

La Casa de Papel: A Máscara de Dalí¹

Sandra Trabucco VALENZUELA²

Fatec Carapicuíba, SP; Faculdade das Américas, São Paulo, SP

RESUMO

O presente trabalho discute, com base na série de TV *La Casa de Papel* (Netflix, 2017-2020), criada por Álex Pina, o conceito de máscara, aspectos de sua função nas artes e, em especial, as relações intertextuais tecidas pela série, ao estabelecer diálogos com movimentos artísticos e culturais, que imprimem à narrativa características que a distinguem de outras fórmulas do gênero policial. Um dos símbolos que caracterizam a série é o uso da máscara de Salvador Dalí, que conquistou a audiência e passou das telas de *streaming* para a vida real, ganhando espaços públicos em manifestações em diversos lugares do mundo. Para a conceituação de máscara utiliza-se Berthold (2001) e Lecoq (2010); sobre Dalí e o Surrealismo, Dalí e Halsman (1954) e Teles (1986); para composição da linguagem audiovisual, Mercado (2011).

PALAVRAS-CHAVE: *La Casa de Papel*; máscara; máscara de Dalí; Dalí; Netflix.

La Casa de Papel: a produção e suas fontes

A série de TV *La Casa de Papel* (2017-2020), criada por Álex Pina, atualmente produzida por Vancouver Media para a Netflix, tem como enredo ficcional o planejamento e posterior assalto à Casa da Moeda (1ª, 2ª. e 3ª. temporadas) e ao Banco de Espanha (4ª. e 5ª. temporadas) por um grupo de meliantes que possuem habilidades específicas, e as negociações mantidas com a polícia.

Produzida pela rede de TV Antena 3, a série estreou na Espanha em 2 de maio de 2017, com 15 episódios (9 episódios na 1ª. parte e 6 na 2ª. parte). Somente em 20 de dezembro de 2017, passa a integrar o catálogo da Netflix, recebendo uma nova distribuição dos episódios para a edição internacional: 13 episódios na primeira temporada e 9 na segunda, tendo em média 40-50 minutos. Sob o selo Netflix, em 19 de julho de 2019 foi ao ar a 3ª. temporada, com 8 episódios, e, em 3 de abril de 2020, a 4ª.

¹ Trabalho apresentado no GP Ficção Seriada, XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Pós-Doutora em Literatura Comparada pela FFLCH USP; Mestrado e Doutorado em Letras pela FFLCH USP, é docente da Fatec Carapicuíba e FAM, e-mail: sandratrabucco@uol.com.br

temporada, também com 8 episódios. Em 31 de julho de 2020, a Netflix confirmou a produção da 5ª. e última temporada da série.

Segundo o jornal catalão *La Vanguardia* (07/11/2019), a história do protagonista da série, o Professor, baseia-se na trajetória real do ladrão norte-americano Willie Sutton (1901-1980), codinome “Willie, the Actor”, e conhecido pelo público da época como “Robin Hood do Brooklyn”, o “Gandhi dos gângsters”, que via os assaltos a milionários e a bancos como obras de arte que exigiam dedicação e sensibilidade. Tais ações eram encaradas por ele como uma forma de sobrevivência durante a depressão provocada pela quebra da bolsa de Nova York em 1929. Somente em 1931, Sutton assaltou 37 bancos, seguindo, porém, um rígido código de “ética” que ele criou para si mesmo: caso houvesse grávidas ou desmaios, o roubo era suspenso. Ao planejar suas investidas, estudava minuciosamente o local e as pessoas envolvidas, além de utilizar disfarces e maquiagem que o tornavam irreconhecível. Sutton jamais atirou ou feriu alguém, o que o fez conquistar a simpatia popular. Outra peripécia foram as três fugas de prisões. Segundo o jornalista J. R. Moehringer (2019), em seu livro *A plena luz* (1ª. edição, 2012), Sutton teria terminado seus dias assessorando bancos sobre como evitar assaltos (LA VANGUARDIA, 2019).

O piloto da série: personagens e a máscara

Na 1ª. cena do piloto da série *La Casa de Papel* (LCDP), somos apresentados à trama, com filtro vermelho. O primeiro *take* é um *close-up* extremo (MERCADO, 2011)³ do olho esquerdo da personagem, antecedido pela frase “ninguém se mexe” e o grito (“Não!”), como se ela acordasse de um pesadelo, seguido de um plano fechado de seu rosto. Num plano zenital, a personagem apresenta-se como Tokio, com uma arma na mão, posicionando-se como narradora em 1ª. pessoa, ponto de vista adotado em todas as temporadas disponíveis da série até o momento. Tokio assiste ao noticiário na TV enquanto relata a história do roubo malsucedido que ela e seu namorado cometeram, deixando três mortos. O rosto dela surge na mídia como “procurada”. Assim, em uma sequência de planos abertos e fechados, conta-nos, em *flashback*, os fatos que aconteceram antes de sua entrada no “bando”. No assalto frustrado, ela matou o segurança que atirou em seu namorado, obrigando-a a fugir. Nas palavras de Tokio:

³ Toda a nomenclatura relacionada a termos da linguagem e produção audiovisual será extraída de Mercado (2011).

misturar amor e trabalho nunca funciona. Assim, quando o segurança atirou, tive de mudar de profissão: de ladra a assassina. Foi assim que comecei a fugir. De certo modo, eu também estava morta. Ou quase morta. (LCDP, 2017, ep. 1)

A narração de Tokio surge como uma voz over, pois, embora esteja presente na imagem, Tokio posiciona-se como instância narrativa onisciente num tempo futuro aos eventos mostrados na tela e, inclusive, posteriores aos assaltos empreendidos pelo grupo do Professor. Não é possível saber se Tokio ainda está viva, se o relato é um depoimento à polícia, uma gravação, ou constitui uma espécie de diário. As imagens que acompanham a narração estão sempre em *flashback*. Assim, as imagens tanto da TV como de Tokio apresentadas em vermelho pertencem ao passado e, portanto, estão em descompasso temporal com a voz da narrativa: a Tokio das imagens já não é mais a mesma Tokio que narra os fatos.

Após a sequência de apresentação da personagem, há a sequência em que Tokio decide seguir em frente. A imagem a mostra caminhando pela rua, diante de um muro grafitado com um coração vermelho e com as expressões “*silencio no*”, “*quiero*” (em vermelho) e “*Hoy es tu día!*”, além da marcante presença de um balão vermelho que se destaca na composição da paleta de cores frias, unindo-se aos elementos vermelhos. Na narração, Tokio garante que prefere fugir de corpo e alma e, caso não possa levar seu corpo, ela fugirá de alma. O balão, solto pelas mãos de uma criança, cruza solitário os céus, passando de um espaço com alambrado para outro sem telas, numa metáfora que sugere contestação e liberdade.

Esta imagem constrói uma relação intertextual com a obra de Banksy, grafiteiro e artista plástico, conhecida como *Girl and Heart Balloon* ou *There is Always Hope*, desenhada na parede da ponte de Waterloo (2002) com a técnica de estêncil, e que depois ganhou versões impressas, inclusive apoiando causas como a dos refugiados sírios.

Na sequência, Tóquio telefona para a mãe, revela que vai viajar, mas a mãe teme voltar a vê-la somente no cemitério. Ao desligar o telefone público, afirma que seria salva de tudo aquilo por seu anjo da guarda, que chegará num “Seat Ibiza 92” vermelho. Aqui, a referência a elementos religiosos (cemitério, viagem sem volta, anjo da guarda) se entrelaça com o cotidiano e, em especial, com a cor vermelha, cromatismo recorrente em toda a narrativa desde o primeiro *take*. A seguir, Tokio é abordada pelo Professor, líder do bando, que planeja o grande assalto. Este esclarece que busca pessoas que “não tenham muito a perder” (LCDP, 2017 [5’10’’]). O Professor mostra fotos que comprovam que a

jovem não deve retornar para casa e que não tem como se esconder, convencendo-a a unir-se ao grupo para um assalto de 2,4 bilhões de euros⁴.

Figura 1: Tokio e o balão vermelho.



Fonte: LCDP, 2017, ep. 1, 1'48”.

Figura 2: Banksy: *Girl and Heart Balloon* ou *There is Always Hope*.



Fonte: BANKSY, foto de Dominic Robinson, Bristol, UK (CC BY-SA 2.0). Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=73570221>.

O velho carro vermelho segue então ao encontro do bando; o grupo surge, então, caminhando em direção à câmera, posicionada subjetivamente nos olhos do receptor. Na sequência, o Professor e o bando já estão na casa-esconderijo, numa sala de aula, na primeira reunião de planejamento: o grupo permanecerá cinco meses em isolamento, estudando passo a passo as diretrizes do primeiro assalto. O Professor impõe algumas condições: sem nomes, perguntas ou relacionamentos pessoais. O grupo aprova e, como codinomes, decide escolher nomes de cidades. A voz over de Tokio passa a apresentar os personagens do primeiro assalto: Berlim (assaltante, “um tubarão em uma piscina”),

⁴ O Professor afirma que o roubo será de “dos mil quatrocentos millones de euros”, porém a legenda traduz incorretamente por 2.4 milhões (ignorando que são “mil millones”) e não a soma equivalente em espanhol, isto é, 2.4 bilhões.

Moscou (especialista em escavações), Denver (filho de Moscou, briguento e intempestivo, uma “bomba relógio”), Rio (jovem hacker, gênio da informática e eletrônica, “ponto fraco” de Tokio), Helsinque e Oslo (primos, muito fortes, ex-soldados sérvios), Nairobi (otimista, divertida, é falsificadora desde os 13 anos), Professor (sem antecedentes criminais, estrategista, “um fantasma muito inteligente”).

Em monólogo de convencimento ao bando, o Professor alerta que eles serão conhecidos na mídia e serão invejados pelo público; ele não quer roubar um banco, não quer prejudicar ninguém, ele anseia cair nas graças da opinião pública e ganhar a fama, pois assim a opinião pública estará a favor do bando. Nos termos do Professor:

É fundamental que tenhamos a opinião pública de nosso lado. Vamos ser os heróis de toda essa gente. Mas muito cuidado, porque no momento em que houver uma única gota de sangue — isto é muito importante — se houver uma só vítima, deixaremos de ser Robin Hood para nos transformarmos simplesmente em uns “filhos da p...”. (LCDP, 2017, ep. 1, 10’30”- 10’50”)

É nesse momento que o bando descobre que o roubo consiste, na verdade, em entrar na Casa da Moeda (*Fábrica Nacional de Moneda y Timbre*) e fabricar seu próprio dinheiro. Seguem-se os créditos iniciais da série. Ao retomar a imagem com um *fade in*, o receptor é introduzido diretamente no carro que leva o bando para a ação; apreensivos, todos trajam macacões vermelhos e máscaras de Salvador Dalí, com exceção de Tokio, que pinta cuidadosamente os lábios de vermelho, sem esboçar nervosismo. Então, Rio tira a máscara e inicia o diálogo crucial para a compreensão da imagem adotada pela série:

Rio: Quem escolheu a máscara?

Berlim: Qual é o problema agora com a máscara?

Rio: Não dá medo. Você assiste a esses filmes de assalto, os assaltantes e as máscaras dão medo. São zumbis, esqueletos, a morte.

Berlim: Com uma arma na mão, dá mais medo um louco do que um esqueleto. (apontando a arma para Rio) [...]

Denver: Quem é esse cara com este bigode? (olhando para a máscara de Dalí)

Moscou: Dalí, filho. Um pintor espanhol, era muito bom. [...]

Denver: puh... (com desdém). Sabe o que dá medo de verdade? Bonecos de crianças. Esses sim que dão medo.

Berlim: Que bonecos?

Denver: Pateta, Pluto, Mickey Mouse, todos esses.

Rio: Quer dizer que um rato com orelhas dá mais medo? É isso o que você está dizendo? [...]

Denver: Eu tenho razão. Olha só, se um cara entra com uma pistola, entra com uma máscara de Mickey Mouse em qualquer lugar, vão pensar que ele está drogado e que vai acontecer uma p... carnificina. Sabe por quê? Porque armas e crianças são uma coisa que nunca se juntam, pai. Concorda?

Moscou: De fato assim seria mais perigoso, não acha? Mais bizarro. Uma máscara de Jesus Cristo confundiria mais. É mais inocente. [...] (LCDP, 1, ep. 1, 12’10”- 13’40”)

Figura 3 – Discussão sobre a máscara de Dalí.



Fonte: (LCDP, 1, ep. 1, 13'40")

Máscaras: fontes iniciais e a pedagogia da criação teatral de Lecoq

Datam de três milênios antes de Cristo os primeiros registros da presença de máscaras no Egito antigo, na Mesopotâmia, culturas que instituíram as artes plásticas e as ciências, respectivamente (BERTHOLD, 2003, p. 7). Sabe-se que o mimo e a farsa tinham lugar diante dos faraós, com a apresentação de atores mascarados que parodiavam os inimigos e inclusive seres sobrenaturais. As máscaras compunham também a ornamentação de paredes e também em detalhes de joias, exercendo o fascínio primitivo da representação. No Egito, as máscaras compõem também o ritual de passagem, ao eternizar o rosto do morto através da máscara mortuária, preservando suas feições e acompanhando o corpo mumificado pelo *post mortem*.

No entanto, é na Grécia antiga, entre os séculos VI e V a. C., que a máscara se torna fundamental na apresentação das diversas formas dramáticas, seja na tragédia, na comédia ou na sátira. Sua utilização advém do culto aos deuses Dioniso, Ártemis e Démeter, deuses que mantinham e garantiam os limites entre a civilização e a barbárie, entre o “eu” (*self*) e o outro (VERNANT, 1990 apud VOVOLIS, 2012). Em grego, o termo *Prosopon* denominava tanto o rosto propriamente dito, como o objeto interposto entre os olhos que observam e o outro, ou seja, a máscara ou *persona*.

Estas máscaras, elaboradas em linho e gesso moldado, caracterizavam-se por terem olhos e boca de pequeno porte, enquanto aquelas feitas de argila costumavam ter os olhos pintados com pequenos furos na região das pupilas. Acessórios como cabelos, nariz, orelhas e barbas também poderiam completar a imagem da máscara de acordo com a necessidade.

Em última instância, a máscara constitui um elemento de materialização do outro, ampliando a experiência visual e acústica de todos os envolvidos, dentro e fora da cena, determinante na construção de teatralidade. Tragédia e comédia diferenciavam-se de modo a traduzir um estado de espírito.

Mais tarde, já no Renascimento, no início do século XVI, a Itália torna-se palco para uma nova forma de expressão teatral: a *Commedia dell'arte*, inspirada pela tradicional festa de Carnaval, na qual desfiles de mascarados, bufões e acrobatas assumiam contornos de comédia improvisada em espaços públicos e ampla participação popular. A *Commedia dell'arte* deu novo fôlego às máscaras que ora compunham os personagens, ora se transformavam em pesada maquiagem que de modo burlesco e/ou grotesco determinavam tipos como Arlequim, Colombina, Pantalone, entre outros.

Da tradição oriental, destaca-se o teatro Nô, que se inicia no Japão do século XIV, com a encenação de obras que unem canto, música, poesia e pantomina, com atores que se valem de máscaras que devem expressar o máximo, com o mínimo, isto é, a expressão deve ser compreendida através de gestos e movimentos pequenos e simplificados. São as máscaras que diferenciam deuses e mortais, revelam a alegria de Hyottoko e Okame, ou representam imagens de demônios como Hannya.

De acordo com a lenda chinesa, foi no período T'Ang que as máscaras foram usadas pela primeira vez para transformar, disfarçar ou metamorfosear o rosto humano. O rei de Lan-ling, diz a lenda, era um herói na arte da guerra, mas sua face era suave e feminina. Por essa razão ele costumava, durante suas campanhas, atar sobre o rosto uma máscara marcial para amedrontar seus inimigos. Seus súditos, o povo de Ch'i, não demoraram a tirar partido desse bicho-papão militar numa pantomima burlesca muito popular sobre “falsa cara” de seu governante, chamada *O Rei de Lan-ling vai à guerra* (BERTHOLD, 2003, p. 70).

Jacques Lecoq, em sua obra *O corpo poético: por uma pedagogia da criação teatral* (2010), classifica as máscaras em dois tipos básicos: a *máscara neutra* e a *máscara expressiva*. A máscara neutra é uma máscara única, sem personagem específico: trata-se de uma máscara em estado de “equilíbrio, de economia de movimentos. Movimenta-se na medida justa, na economia de gestos e de ações” (LECOQ, 2010, p. 71). A máscara expressiva, por sua vez, constitui-se por uma infinidade de possibilidades, capaz de “alcançar uma dimensão essencial do jogo teatral, envolver o corpo inteiro, sentir a intensidade de uma emoção e de uma expressão [...] impõe atitudes piloto ao conjunto do corpo” (LECOQ, 2010, p. 91-2).

Lecoq, em seu processo pedagógico de criação para atores, propõe uma variedade de máscaras expressivas: *larvárias*, tipo e utilitárias. As máscaras expressivas são sempre inteiras e impedem a fala do ator, contudo, elas devem sugerir mudanças de estado (alegria, tristeza), sem manter uma expressão congelada, pois devem ganhar vida através de gestos, movimentos e outros componentes constituintes da criação cênica.

As máscaras larvárias, inspiradas no carnaval da Basileia, Suíça, são máscaras simples que não apresentam definição como rosto humano, pois operam com certos aspectos formais — como um nariz proeminente ou um rosto em forma de bola —, direcionados a provocar forte impacto. No trabalho com máscaras tipo, há a intenção de criar personagens caricatura que, amparados por figurinos, ganham vida amparados por adereços cotidianos. São exemplos as máscaras de hóquei, de soldados e de esquiadores, bem como as máscaras de disfarce, criando uma atmosfera de espionagem e armações clandestinas (Lecoq, 2010, p. 96-7). Nos termos de Lecoq,

A noção de *máscara expressiva* abrange a das *máscaras larvárias*, das *máscaras-tipo*, enfim das *máscaras utilitárias*, que, *a priori*, não são feitas para o teatro. [...] Entrar numa máscara é sentir o que a faz nascer, encontrar o fundo da máscara, buscar aquilo em que, no íntimo, ela ressoa. Depois disso será possível interpretá-la, vindo de dentro. [...] (As máscaras expressivas) representam tipos frequentemente inspirados na vida cotidiana. [...] Essas máscaras podem ser um pouco ofensivas, mas não são caricaturas. O que importa é que possam manifestar, a partir do momento em que as interpretamos, uma complexidade de sentimentos (LECOQ, 2010, p. 92-94).

Com base em Lecoq (2010), é possível pensar na máscara de Dalí utilizada pelos personagens da série LCDP como sendo uma máscara expressiva que representa um tipo criado em função da figura do pintor espanhol Salvador Dalí.

Dalí e o Surrealismo

Desde muito jovem, Dalí revelou seu talento artístico, bem como seu caráter excêntrico, às vezes esnobe, que lhe custaram ao longo da carreira diversos problemas de relacionamento. Em 1926, após ser expulso da Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, por desacato aos docentes, Dalí segue para Paris, entrando em contato com os novos movimentos artísticos que floresciam e estabelecendo importantes contatos com outros artistas espanhóis, especialmente, Joan Miró e Pablo Picasso, além do cineasta Luis Buñuel, com quem realizou o seu primeiro curta, *Un chien andalou* (1929), marco audiovisual surrealista.

De acordo com o *Manifesto Surrealista* (1924), André Breton, líder do movimento, firma a seguinte definição:

SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral. [...] O surrealismo, tal como o encaro, declara bastante o nosso não-conformismo absoluto para que possa ser discutido trazê-lo, no processo do mundo real, como testemunho de defesa (BRETON apud TELES, 1986, p. 192).

Dalí incorporou-se ao surrealismo, fazendo parte do segundo Manifesto Surrealista. Devido ao seu relacionamento com Gala (com quem se casaria em 1934) e de declarações que expunham feridas familiares, Dalí é deserdado pelo pai. Em 1931, Dalí pinta *A persistência da memória*, obra que impulsiona sua carreira, levando-o a expor nos EUA em 1934. Seu sucesso mais uma vez viu-se abalado por um escândalo público: Dalí e Gala oferecem um baile de máscaras em Nova York e ambos foram representando o bebê desaparecido do avião Charles Lindberg e seu sequestrador. Foi necessário pedir desculpas públicas pelo episódio. Contudo, de volta a Paris, o grupo surrealista não aceitou esse pedido de desculpas de Dalí, visto que o fato foi interpretado como uma performance surrealista.

André Breton, o principal líder do movimento, acusou Dalí de apoiar o nazismo e o fascismo, o que culminou com sua expulsão do grupo. Na época, Dalí recebia apoio financeiro do mecenas escocês, o milionário Edward James, que garantia recursos ao artista. Tal fato gerou o epíteto “*Avida Dollars*” (anagrama de Salvador Dalí), atribuído por Breton, que via nessa relação a afeição por dinheiro de Dalí, passando a referir-se a ele no passado, como se já tivesse falecido. Para ironizar as palavras de Breton, Dalí fez-se fotografar exibindo dólares e outras moedas no livro *Dalí's Mustache* (DALÍ; HALSMAN, 1954). Entre 1944 e 1947, Dalí produziu uma grande diversidade de obras, como romances, ilustrações para livros, curtas, publicidade, decorou vitrines, e também se envolveu em episódios controversos. Seu retorno para a Catalunha em 1949, durante a ditadura franquista, gerou hostilidades por parte do grupo de artistas surrealistas.

O final da guerra descortinou possibilidades criativas ligadas a experiências óticas, à física quântica, ao misticismo e à ciência, matérias aparentemente desconexas. Com a morte de Gala (10/jun./1982), Dalí entrou em uma profunda crise, que o levou a várias tentativas de suicídio, até que em 23 de janeiro de 1989, Dalí morre por problemas cardíacos.

Dalí investiu na construção de sua imagem tornando-a inconfundível, uma figura pública excêntrica, extrovertida e, ao mesmo tempo, que com atributos de uma verdadeira marca registrada, com personalidade, criatividade, loucura, humor, diversão e tradição. Seus bigodes, determinantes em sua imagem, inspiravam-se em figuras conhecidas, como: Diego Velázquez, Felipe IV da Espanha, Marcel Proust e Adolphe Menjou.

O fotógrafo norte-americano Philippe Halsman (1906-1979) e Salvador Dalí publicaram, em Nova York, o livro *Dali's Mustache: a photographic interview* (1954). Composto por 28 fotos clicadas em preto e branco com imagens dos diferentes usos dos bigodes por Dalí, as fotos são acompanhadas de perguntas e respostas curtas:

As perguntas e respostas concebidas em conjunto e aparentemente sem sentido revelam o humor alegre e o cinismo assumido pelos quais Dalí é famoso [...]. Esta combinação de sagacidade, absurdo e profunda despreocupação é irresistível, contribuindo para o fascínio duradouro inspirado por esta entrevista fotográfica única, que se tornou um clássico *cult* e item de colecionador valioso desde sua publicação original em 1954. (DALÍ; HALSMAN, 1994, orelha do livro, tradução nossa)

Figura 4 – Salvador Dalí, foto de Philippe Halsman (1953-54)



Fonte: fotógrafo P. Halsman. (<https://www.wikiart.org/en/philippe-halsman/salvador-dali-1953>).

A imagem de Dalí foi clicada por Halsman e compõe o livro *Dali's Mustache*. A observação de Dalí que acompanha a foto é: “Meu bigode guarda a entrada para o meu verdadeiro eu” (DALÍ; HALSMAN, 1954, tradução nossa). Esta foto lembra a imagem composta para a máscara de Dalí na série LCDP: olhos saltados, bigodes apontando “10 para as 10”, nos termos de Dalí, resgatando a ideia do relógio e da passagem do tempo recorrente em suas obras.

A máscara de Dalí

No primeiro ato do episódio piloto da série LCDP, surge, aos 12 minutos, a imagem da máscara de Dalí encobrindo o rosto dos personagens que, a seguir, invadiriam a casa da moeda da Espanha com a intenção de obter 2,4 bilhões de euros.

O uso da máscara de Dalí pela série despertou a preocupação da Fundación Gala-Salvador Dalí, instituição criada por Dalí em 1983, com a “missão de promover, fomentar, explicar, prestigiar, proteger e defender, dentro e fora do território espanhol, o domínio artístico, cultural e intelectual obra do pintor” (FUNDACIÓN DALÍ, 2020, tradução nossa). A Fundación Dalí entende que o uso da máscara de Dalí para fazer um assalto pode prejudicar a imagem do pintor, já que a imagem se propagou não só pelo mundo virtual, mas também pelas ruas reais, integrando manifestações de diversos tipos e festas populares como carnaval e o *Halloween*.

No entanto, a produtora Vancouver Media, em artigo publicado no jornal *El País*, em 24/01/2019, defende-se e esclarece como se originou a escolha da figura que estamparia a máscara:

como a série tem uma estética do mundo dos quadrinhos, foi proposto que os ladrões usassem uma máscara e duas opções foram consideradas: “Dom Quixote, por sua universalidade e sua loucura, e Dalí, que se impôs porque era um personagem mais icônico e muito mais moderno do que o criado por Cervantes. Foi uma decisão dos criadores apoiada pela equipe de arte da produtora. Em seguida, um artesão recebeu a encomenda de fazer uma caricatura *ex professo* para a série e foi levantado se era necessário pedir autorização, mas nossa equipe jurídica disse que não, pois se tratava de uma caricatura”. Algo com o qual concordam os porta-vozes da Netflix, que depois de observar que não podem “dar detalhes sobre a nova temporada”, se limitaram a repetir que “a decisão de usar Dali foi dos criadores”, com o apoio do departamento jurídico. “É uma caricatura para a série.” (MONTAÑES, 2019)

Portanto, houve dúvidas da produção quanto à escolha da máscara: Dom Quixote ou Salvador Dalí, dois ícones da cultura ibérica, conhecidos em todo o mundo e que têm a marca da rebeldia, com um quê de loucura e de desejo por liberdade. Dom Quixote, o “cavaleiro da triste figura”, personagem de Miguel de Cervantes, protagoniza ao lado de seu fiel escudeiro Sancho Pança, a história de um homem que, deslocado de seu tempo, revive aventuras criadas por sua imaginação, como se estivesse de volta à Idade Média. Um dos episódios mais representativos da novela é a luta contra os moinhos de vento, vistos aos olhos de Quixote como ferozes inimigos.

A figura marcante de Dalí construída pelo próprio Dalí ao longo de sua vida pública, falou mais alto no momento da escolha da máscara pela produção de LCDP.

O *design* da máscara de Dalí elaborado para a série LCDP associa atributos que caracterizam a personalidade de Salvador Dalí, sua obra e o movimento surrealista, tais como a irreverência, excentricidade, construção/destruição, loucura/sanidade, medo/coragem, a arte, o absurdo, quebra de padrões, ordem/desordem; liberdade de

criação, sonho/pesadelo, ironia e estranheza, além da reminiscência do epíteto “*Avida Dollars*”. Esses afloram de acordo com a cena, com sua tensão emocional.

As feições da máscara de Dalí lembram também a máscara utilizada nos quadrinhos *V de Vingança* (MOORE; LLOYD, 2006). Esta *graphic novel* propõe uma Inglaterra num futuro imaginário, nas mãos de um regime repressor, autoritário e sufocante, até que emana uma força redentora do espírito humano que se rebela contra a situação. A máscara de *V da Vingança* é um símbolo de resistência que se refere a Guy Fawkes, conspirador inglês do século VXII que tentou, em 1605, explodir o Parlamento e matar o rei Jaime I da Inglaterra para acabar com a perseguição religiosa. O enredo também teve uma adaptação cinematográfica de sucesso intitulada *V de Vingança* (2005).

Desde o início do cinema, as máscaras integram importante elemento na composição visual de personagens, a exemplo do filme *The Great Train Robbery* (1903), de Edwin S. Porter, no qual os ladrões assaltam o trem usando lenços como máscaras.

Entretanto, nem sempre as máscaras se destinam a esconder a identidade do vilão; máscaras incumbem-se também de proteger a verdadeira identidade de pessoas comuns que apenas não querem ser vistas, ou de super-heróis, como é o caso de Batman, Homem Aranha e Zorro; podem esconder feições indesejadas como no filme musical *O Fantasma da Ópera* (2004); máscaras podem atuar como utensílios de tortura, a exemplo do romance *O Conde de Monte Cristo* (1844), de Alexandre Dumas (pai) e o filme *O homem da máscara de ferro* (2002); há máscaras fruto de alta tecnologia e/ou da maquiagem perfeita que é capaz de reproduzir com exatidão determinado rosto, enganando a todos, como é o caso das máscaras criadas pelos personagens da série *Missão Impossível* (1966-1973; 1988; 1993) e também dos filmes da franquia, estrelados por Tom Cruise; máscaras podem elevar a tensão em filmes de terror, horror e suspense, como *Pânico* (*Scream*, 1996) — cuja *ghostface* criada por Wes Cravan (1939-2015) tornou-se um ícone do terror — *Halloween* (1978) e *Sexta-Feira Treze* (1980) e demais sequências dessas franquias.

A máscara de Dalí, em LCDP, sugere diferentes funções de acordo com a abordagem e cena trabalhada: *proteção, surrealismo, surpresa, medo, ironia e humor*.

De acordo com o plano do Professor, quando ladrões e reféns estão de máscara e macacão vermelho, a polícia não consegue diferenciar uns dos outros e, por isso, não poderá atirar. A máscara, nesse momento, atua como uma proteção do bando, unindo todos sob um mesmo rosto e criando um coletivo sem distinções. O vermelho, por sua vez, constitui um matiz recorrente na série, enfatizando perigo, urgência, violência.

Como atributo surrealista, a máscara de Dalí proporciona o que André Breton considerou “automatismo psíquico puro”, “não-conformismo absoluto” (BRETON apud TELES, 1986, p. 192), isto é, a máscara dialoga com a loucura, com o *non-sense*, com uma forma de resistência e contestação do sistema, como o Professor afirma, na 6ª. sequência do episódio piloto, será um golpe que não deverá prejudicar ninguém, pois o bando fabricará seu próprio dinheiro, sem derramamento de sangue. O golpe planejado será aplicado sobre o sistema e não sobre pessoas, segundo o Professor. O dinheiro do golpe servirá para “não voltar a trabalhar na vida, nem vocês e nem seus filhos”.

Todo o plano é estruturado como um jogo de xadrez. No roteiro, acompanhamos o assalto, o planejamento em *flashback* e a ação policial, num labirinto em que o receptor é surpreendido a cada cena por *plot twists* que colocam o plano em xeque. As máscaras compõem esse cenário do inusitado, do arrebatamento que arregala os olhos do interlocutor, como se imitassem os da máscara.

No diálogo presente na sequência em que as máscaras são apresentadas ao público, o medo — segundo os personagens — deveria ser o motor da emoção gerada pela imagem, ocorrendo, inclusive, a discussão sobre qual seria a imagem mais assustadora para um assalto: uma imagem infantil ou uma figura de terror? Não houve acordo a respeito. Nos termos de Lecoq (2010) e sua teorização sobre a máscara expressiva, o medo resultaria da máscara associada com a expressão corporal, ou seja, aplicando-se a ideia à série, a postura agressiva adotada pelo bando e reforçada pelos adereços, no caso, o armamento utilizado seriam os propulsores do medo. Depreende-se, então, que o medo não é gerado pela imagem da máscara em si, mas pela postura assumida por aqueles que usam a máscara. Assim, dentro da casa da moeda, o bando precisa assumir uma atitude teatral, belicosa e impositiva, diferente daquela vista durante as situações informais que antecedem o assalto.

Por fim, a ideia de ironia e humor configura também uma abordagem reforçada pela máscara: como o Professor previu, na diegese narrativa, a opinião pública começa ironicamente a apoiar o bando e, inclusive, passa a adotar o uso da máscara como sinal de rebeldia, luta contra o sistema e simpatia pelo bando que usa artifícios como denunciar publicamente ações antiéticas por parte do Estado (como a tortura de Rio, na 4ª. temporada), espalhar dinheiro para desviar a atenção e criar tumulto, permitindo o resgate de Lisboa de dentro do prédio do tribunal, por exemplo. O humor resulta desse misto de ironia e constrangimento da ordem pública, mas também da construção narrativa

rocambolésca e intrincada dos planos: a reação do receptor real é a empatia, o sorriso por ser conduzido e igualmente enganado pelos truques do Professor.

Considerações finais: a máscara e a audiência

Todo o planejamento dos assaltos parece improvável, irrealizável e inverossímil, contudo, pouco importa, pois o receptor se encanta com a possibilidade de sucesso, com a resolução criativa dos nós que se embaraçam e são resolvidos com inteligência por um roteiro repleto de viradas, muitas vezes surrealistas, que permitem o desafio de encontrar saídas juntamente com os personagens.

Fenômeno de audiência, *La Casa de Papel* foi a série mais assistida no Brasil em 2019 e a produção de língua não inglesa mais vista no Netflix, com audiência superior a 65 milhões de usuários em seu lançamento. Reed Hastings, CEO da Netflix, considera que “esse tipo de série é traduzido além das fronteiras porque reflete verdades universais” (VITORIO, 24/06/2020).

Em evento promocional da Netflix realizado em Bogotá, Colômbia (jul. 2019), Álvaro Morte, ator que interpreta o Professor, argumentou que a série pretende rever

onde está essa linha que determina quem são os bons e quem são os maus. [...] Aqueles personagens não estão apenas roubando, [...] estão tentando demonstrar algo, investindo contra um sistema que é abusivo, que é opressor, que é injusto. [...] Dessa perspectiva, o público pode se sentir identificado com eles (FOLHA DE S. PAULO, 18/07/2019).

Na 4ª. temporada, os assaltantes valem-se da máscara para fazer comunicados públicos questionando as autoridades por ações consideradas antiéticas e ofensivas aos direitos humanos. Na mesma temporada, foram inseridas imagens reais de manifestações populares, ocorridas em 2018 e 2019, em diversos lugares do mundo, com pessoas usando a máscara de Dalí, revelando não só empatia pela série, mas também pelas ideias suscitadas: rebeldia e contestação diante de injustiças de toda espécie, embalados pela música *Bella Ciao*, de autoria desconhecida, recorrente na série, um hino à liberdade e à resistência que data o dia 25 de abril de 1945 como o fim do fascismo na Itália.

A audiência da série *La Casa de Papel* aguarda a 5ª. e última temporada prevista para 2021. O final está sendo mantido em segredo, porém, dificilmente repetirá a conclusão do assalto da casa da moeda. Desta vez, o grupo pretende levar o ouro do Banco de Espanha, o que foge da proposta anterior do próprio Professor. Vejamos se o final será

do tipo Bonnie & Clyde (o bando morre), ou Butch Cassidy & Sundance Kid (o bando morre lutando), ou Robin Hood, com castigo apenas aos malvados e cruéis.

REFERÊNCIAS

- BANKSY. **Girl and Heart Balloon or There is Always hope**. Foto: Dominic Robinson, Bristol, UK. (CC BY-SA 2.0). Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=73570221> Acesso em 11/10/2020.
- BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. Trad. Maria Paulo V. Zurawski; J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BRETON, André. Manifesto surrealista. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. 9 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986. pp. 174-208.
- DALÍ, Salvador; HALSMAN, P. **Dali's Mustache**. 2ed. Paris: Flammarion, 1994.
- FOLHA DE S. PAULO, 18/07/2019. “La Casa de Papel” volta com discurso subversivo e cita manifestações no Brasil. Disponível em: <https://bit.ly/3ki1tzA> Acesso em 09/10/2020.
- FUNDACIÓN DALÍ. Disponível em: <https://www.salvador-dali.org/es/fundacion-dali/> Acesso em 05/10/2020.
- LA VANGUARDIA. “El robo de bancos como obra de arte”. Barcelona, Cultura, 07/11/2019. Disponível em: <https://stories.lavanguardia.com/story/stamp/18492> Acesso em 10/10/2020.
- LECOQ, Jacques. **O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral**. Trad. Marcelo Gomes. São Paulo: Senac-SP/SESC SP, 2010.
- MERCADO, Gustavo. **O olhar do cineasta**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.
- MOEHRINGER, J. R. **A plena luz**. Barcelona: Duomo, 2019.
- MONTAÑES, José Ángel. Fundação Gala-Dalí quer desmascarar “A Casa de Papel”. In: EL PAÍS, Cultura, 26/01/2019. Disponível em: <https://bit.ly/31sW8hz> Acesso em: 07/10/2020.
- MOORE, Alan; LLOYD, David. **V de Vingança**. Barueri, SP: Panini, 2006.
- NETFLIX ESPAÑA, Twitter oficial. “Parte 5: El atraco llega a su fin”. Disponível em: <https://twitter.com/NetflixES/status/1289214331952025600/photo/1> Acesso em: 07/10/2020.
- TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. 9 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986.
- VITORIO, Tamires. La Casa de Papel: além de bancos, série roubou a audiência da Netflix. In: **Exame**, 24/06/2020. Disponível em: <https://bit.ly/2IHOb1q> Acesso em: 11/10/2020.
- VOVOLIS, Thanos. Acoustical masks and sound aspects of ancient greek theatre. In: **Revista Brasileira de Estudos Clássicos**, v. 25, n.1/2. São Paulo: AnnaBlumme, 2012. Disponível em: <https://bit.ly/35kqfbY> Acesso em 09/10/2020.