” and “An actor prepares”, by Stanislavski, and “Towards a poor theater, by Grotowski.

Keywords:

“Mephisto”. Dramatic theories. Klaus Mann.

1. Introdução

Em “Poética”, Aristóteles (1999) afirma que, para evidenciar um caráter de um personagem dentro do teatro, é necessário que somemos suas ideias às suas ações dentro da peça. De acordo com o filósofo, as ideias somente podem ser interpretadas por meio das falas dos personagens. Se considerarmos o caso das variações das encenações que Hendrik

Höfgen realiza continuamente para atender a fins práticos de metas de prestígio social dentro do próprio espetáculo do nazifascismo no romance “Mefisto”, de Klaus Mann, o estudo desse caráter ou desses caracteres torna-se complexo. O paroxismo e a ambiguidade que constituem sua personalidade constantemente mutável, não linear ou verdadeiramente contraditória provêm de uma ausência de base convictória ou ideológica a lhe fornecer um mínimo de coerência. Seu caráter, nesse sentido, é de difícil tradução até mesmo entre os que conviveram com maior proximidade com ele: “– Acho que o entendo – disse Sebastian. – Ele mente sempre e não mente nunca. Sua falsidade é sua autenticidade. Isso soa complicado, mas é perfeitamente simples. Ele crê em tudo. É um ator.” (MANN, 1980, p. 132).

As ações de Hendrik Höfgen e suas falas não correspondem a um caráter classicamente definível, pois ele modifica continuamente as suas atitudes, varia continuamente suas ideias, não podendo existir aqui um reconhecimento de um único caráter ou ainda um caráter hegemônico que traduza sua personalidade. Propriamente, poder-se-ia sustentar que Höfgen varia o seu caráter, assim também como varia suas falas. Para a conceituação da poética aristotélica, a multiplicidade de caracteres contida em Höfgen estaria mais próxima do erro acidental para a composição do personagem por causa da sua evidente contradição e, em alguns momentos, irracionalidade. Em verdade, a concepção clássica não pôde prever como o contexto nazista de aposta na captura emotiva por meio da estética deu vazão à irracionalidade como potência. Nesse sentido, a constatação do comportamento contraditório ou irracional em Höfgen é, além de uma tentativa de atuar dentro do regime hitlerista, a experimentação do próprio efeito estético promovido pela política nazista.

2. *Hendrik Höfgen e os conceitos de teatralidade*

Se existe certa limitação em se interpretar o caráter de Höfgen quando utilizamos a teoria clássica de Aristóteles, isso já não acontece, a princípio, se nos valermos das ferramentas conceituais de Stanislavski. O ator, segundo Stanislavski, deve sentir o que representa; sua arte tornar-se-á maior quando ele passar a sentir as emoções as quais o personagem está envolvido. Para que isso aconteça, o ator deve buscar o subtexto, descobrir as emoções que o texto ressuscita nele (em forma de personagem) e que faz revivê-lo na interpretação.

[O subtexto] é a expressão manifesta do conteúdo humano do papel, expressão sentida integralmente pelo ator e que circula sem interrupção sob

as palavras, dando a elas uma existência real [...] O subtexto é que nos ajuda a dizer as palavras como devemos dizê-las, em função da peça. (STANISLAVSKI, 2001, p. 126)

A partir desse conceito, podemos dizer que Hendrik Höfgen é um hábil conhecedor e manipulador de subtextos, ou seja, ele sabe investigar as emoções que deve sentir, para poder agir de acordo com as situações que se apresentam. Ele é um hábil ator nesse sentido – ou ainda ele, por entender o regime nazista como palco, absorveu a contradição e a irracionalidade como elementos norteadores de seus subtextos. Partindo dessa perspectiva, ele está em conformidade com as recomendações stanislavskianas de fazer laboratório com a sua própria vida ao tentar enxergar as coisas tal qual fosse um personagem de teatro (e até mesmo na sua vida prática) para que isso se reflita nas suas interpretações em peça.

Todavia se pode afirmar que existem diferenças cruciais na metodologia de Höfgen em relação às orientações de Stanislavski. O primeiro deles reside no fato de esse ator-personagem não conseguir dissociar a tarefa de laboratório do seu cotidiano. Desse modo, a tarefa de vivência para a formação de caracteres perde seu valor experimental e banaliza-se como método de sobrevivência diária. Em verdade, Hendrik Höfgen enxerga o mundo como palco e começa a agir como o mundo (repleto de conveniências sociais) espera que ele haja sob a condução do triunfo da vontade nazista. Por conseguinte, para conseguir reconhecimento social, ele atuará como um cúmplice do regime.

Na teoria de Stanislavski (2001, p. 78): “As forças criadoras que residem em nosso subconsciente só podem ser postas em movimento por uma realidade imaginária, contanto que possamos crer nessa realidade.”. Nessa passagem, é notório que o método de Stanislavski coloca o ator não como um ser em oposição ao personagem que ele vai representar. Em verdade, o ator deve atuar e imaginar-se dentro do personagem tal qual ele tivesse uma vida fora do palco – isso, advindo de Stanislavski, é um estudo que hoje cotidianamente se faz como laboratório. Vários atores adentram nos ambientes que são estranhos a ele para que possam ter uma vivência (uma experiência) do personagem o qual eles vão encenar. De modo peculiar, Hendrik Höfgen não faz isso com a intenção do palco, do encenado, faz isso, pois descobre que o mundo como teatro apresenta necessidades e atalhos que podem levá-lo ao prestígio e ao sucesso sociais. E aqui reside uma outra diferença entre o que apregoa Stanislavski e o que exercita Höfgen: o ator-personagem não testa a sua vida para atingir o aperfeiçoamento do espetáculo; ele testa o espetáculo para melhorar a sua vida em termos materiais e de reconhecimento público.

Existe outro conceito de Stanislavski, destacado por Marie-Claude Hubert (2013), que merece atenção: o conceito de “reviver”. Tal conceito stanislavskiano pode ser definido como “a descoberta, na interpretação de uma forte analogia entre a situação dramática contida no texto e o passado emocional pessoal” (HUBERT, 2013, p. 254). A partir dessa perspectiva, a fim de que a interpretação seja bem efetuada pelo ator, ele deve buscar uma correspondência entre o laço emocional e a situação do drama na cena a qual ele vai incorporar. No caso de “Mefisto”, Hendrik Höfgen monta esse passado. Ele não busca uma experiência genuína, ele a cria; o passado é uma montagem dentro do seu próprio consciente e de dentro da sua vida prática; ele muda o seu próprio nome nesse sentido, forja emoções. Essa analogia em Höfgen, portanto, é criada com bastante efetividade (mas de um modo diferente do pensamento stanislavskiano), pois ele mesmo se recria e é um hábil ator também nesse aspecto.

Existe também uma outra distinção entre o método de Stanislavski e o método de Hendrik Höfgen. Conforme Hubert (2013), Stanislavski, por exemplo, colocava em confronto a escola da representação, usando a terminologia da máscara como negativa, repleta de atores que raciocinavam demais e analisavam os seus papéis, e a escola do reviver, em que o ator renova-se permanentemente, pois ele sente as emoções mantendo-as sob o seu domínio. Podemos dizer que Hendrik Höfgen praticamente anula essa oposição criada por Stanislavski. Na forma de atuar de Höfgen, não existe uma escola da representação em conflito com a escola da revivência; para ele, já que as emoções podem ser forjadas e que todo passado emocional do ator pode ser recriado, então sentir também passa por uma filtragem da racionalização do emocional e da emocionalização do racional. O pensamento de Hendrik Höfgen de angariar sucesso, prestígio, domínio, de aproximar-se dos centros de poder faz com que ele recrie as emoções de acordo com as circunstâncias necessárias para atingir o seu intento.

De outro modo, Stanislavski (2001, p. 105) apresenta o estudo da interiorização do personagem: “Assim o personagem é máscara que dissimula o indivíduo-ator. Assim protegido, o ator pode desnudar sua alma até o mais íntimo detalhe.” Stanislavski declara que o ator coloca a máscara do personagem para poder falar uma verdade que existe em sua própria alma, ou seja, é por meio do personagem que o ator revela as suas emoções. Isso é extremamente significativo de se dizer a respeito do teatro porque equivale afirmar que: embora se observe o mundo como um palco social no qual se deve sempre fingir e falsear a todo tempo o comportamento, no teatro, existe ainda espaço para uma experiência genuína.

Com o teatro, o ator tem a possibilidade de investigar outras partes da sua alma e das emoções que até então não sentia.

Como tal constatação contraria a atuação de Hendrik Höfgen? Dentro de Höfgen, o que se tem não é uma alma (tal como a define Stanislavski); não há emoções primárias, há emoções pensadas e repensadas, há emoções forjadas, há passados criados e recriados. O que há dentro Höfgen é outra máscara e dentro mais uma outra e assim sucessivamente – o centro é o vazio de caráter, pois quem tem muitos caracteres não possui sequer algum. Dessa forma, o que se tem é praticamente uma alegoria da boneca russa, em que se desmonta a boneca esperando encontrar alguma coisa dentro dela, e, no final, não se tem nada. A alma de Hendrik Höfgen é vazia, é por isso que ele é tão hábil em ser qualquer outra pessoa, porque ele simplesmente não é ninguém.

Quanto à perspectiva da formação de atores, Stanislavski (2008, p.42) cita que “representar verdadeiramente significa estar certo, ser lógico, coerente, pensar, lutar, sentir e agir em uníssono com o papel.” Tomar todos esses processos internos e adaptá-los à vida espiritual e física da pessoa em que estamos representando é o que se chama de viver o papel. O objetivo fundamental da arte é criar essa vida interior de um espírito humano e dar-lhe expressão em forma artística. Todavia, como já se observou, Hendrik Höfgen vai além do conceito de Stanislavski e faz da sua vida o próprio palco.

Ao se consultar outro teórico do drama, pode-se buscar uma tentativa de decifração da metodologia de Höfgen. O conceito de Jerzi Grotowski de subtração da resistência e de equivalência entre o mecanismo psíquico e a reação exterior, por exemplo, parece ajustar-se à experiência da teatralização de Hendrik Höfgen. Höfgen, precisamente, retira o seu maior bloqueio para a fabricação das suas máscaras, das suas encenações: o bloqueio moral. Hendrik Höfgen não tem nenhum pudor moral em poder assumir os caracteres vantajosos e realizar sua ambição de estar próximo ao poder. Seus personagens, portanto, são bem realizados, já que o seu passado é forjado de acordo com a sua conveniência social e de acordo com a conquista de vantagens pessoais.

No nosso teatro a formação de atores não é uma questão de ensinar algo, mas de tentar eliminar do seu organismo a resistência a esse processo psíquico, acabando, assim, com o lapso de tempo entre impulso interior e reação exterior de tal modo que o impulso já se transforma numa reação exterior. (GROTOWSKI, 2013, p. 13)

No entanto, se o exercício da absorção da máscara na vivência do ator parece aproximar o conceito de teatralidade de Grotowski da atuação de Hendrik Höfgen, o desenvolvimento de uma filosofia do teatro como pobre por Grotowski afasta-os completamente.

O teatro pode existir sem maquiagem, sem figurino especial e sem cenografia, sem uma área separada para representação (palco), sem iluminação, sem efeitos de som etc. Mas ele não pode existir sem a relação da preparação direta, da comunhão ao vivo entre espectador e ator. (GROTOWSKI, 2013, p. 15)

Para Hendrik Höfgen, essa comunhão somente acontece pela organização dos disfarces, pela manipulação das cenas e pelo acúmulo de rituais e de encenações. O comportamento de Höfgen leva-nos a entender que a alquimia dos disfarces e a variedade das máscaras são o que convence o público. Isso é o contrário do que pensa Grotowski. O teórico do drama fala de um teatro pobre, que é um teatro sem muitos recursos, na tentativa de apresentar que o essencial da atuação se deve à incorporação do ator em seu personagem, sendo o resto acidental e desnecessário portanto.

De outro modo, a distinção entre o método Höfgen e o Grotowski avança quando se pensa nos materiais do ator para a composição do personagem. Hendrik Höfgen, de certo, é um acumulador de habilidades, um acumulador de comportamentos, de falas, de farsas sociais. Nesse sentido, de acordo com Grotowski, a técnica do ator sagrado é indutiva ou de eliminação, ao passo que a do ator cortesão é uma técnica dedutiva, ou seja, de acumulação de habilidades. Grotowski, dessa forma, classificaria (negativamente) o comportamento de Hendrik Höfgen como o de um ator cortesão que soma habilidades, estuda o palco social a fim de apresentar o disfarce o qual lhe é apropriado, ou seja, ele não deseja usar uma máscara para dizer a verdade, mas para participar da montagem na busca pelo poder. Grotowski afirma, com propriedade, que a metáfora do ator cortesão tem o seu equivalente entre diretores: seria o diretor alcoviteiro. É o que também Hendrik Höfgen vai se transformar quando elevado à categoria de diretor do Teatro Estatal da Alemanha: Höfgen começa a colocar os seus pares na mesma situação de favorecimento na qual ele se encontrava.

Outra diferença: Grotowski defende a necessidade de abolir a distância entre o ator e a plateia, eliminando-se o palco e retirando-se todas as fronteiras entre um e outro. Por outro lado, para Hendrik Höfgen, o palco (em seu sentido estrito e ampliado), as fronteiras, as máscaras são disfarces que convencem o espectador sobre a farsa, e, uma vez conven-

cendo-os, atinge-se o objetivo do teatro. Conquistando-se a plateia, logo se conquistam prestígio e sucesso – meta que Höfgen exerce perfeitamente. Esse, no entanto, não é o maior ponto de atrito entre a visão de teatro de Grotowski e a de Hendrik Höfgen. Esse reside na concepção de que o teatro, para Grotowski, deve evitar a fácil satisfação do público em nome de uma verdade que a atuação apresenta.

Se você quiser criar uma verdadeira obra-prima deve sempre evitar belas mentiras: as verdades de calendário, onde abaixo de cada data você encontra um provérbio ou ditado como: “Aquele que for bom para com os outros será feliz”. Mas isso não é verdade. É uma mentira. O espectador talvez se contente. O espectador gosta de verdades fáceis. Mas não estamos lá para agradar ou satisfazer o espectador. Estamos lá para dizer a verdade. (GROTOWSKI, 2013, p. 184)

A concepção de Hendrik Höfgen é exatamente oposta. A partir da observação da postura do ator-personagem no romance, nota-se que as belas mentiras, as mentiras fáceis, as mentiras que agradam ao espetáculo, que convencem os espectadores, são elas que devem ser contadas para a obtenção do sucesso e do prestígio social. Elas são instrumentos eficazes para a construção da escada para ascensão do status e são elas que todos esperam para fazer brotar dos seus rostos emoções convenientes.

Entretanto, pode-se afirmar que, ao final do romance, o método de Höfgen torna-se um processo autofágico. A sua interpretação de Hamlet inicia uma crise ética: o paradoxo da interpretação de Höfgen obriga-o a vivenciar um personagem que se utiliza da farsa em busca de uma verdade acreditada – a verdade sobre o assassinato do rei-pai ou o sentido metafísico da vida – enquanto o próprio Höfgen, para que o seu método tivesse plena eficácia, deveria desacreditar do conceito de verdade. O colapso do método Höfgen transborda ainda mais porque o próprio teatro apresenta uma verdade cruel para o ator: a arte da encenação, quando somente utilizada como instrumento de ganho de prestígio, torna-se cúmplice dos horrores sociais que a sustentam.

Para entender a derradeira crise ética de Höfgen, a teoria do drama de Artaud também pode ser reivindicada. De imediato, pode-se afirmar que não há nenhum encontro entre o conceito de teatro de Hendrik Höfgen e o de Antonin Artaud. Eles são diametralmente opostos. Artaud, por exemplo, declara que, quando o teatro se instala, o que ocorre é a compreensão de uma gratuidade imediata que nos leva a atos inúteis e sem proveito para o momento presente, ou seja, o teatro ocorre para dizer uma verdade (desnorteadora) difícil de ser dita: o mundo é organizado de forma gratuita. Tal descoberta esvazia todo o conjunto de valores arquite-

tados pelos indivíduos para serem coerentes ou convenientes. Ao contrário de Artaud, na concepção de Hendrik Höfgen, o teatro não está para declarar a inutilidade do mundo, mas sim para fazer que o indivíduo tire proveito das coisas do mundo por meio de máscaras. Nesse caso, o teatro organiza a ação social de modo a possibilitar que o indivíduo fique em uma situação vantajosa. Diferentemente, Antonin Artaud articula a metáfora da peste para explicar a função e o efeito do teatro para a sociedade:

Mas é preciso um flagelo maior para provocar o aparecimento dessa gratuidade frenética e se esse flagelo chama-se peste, talvez se pudesse procurar, em relação à nossa personalidade total, aquilo a que equivale essa gratuidade [...] A peste se apodera das imagens adormecidas, da desordem latente e as impulsiona de repente até o ponto dos gestos mais extremos; do mesmo modo o teatro se apossa de gestos e os exaspera. (ARTAUD, 1984, p. 36-9)

O teatro convida o espírito para um delírio que exalta suas energias; e para terminar é possível observar que do ponto de vista humano a ação do teatro, como a da peste, é benfazeja pois, levando os homens a se ver como são, faz cair a máscara, põe à descoberta a mentira, a tibieza, a baixaza, o engodo; a ação do teatro sacode a inércia asfixiante da matéria que atinge até os dados mais claros do sentido; e revelando para as coletividades seu próprio poder obscuro, sua força oculta, ela as convida a assumir diante do destino uma atitude heroica e superior que, sem isso, elas nunca assumiriam. (ARTAUD, 1984, p. 44-5)

Antonin Artaud deixa claro que o teatro é o espetáculo da retirada da máscara social para a emersão do instinto feroz e extremo. Nesse sentido, Artaud (1984, p.44) reforça: “Parece que através da peste um gigantesco abcesso, tanto moral quanto social, é furado; e assim como a peste, o teatro existe para furar abcessos coletivamente”. Todavia Hendrik Höfgen enxerga isso de uma outra maneira. Por causa da sua capacidade de esvaziamento moral, Höfgen consegue se ajustar a qualquer conjunto ideológico e tirar proveito dele. O teatro de Hendrik Höfgen faz com que ele possa entrar em qualquer cena ideológica e defender esquerda, direita, comunismo depois defender nazifacismo sem qualquer pudor ou qualquer vergonha. Enquanto o teatro de Artaud esvazia a moral para libertar o homem das máscaras sociais e devolver-lhe uma potência que lhe foi censurada pela organização social⁴¹, o teatro de Höfgen esvazia a moral para facilitar a troca dos diferentes disfarces sociais. Para Hendrik Höfgen, desse modo, a vontade de poder é que leva o homem à constru-

⁴¹ Freud (2010) esclarece que, no avançar das regras civilizatórias, os homens acumularam cada vez mais camadas de censura que reprimem os desejos (inconscientes) mais fortes e mais primitivos. A função do teatro de Artaud, nessa perspectiva, poderia ser compreendida como a retirada dessas camadas para a realização desses desejos encobertos.

ção e à manipulação dessas máscaras sociais, ou seja, a encenação ocorre a partir do desenvolvimento do próprio instinto de poder, e não o contrário. Ademais, conforme Hendrik Höfgen, o teatro sustenta a farsa e fornece códigos aos rituais de acesso ao poder e às cenas sociais. Ao invés de o teatro retirar a máscara ou de permitir o acesso a verdades difíceis, para Höfgen, o teatro fornece a máscara e capacita o indivíduo à mentira e aos ajustes (disfarces) próprios da organização social.

Por fim, o que Antonin Artaud prega parece não se ajustar à visão de Höfgen em nenhum momento. Entretanto, quando Artaud (1984, p. 40) afirma que: “Uma verdadeira peça de teatro perturba o repouso dos sentidos”, nota-se aqui uma possibilidade de explicar o efeito da peça *Hamlet* sobre Höfgen. Embora Hendrik Höfgen não acredite no poder do teatro como uma libertação do inconsciente reprimido, é exatamente o que acontece quando ele se envolve com a peça shakespeariana. *Hamlet* perturbou os sentidos de Hendrik Höfgen, liberou um inconsciente, atивou um choque, fez escapar uma vergonha à consciência desperta do turbilhão em que estava encoberta pelas encenações – o que o levou a um ato de revolta, a uma necessidade de se castigar por causa dos atos criminosos e de cumplicidade aos quais o ator cometeu no âmbito do regime nazista.

3. Considerações finais

Hendrik Höfgen, na obra “Mefisto”, de Klaus Mann, transpõe a ideia de Stanislavski (2008) sobre a construção do personagem: o ator como sua própria plateia, isto é, enquanto o ator vive um personagem, seus processos psíquicos assistem à sua interpretação como espectadores. Porém Hendrik Höfgen não consegue utilizar corretamente essa técnica de Stanislavski nas suas atuações em espetáculos teatrais e em sua própria vida, pois, para Stanislavski, o uso de máscaras é necessário para que o ator busque seus valores, seu caráter e possa apresentá-los ao público de forma autêntica e sem maiores constrangimentos – diferente de Höfgen, que faz uso das máscaras para se ajustar às conveniências que lhe rodeiam. Para Höfgen, não há apenas uma dupla existência, mas várias; ele cria, em seu consciente, o que lhe é proveitoso. Há um trecho de sua despedida com Barbara, sua esposa, que fica evidente o quanto ele formula seus próprios sentimentos. Nesse caso, a busca pela autenticidade stanislavskiana para a constituição das emoções em um personagem é sobrepujada pelo pragmatismo de se antecipar uma cena favorável à manipulação das cenas sociais pelo ator.

Rever-nos-emos no outono, meu bem – disse ele, mantendo-se diante de Barbara de cabeça baixa, numa atitude que expressava ao mesmo tempo orgulho e humildade – E talvez eu seja um homem diferente do que sou hoje. Preciso impor-me, preciso... Você sabe muito bem, querida, por quem sou ambicioso. (MANN, 1980, p. 131)

Hendrik Höfgen forja seus sentimentos e afirma para Barbara que o motivo que o leva a Berlim dá-se absolutamente por ela e que ele é ambicioso por ela, no entanto essa é mais uma de suas performances. Além de o desejo de ascender profissionalmente não se dever à esposa, é possível, no romance, reconhecê-la mais como um recurso eleito por Höfgen a fim de adentrar aos círculos de destaque político-culturais do que como uma parceira a lhe proporcionar laços de afetividade. O elogio à beleza de Barbara surge precedido por toda uma análise do histórico social de sua ascendência paterna. O conselheiro privado Bruckner, pai de Barbara, era um historiador famoso, suas obras colocaram-no como um dos cientistas e pensadores mais importantes e discutidos do mundo acadêmico-literário da Europa; ademais, Bruckner mantinha contatos com as rodas políticas do Reich, com uma amizade com um ministro social-democrata, e, ainda que apontassem influências marxistas problemáticas para o seu conceito de história, sua fama como intelectual excepcional continuava intocável. Henrik Höfgen deixa-se seduzir pela posição que Barbara o daria no meio cultural e, por isso, inventa uma paixão e seduz a futura esposa para si: “O conselheiro privado Bruckner era um grande homem, e abastado. O enlace com sua filha traria vantagens materiais, além da felicidade.” (MANN, 1980, p. 78). Essa cena inicial com Barbara pode ser compreendida como uma antecipação de um comportamento padrão a se consolidar no decorrer da narrativa em Höfgen: flertar com pessoas que possam lhe proporcionar uma possibilidade de mais reconhecimento e, posteriormente, descartá-las quando as possibilidades por um maior reconhecimento estiverem à vista. Logo após a cena de despedida, Barbara começa a desconfiar do caráter de seu marido: “Fora essa cena apenas teatro ou houve nela alguma autenticidade? Barbara meditava sobre isso pela manhã...” (MANN, 1980, p. 106); “Deixei-me enganar por um ator. Pareceu-lhe útil para sua carreira casar-se comigo (...) Mas nunca me amou. Provavelmente, nem sabe amar...” (MANN, 1980, p. 108).

As máscaras que Hendrik Höfgen cria para poder ser o que lhe for mais conveniente para as oportunidades de ascensão social são, na verdade, o oposto do conceito de máscara concebido por Stanislavski em *A construção da personagem*. O teórico de teatro Stanislavski defende a importância do uso da máscara para o bom desempenho da atu-

ação: a máscara liberta o ator de suas vergonhas; ela esconde o indivíduo-ator, que, protegido por ela, pode despir a alma até o mais íntimo detalhe. O uso da máscara por Hendrik Höfgen, ao contrário, advém de um esvaziamento de caráter, ele apaga sua biografia para facilitar a montagem da conveniência entre a personalidade inventada e o contexto político julgador e perseguidor do nazifascismo. O fato de o ator mudar seu nome de Heinz para Hendrik sugere, tal como uma pista no romance, a habilidade que ele tem em mudar sua personalidade facilmente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Rio de Janeiro: Max Limonad, 1984.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização, Novas Conferências Introdutórias e Outros Textos (1930-1936)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. (Obras Completas, v. 18)
- GROTOWSKI, Jerzi. *Para um teatro pobre*. Brasília: Teatro Caleidoscópio; Dulcina, 2013.
- HUBERT, Marie-Claude. *As grandes teorias do teatro*. São Paulo: WMP Martins Fontes, 2013.
- MANN, Klaus. *Mefisto*. Rio de Janeiro: Record, 1980.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- _____. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.