

## A MÁSCARA-OBJETO E O TEATRO DE BERTOLT BRECHT<sup>1</sup>

Valmor Beltrame<sup>2</sup>

### Resumo

O estudo pretende encontrar na obra de Brecht contribuições para o uso da máscara no teatro. Inicialmente trabalha com as contribuições deixadas por ocasião da montagem da peça *O Círculo de Giz Caucasiano*. Posteriormente concentra-se na análise da peça didática *A Decisão*. São evidenciadas as falas das personagens e a atualidade das mesmas para o ator que pretende usar a máscara como recurso na interpretação teatral.

**Palavras-chave:** máscara, ator, peça didática, Brecht.

### Abstract

This paper aims at exposing the contributions of Bertolt Brecht's work to the use of mask in theater. First, we deal with the contributions made by the staging of the play *The Caucasian Chalk Circle*. Then we focus on the analysis of the learning play *The Decision*. Here we draw attention to the characters' speeches and their contemporary aspects in order to help performers who intend to use the mask as a tool for stage performance.

**Keywords:** mask, performer, learning play, Brecht.

O presente estudo pretende encontrar contribuições sobre o uso da máscara no teatro evidentes na obra de Bertolt Brecht (1898-1956). Sabemos que foi na montagem da peça *O Círculo de Giz Caucasiano*, em 1954, com o elenco do Berliner Ensemble que ele dirigiu primeira vez atores usando máscaras. Iniciamos esta incursão recorrendo às poucas informações contidas nos registros desta encenação. Posteriormente, concentramos o estudo nas contribuições contidas da peça didática *A decisão*. A escolha deste texto se dá primeiramente pelo enigmático que paira sobre o mesmo. "Poucas horas antes de sua morte, em conversa com Manfred Wekwerth, Brecht definiu *A decisão* (*Die Massnahme*), escrita em 1930, como modelo para o teatro do futuro" (KOUDELA, 1991, p. 59). Além disso, Brecht proibiu a encenação do texto, enquanto ele vivesse. E, por último, na leitura do texto encontramos formulações importantes capazes de gerar reflexões sobre o tema: máscara.

<sup>1</sup>Uma primeira versão deste artigo foi publicada na Revista Científica da UDESC em 1993. Para a atual publicação fizemos ajustes, adaptações e atualizações.

<sup>2</sup>Professor no Programa de Pós-Graduação em Teatro da UDESC. Mestre e Doutor pela Universidade de São Paulo (USP). Pesquisa distintas manifestações do teatro de animação.

## Urdimento

As informações relativas ao uso da máscara-objeto efetuadas por Brecht, são escassas e dispersas. Sua obra constituída de *Epische Schaustuecke* - peças épicas de espetáculo e *Lehrtuecke* - peças didáticas, além de prosa, poesia, teoria e escritos sobre literatura, política e sociedade, não está separada esquematicamente por temas e assuntos. Certamente isso se deve ao fato de ter produzido uma obra inteiramente ligada com a sua prática de diretor, encenador, poeta e *Stücke-schreiber* - escrivinhador de peças. Uma obra ligada com a poesia e o fazer teatral. A opção pela permanente investigação e observação crítica sobre o que fazia, contribuiu para que suas reflexões acerca deste tema estejam distribuídas ao longo de sua obra. É preciso considerar também a vida no exílio durante certo período de sua vida adulta e os problemas decorrentes das idéias e posições políticas implícitas em sua arte.

Onde buscar informações sobre a máscara? Iniciar pelas montagens do Berliner Ensemble? Garimpar o *Stücke-schreiber*? Em seus escritos teóricos? Procurar na sua poesia? Principiar pelo parágrafo 70 do Pequeno Organon é um bom caminho:

*A exposição e sua comunicação por meio do estranhamento constituem a tarefa principal do teatro. Nem tudo depende do ator, ainda que nada possa ser feito sem o levarmos em conta. A fábula é interpretada, produzida e apresentada pelo teatro como um todo, constituída de atores, cenógrafos, encarregados das máscaras e do guarda-roupa, músicos e coreógrafos. Todos eles conjugam suas artes para uma ação comum, sem evidentemente renunciar à sua autonomia* (BRECHT, 1967, p. 216).

Pode-se constatar neste parágrafo, a necessidade de todas as artes ou habilidades atuarem numa perspectiva que contempla a unidade, isto é, estarem em função daquilo que Brecht considera fundamental, a fábula. O poeta chama a atenção para que se evite o uso ilustrativo da mesma, recaindo no fácil esteticismo ou formalismo. Fica implícita a negação do uso da máscara como mero adereço ou adorno. A máscara é utilizada como ferramenta a serviço do trabalho do ator, cuja tarefa maior é narrar a fábula através da sua atuação. Ao afirmar que “Todos eles conjugam sua arte para uma ação comum sem evidentemente renunciar à sua autonomia” o *Stücke-schreiber* chama nossa atenção para o pensamento dialético: “A marcha do conhecimento aparece assim como uma perpétua oscilação entre as partes e o todo que se devem esclarecer mutuamente” (GOLDMANN, 1979, p. 6). Ou seja, a máscara ou qualquer outro recurso (música, figurino, cenário) tem um valor em si, indispensável enquanto contribuição plástica e sígnica presente na sua forma e expressividade.

Mas este valor não está dissociado da totalidade do espetáculo. Pelo contrário, ao mesmo tempo em que essa expressividade constitui um valor particular, a máscara, perfeitamente integrada na encenação, auxilia na compreensão geral do espetáculo teatral.

As informações sobre o uso da máscara pelos atores do Berliner, quando montaram o *Círculo de Giz Caucásiano*, sob a direção de Brecht, podem auxiliar o entendimento sobre a mesma. Philippe Ivernel (1988), estudando seu uso diz que nesta montagem os atores usaram a máscara rígida ou máscara-objeto cobrindo total ou parcialmente o rosto. A opção foi deixar as figuras populares ou as personagens subalternas com o rosto nu, e mascarar os ricos e poderosos. Aí já é possível observar o aproveitamento que Brecht faz da máscara como recurso estético e ao mesmo tempo, instrumento capaz de auxiliar na compreensão da obra.

Nesta peça, que discute entre outras questões a propriedade, faz-se necessário evidenciar as diferenças de classes sociais, bem como destacar o comportamento dos personagens, possibilitando ao público a compreensão dos antagonismos existentes entre eles. O relato de um momento dos ensaios da peça, quando Helena Weigel interpreta a mulher do governador é significativo para essa compreensão. Ivernel conta que se sugeriu inicialmente, o uso de uma máscara inteira:

*Era uma máscara bonita, mas a sua confecção dava a impressão de personagem chinesa. Além disso, o efeito de sorrir quando ela se encontrava com o ajudante, se perdia. Brecht gostaria de mantê-lo. Entra-se em acordo para utilizar uma máscara relativamente reduzida, nariz e olhos (IVERNEL, 1988, p. 162).*

Novamente a confirmação: a máscara é um instrumento a serviço do trabalho do ator para auxiliar na compreensão da fábula. Quando Brecht prefere manter o sorriso da personagem, mulher do governador, ao encontrar-se com o ajudante, e para isso elimina a máscara inteira, cortando-a e deixando apenas o nariz e os olhos, demonstra mais uma vez que prioriza o sentido, prioriza a apreensão do conteúdo que o texto e a interpretação do ator põem em discussão. A máscara é utilizada para destacar o *Gestus Social* que contém a palavra e a ação. Ao mesmo tempo, evidencia a máscara como elemento constitutivo do espetáculo: se o sorriso dessa personagem é importante quando se relaciona com o ajudante, a meia-máscara contribui para provocar a necessária expressão de surpresa/espanto no público, apontando assim, para uma personagem cujo comportamento precisa ser desvelado.

## Urdimento

O enigmático que a máscara pode provocar, longe de introduzir um elementopsicológico, aumenta a curiosidade, no sentido de desvendar a personagem, que se mostra, mas ainda não de todo. Existe algo ainda a ser compreendido na relação que se estabelece com Groucha, a criada, aqui representante da classe subalterna. Neste sentido, a máscara mostra o comportamento da personagem, é recurso visual e também é conteúdo narrativo (fábula).

É notório que o uso da máscara interfere diretamente na representação, no trabalho do ator. Jacques Lecoq, diz que: “ela define os gestos do corpo e o tom da voz. Põe o texto acima do cotidiano, filtra o essencial, e abandona o banal, ela torna visível” (LECOQ, 1987, p. 115). Ariane Mnouchkine, referindo-se à experiência com máscara no Théâtre du Soleil relata:

*Se os atores que querem improvisar no teatro contemporâneo não encontram rapidamente os meios de tomar certa distância a fim de chegar a uma forma, eles correm o risco de patinar, de ficar no psicológico, no paródico, no superficial e outras armadilhas que nós queremos evitar. Nos demos conta de que a máscara impunha tal trabalho sob o signo teatral, sob a maneira de representar as coisas, que constituía uma disciplina de base e esta disciplina tornou-se para nós indispensável (MNOUCHKINE, 1988, p. 231).*

O diretor do Bread and Puppet Theatre, Peter Schumann, afirma que a máscara possui sua própria linguagem e que existe tão simplesmente por causa desta estranha relação de uma escultura com o corpo humano. Dario Fo, por sua vez, comenta:

*A máscara requer um conjunto singular de gestos e estilos. O movimento do corpo vai mais além do habitual movimento dos ombros. [...] Enquanto atua com a máscara os gestos do ator devem ser grandiosos e exagerados. [...] O ator que escolhe atuar com uma máscara deve passar por um regime específico de exercícios para alcançar uma atuação perfeita - uma fluidez de movimentos que vem quase naturalmente. (FO, 1991, p. 8)*

As afirmações destes diretores confirmam a importância da máscara na montagem do espetáculo, na preparação do ator, na relação que se estabelece entre o ator e as figuras ou formas com as quais contracenam. Brecht destaca mais um valor indispensável à máscara quando afirma que a mesma pode nos remeter a uma melhor compreensão da fábula e a evidenciar o *Gestus Social*: “todo elemento formal que nos impede de captar as causas sociais deve desaparecer, todo elemento formal que nos ajuda a compreender a causalidade social deve ser utilizado” (BRECHT apud PAVIS, 1999, p. 175).

## A Máscara em A DECISÃO

O teatro épico, de acordo com Brecht é composto de uma dramaturgia que pode ser subdividida em tipologias, sendo uma delas as peças épicas de espetáculo - *Epische Schaustücke* e as peças didáticas - *Lehrstücke*.

Optamos por centrar este estudo nas contribuições da peça didática *A Decisão*. Antes de adentrar na análise da peça selecionada, faz-se necessário explicitar, mesmo que rapidamente, o conceito de peça didática e porque Brecht produziu este tipo de dramaturgia. Em *Brecht: um jogo de aprendizagem*, Ingrid Koudela diz que: “a peça didática estabelece uma nova relação com o público. No jogo teatral todos são atuantes e observadores de si mesmos e do Gestus Social. O escrevinhador de peças se preocupava com o processo de aprendizagem. Queria a mudança de atitude do participante de um experimento pedagógico”. (KOUDELA, 1991, p. 25). Noutro momento afirma:

*o ato artístico coletivo com a peça didática realiza-se por meio da imitação e crítica de modelos de atitudes, comportamentos e discursos. Ensinar/aprender tem por objetivo gerar atitude crítica e comportamento político. As peças didáticas são modelos que visam ativar a relação entre teoria/prática, fornecendo um método para intervenção do pensamento e da ação no plano social* (KOUDELA, 1991, p. 4).

Como é possível perceber, a peça didática torna-se instrumento para apreender o pensamento dialético. Pressupõe a superação do senso comum e exige atitude crítica, reflexiva. Implica em perceber que a metafísica é um instrumento limitado para compreensão da realidade, acrescentando-lhe a dialética.

O jogo, a atuação e observação de si mesmo, o prazer de brincar, permite ao participante confrontar sua visão de mundo com a dos outros participantes e com as proposições feitas no texto dramático por Brecht. A observação e a reflexão de situações provenientes do cotidiano, apoiadas no texto dramático são o material de estudo.

Conhecer o contexto social no qual as peças didáticas foram escritas e encenadas, também merece destaque e por isso vele recorrer aos estudos de Koudela:

*Brecht escreveu a maioria das peças didáticas em uma situação histórica na qual uma série de circunstâncias tornavam possível a sua realização. Havia grandes corais e teatros proletários que ansiavam por novas formas e materiais políticos. Havia grupos de radioamadores e de agitadores que necessitavam realizar seu trabalho político com meios musicais e teatrais simples.*

## Urdimento

*E havia (ao menos algumas) escolas que elaboravam uma pedagogia de vanguarda. Havia uma série de excelentes atores que dominavam o efeito de estranhamento e o método de interpretação épico. Havia, enfim, uma luta de classes aguçadas, e a consciência de classe era altamente desenvolvida. As peças didáticas eram escritas com vistas a essa situação cultural geral, como um meio de atuação política, entre outros (KOUDELA, 1991, p. 8-9).*

A análise da peça didática *A Decisão* estará limitada ao texto dramático, uma vez que não dispomos de informações sobre a sua encenação sob a direção de Brecht.

Esta peça conta a história de um jovem militante do partido comunista incumbido de auxiliar na revolução em marcha na cidade de Mukden. Tal tarefa é efetuada em segredo com outros três agitadores políticos vindos de Moscou. Numa grave circunstância, o jovem militante aceita ser morto pelos três agitadores para não ser obstáculo à causa comum. No retorno da missão, os sobreviventes se apresentam ao coro-tribunal para relatar a morte do companheiro. Para permitir um julgamento sereno sobre a atitude tomada, relatam, voltando atrás no tempo, os acontecimentos que os obrigaram a tal decisão. O coro ouve, discute e absolve os três agitadores.

A transcrição de um trecho da cena 2 da peça, pode nos remeter novamente ao foco central deste estudo:

### *Cena 2 - A Anulação*

*O Diretor da Casa do Partido - (Entrega aos Quatro Agitadores as máscaras e eles as colocam) - A partir deste momento vocês não são mais ninguém, a partir deste momento, e talvez até o seu desaparecimento, vocês são operários desconhecidos, combatentes, chineses. Nascidos de mães chinesas, pele amarela, falando apenas chinês, no sono e no delírio (BRECHT, 1988, p. 241).*

É fundamental perceber a capacidade de síntese do dramaturgo alemão ao se referir à neutralidade exigida do ator que usa a máscara e à importância de não confundir traços da personalidade do ator com o comportamento da personagem que ele apresenta. Nesta pequena fala ele destrói a possibilidade da interpretação psicologizante, aponta para a personagem arquétipo, síntese e tipo social. A frase “a partir deste momento vocês não são mais ninguém” consegue reunir de forma sintética aquilo que muitos encenadores contemporâneos postularam sobre o uso da máscara. Além da perda da individualidade/identidade, da negação do subjetivo, do particular, Brecht destaca a personagem tipo quando diz: “vocês são operários desconhecidos, combatentes, chineses” ou seja, refere-se a representação do genérico, do papel.

A fala dos Quatro Agitadores quando dizem no principio da Cena 2 - *A Anulação*: “[...] por isso precisamos, antes de atravessar a fronteira, anular nossos rostos”, é muito próxima de orientações que encenadores contemporâneos fazem a seus atores. Basta lembrar uma cena do filme *Bodas de Sangue* (texto de Garcia Lorca, dirigido por Carlos Saura) quando Antonio Gades, ensaiando os atores/bailarinos da companhia, dá conselhos aos mesmos: “- não movam as sobrancelhas ao entrar em cena [...]” (acompanhando os atores acrescenta): “- o olhar é fixo, não corre de um lado para outro.”

Nessa visão, os traços pessoais, as particularidades podem comprometer a qualidade artística da cena. Sobrancelhas levantadas, olhos que correm de um lado para o outro, produzem uma série de expressões que provocam uma compreensão contrária da que a cena propõe. Por isso Gades solicita aos atores que “ao atravessar a fronteira, anulem seus rostos”. Ou, em outras palavras, que transformem seus rostos numa máscara, sem expressões particulares, pois eles representam um tipo genérico, o homem em geral, o ser humano.

A proximidade da formulação feita por Brecht com as postulações feitas por diretores contemporâneos é visível. “Anulação”, neste caso, tem a conotação de omitir para fazer, negar para poder agir, conscientemente deixar de ser, mesmo que por um momento, para poder representar outro papel e assim realizar os intentos. Referindo-se a eliminação de particularidades e traços que caracterizam a individualidade da personagem Jacques Lecoq afirma: “A gente não pode imaginar a máscara se chamando ALBERTO e acordando no seu leito. A máscara é uma espécie de denominador comum dos homens e mulheres. Ela sintetiza o ser humano que existe no mundo e no qual todos podem se reconhecer” (LECOQ, 1987, p. 115).

A diretora francesa Mnouchkine, ao reportar-se sobre a máscara diz:

*Ela faz ressentir as coisas com o corpo e não apenas com a cabeça. Mas o encontro com o espectador é essencial. A personagem mascarada existe desde de que agente a reconhece. E a gente reconhece porque ela exprime qualquer pessoa e ao mesmo tempo todas as pessoas que se assemelham a ela. É isso que a valida aos nossos olhos, o que ela nos faz descobrir de humano em nós* (MNOUCHKINE, 1988, p. 232).

Professores de Teatro e encenadores no Brasil tais como Ana Maria Amaral, Felisberto Costa, Heloíse Cardoso, Jair Correia e o Grupo Fora do Sério, Maria Helena Lopes, Maria Thais Santos, Tiche Vianna, Venício Fonseca e Érica Retll no Grupo Moitará compartilham em seus trabalhos concepções muito próximas das apresentadas por Lecoq, Mnouchkine e Brecht. Certamente tais práticas são “contaminadas” e enriquecidas pelas idéias dos

## Urdimento

diretores europeus. Isso confirma, de um lado, a atualidade do pensamento do dramaturgo alemão e de outro, conforme Felisberto Costa (2006, p. 57), o entretocado antropofágico resultante das experiências efetuadas por artistas brasileiros proporcionou a eles uma liberdade criativa em que cada qual tece os seus próprios caminhos, dado que as escolhas não se atam de forma indelével às suas matrizes.

Esta aparente perda da individualidade, o despir-se de sua identidade e traços pessoais, o convite para a representação da personagem tipificada, síntese do ser humano presente nas falas de Lecoq e Mnouchkine, estão sintetizadas na fala do Diretor da Casa do Partido: “-A partir deste momento vocês não são mais ninguém... vocês são operários desconhecidos, combatentes, chineses”.

Mas, ao mesmo tempo, é interessante notar que a missão da qual tais personagens estão incumbidas só pode prosperar por sua contribuição individual. Assim, Brecht recupera a importância do particular, do individual em função do coletivo. Em seu *diário de trabalho*, numa nota do dia 21/04/41, faz comentário sobre o processo de despersonalização que ocorre no sistema capitalista onde o lucro, o consumo, e os valores individuais impedem o ser humano de se realizar plenamente: “assim como o capitalismo prepara os homens para a massificação para a depravação e desindividualização, ele cria o acervo comum do nada...” (BRECHT, 1977, p. 272).

O poeta evidencia, mais uma vez, sua relação com os ideais humanistas do socialismo que negam as desigualdades humanas e sociais, defendendo a necessidade de construção das condições concretas para o homem realizar sua “humanidade”.

Estas idéias permeiam as cenas da peça em estudo. Em *A Decisão*, a personagem Jovem Camarada, explicita seu desejo de trabalhar para que a revolução socialista se concretize, mas age de forma contrária a estes princípios. A sua insistente negação para metamorfosear-se aparece em diversas cenas:

### *Cena I*

*Os Quatro Agitadores - Primeiro fomos para a cidade baixa. Ali, os cules puxavam uma canoa pela corda na margem do rio. Mas o chão era escorregadio. Quando um deles escorregou e o inspetor bateu nele, dissemos ao Jovem Camarada: siga-os e faça propaganda entre eles. Diga-lhes que você viu sapatos para puxadores de canoas em Tientsin, com travas de madeira para não escorregar. Procure fazer com que eles exijam sapatos iguais a esses. Mas não tenha pena deles! E nós perguntamos: Você está de acordo? E ele estava de acordo e foi depressa, mas logo ficou penalizado. (BRECHT, 1988, p. 243)*



Esta é a primeira cena em que o jovem camarada nega metamorfosear-se, em assumir a máscara (papel), atitude fundamental da personagem para a concretização da tarefa do grupo. O seu sentimento anterior se sobrepõe à nova máscara (papel), que a missão exige, e ele é identificado (desmascarado) diante do inspetor que chicoteia os cules.

Relacionando esta atitude do Jovem Camarada com o uso da máscara-objeto, é possível afirmar que a representação fortemente apoiada nas emoções pessoais do ator pode comprometer a qualidade da interpretação. O objetivo do uso da máscara não é apagar a emoção no trabalho do ator. O efeito de estranhamento visa conter a emoção, assim, a máscara-objeto é usada como recurso para dar outra qualidade à cena, para evidenciar os gestos; ela não esconde, mostra; sua expressão aparentemente fixa lhe dá mais expressividade quando habitada pelo ator: auxilia na seleção de gestos mínimos e indispensáveis para mostrar cada ação, elimina gestos inúteis, em excesso, que normalmente comprometem a compreensão da cena:

*Cena 4 - A Pequena e a Grande Injustiça*

*Os QUATRO AGITADORES - Fundamos as primeiras células nas fábricas e formamos os primeiros quadros, organizamos uma escola do Partido e lhes ensinamos a produzir clandestinamente a literatura proibida. Depois conseguimos ter influências nas fábricas têxteis e quando o salário foi reduzido, uma parte dos operários entrou em greve. Mas como a outra parte continuou trabalhando, a greve ficou ameaçada. Dissemos ao Jovem Camarada: fique no portão da fábrica e distribui os panfletos.*

*O JOVEM CAMARADA (entrega um panfleto para um deles, o outro permanece parado ao seu lado) - Leia e passe adiante. Quando tiver lido, vai saber o que fazer.*

*(O primeiro pega o panfleto e segue seu caminho)*

*O POLICIAL (tira o panfleto do primeiro)*

*- Quem lhe deu esse panfleto?*

*O PRIMEIRO - Não sei, alguém me deu quando estava passando.*

*O POLICIAL - (se aproxima do segundo) - Foi você quem deu o panfleto para ele? Nós da polícia procuramos aqueles que distribuem panfletos como este.*

*O SEGUNDO - Não dei panfletos para ninguém.*

*O JOVEM CAMARADA - É crime instruir os ignorantes sobre a sua situação?*

## **U**rdimento

*O POLICIAL - Os ensinamentos de vocês levam à coisas terríveis. Se vocês doutrinarem uma fábrica como essa, ela não mais reconhecerá o seu próprio dono. Esse pequeno panfleto é mais perigoso do que dez canhões.*

*O JOVEM CAMARADA - O que está escrito aí?*

*O POLICIAL - Isso eu não sei. (Para o segundo:) O que está escrito aí?*

*O SEGUNDO - Não conheço o panfleto. Não fui eu quem o distribuiu.*

*O JOVEM CAMARADA - Eu sei que não foi ele.*

*O POLICIAL (para o jovem camarada) - Foi você quem deu o panfleto para ele?*

*O JOVEM CAMARADA - Não.*

*O SEGUNDO (para o primeiro) - O que vai acontecer com ele?*

*O PRIMEIRO - Ele pode ser preso.*

*O JOVEM CAMARADA - Por que você quer que ele seja preso? Você não é proletário também seu guarda?*

*O POLICIAL - (para o segundo) - Venha comigo. (Bate-lhe na cabeça.)*

*O JOVEM CAMARADA - (impelindo-o) - Não foi ele.*

*O POLICIAL - Então foi você mesmo!*

*O SEGUNDO - Não foi ele.*

*O PRIMEIRO - Corre, homem, corre. Você está com o rosto cheio de panfletos.*

*(O policial derruba o segundo.)*

*O JOVEM CAMARADA - (aponta para o policial, falando para o primeiro) - Ele acaba de abater um inocente, você é testemunha.*

*O PRIMEIRO - (agride o policial) Seu cachorro vendido!*

*(o policial puxa o revólver)*

*O JOVEM CAMARADA (grita) - Socorro/ Camaradas! Socorro!*

*Estão matando inocentes!*

*(O Jovem Camarada agarra o pescoço do policial por trás. O primeiro operário curva lentamente o seu braço para trás. O tiro dispara, o policial é desarmado e abatido.)*

*O SEGUNDO OPERÁRIO - (levantando-se para o primeiro) - Matamos um policial, não podemos mais ir à fábrica. (Para o Jovem Camarada) e você é o culpado.*

*OS QUATRO AGITADORES - E ele teve que se pôr a salvo em vez de distribuir panfletos, pois o policiamento foi reforçado. (BRECHT, 1988, p. 248-251).*

Uma leitura superficial deste trecho da peça pode concluir que se trata apenas de desobediência do Jovem Camarada. Porém, confirma-se novamente a perda da perspectiva do coletivo, do comportamento dialético. O jovem Camarada não consegue fazer a metamorfose, suas emoções pessoais se confundem com o papel, com a personagem que deve representar. Falta-lhe disponibilidade para o jogo, para sair e entrar na máscara-papel, e não consegue perceber os limites que a emoção impõe nesta situação.

*CENA 5 - O Que é um Homem, afinal?*

*OS QUATRO AGITADORES - Lutávamos diariamente contra as antigas associações, a desesperança e a submissão, ensinávamos os operários a transformar a luta por uso de armas e a arte de fazer manifestações. Depois ouvimos que os comerciantes estavam brigados com os ingleses que dominavam a cidade por meio da alfândega. Para tirar proveito da briga entre os dominadores em favor dos dominados, enviamos o Jovem Camarada com uma carta para o comerciante mais rico. Nela estava escrito: Armem os cules! Dissemos ao jovem camarada: comporte-se de forma a conseguir as armas. Mas quando a comida chegou à mesa ele não soube calar.*

*O comerciante - (para o Jovem Camarada) E agora vamos comer meu arroz de boa qualidade.*

*O Jovem Camarada (levanta-se) - Não posso comer com o senhor.*

*OS QUATRO AGITADORES - Foi o que lhe disse e não houve zombaria nem ameaça que o levasse a comer com aquele a quem desprezava, e o comerciante o expulsou e os cules não foram armados (BRECHT, 1988, p. 252-254).*

O movimento como princípio para ação e reflexão é fundamental em Brecht. A incapacidade do Jovem Camarada, mesmo que momentânea, de parecer-se com o seu oposto, sua incapacidade de mascarar-se, impediu a concretização dos seus intentos. Falta-lhe a disponibilidade para encontrar no seu contrário o princípio capaz de gerar a transformação. O uso da máscara-objeto exige a representação de ações claras, objetivas, concretas e dificulta a

## Urdimento

representação de abstrações, sensações. O ator precisa incorporar a máscara-objeto ao seu corpo, ou seja, ter um domínio completo sobre a mesma. Quando o ator não tem uma convivência profunda e suficiente com a máscara, a mesma transforma-se em estorvo, impedindo a representação adequada. Ator e máscara ajustam-se em função da cena.

A fala dos Quatro Agitadores ao Jovem Camarada: “[...] – comporte-se de forma a conseguir as armas,” é transparente para a compreensão de que se trata de uma competência a ser conquistada. A orientação de relacionar-se adequadamente com o “comerciante mais rico” feita à personagem poderia ser dita em outras palavras ao ator: ajuste bem a máscara ao teu rosto, prepare-se para representar adequadamente, abandone as emoções pessoais e assumo o desafio proposto para a personagem.

*Cena 6 - A Traição*

*O JOVEM CAMARADA - Aqui há opressão. Sou a favor da liberdade!*

*OS TRES AGITADORES - Cale-se! Você esta nos expondo.*

*O JOVEM CAMARADA - Não posso calar-me, porque estou com a razão.*

*OS TRÊS AGITADORES - Esteja ou não com a razão - se você falar, estamos perdidos! Cale-se!*

*O JOVEM CAMARADA - Já vi demais. Não me calarei por mais tempo. Por que calar-me ainda? Se eles não sabem que têm amigos, como se levantarão? Por isso coloco-me à sua frente, Como aquele que sou e diz o que é.*

*(Ele tira a máscara e grita):*

*Vimos ajudá-los, viemos de Moscou. (Ele rasga a máscara).*

*OS QUATRO AGITADORES*

*E olhamos, e no crepúsculo vimos seu rosto desvelado, humano, aberto, sincero. Ele havia rasgado a máscara. E das casas os oprimidos gritavam: Quem incomoda o sono daqueles exaustos?*

*E uma janela se abriu, e uma voz gritou:*

*Aqui há elementos estranhos! Peguem os provocadores!*

*Assim fomos descobertos! E já ouvimos os canhões.*

*No centro da cidade, os ignorantes falavam: agora ou nunca!*

*E os desarmados gritavam: saiam de suas casas!*

*Mas ele não parava de berrar em plena rua. E o abatemos. O erguemos e deixamos rapidamente a cidade. (BRECHT, 1988, p. 261)*

A descrição de trechos destas cenas da peça *A Decisão* evidenciam que as máscaras negadas pela personagem são o signo de uma resistência. A morte do Jovem Camarada se dá no limite de recusa dessa possibilidade de assumir novas e constantes máscaras-papéis, em função das exigências da realidade social. Sua insistência para permanecer imutável, sua negação ao movimento, à metamorfose, o condena. A cena *A Traição* é clara em relação à priorização ao compromisso e desejo do grupo e sobreposição ao individual, ao sentimento pessoal. Ou, conforme o professor Felisberto Costa: “dessa forma, distancia-se da psicologia de um indivíduo e busca um substrato comum a todos e não o particular” (2005, p. 34).

Concluindo, é possível perceber o desejo de Brecht em ver um ator destituído de afetações, maneirismos e clichês, longe de uma interpretação psicológica, traído por frivolidades. O ator precisa lembrar a seu público que está fazendo teatro, representando, e com isso ajudando a desvendar as relações sociais entre os homens. Não quer um ator mergulhado nas emoções da personagem que interpreta, nem nas suas emoções pessoais. Para Brecht, o ator deve manter-se inspirado na teatralidade da própria vida, prestando continuamente atenção ao que acontece ao seu redor, colhendo assim, material para seu trabalho. Nessa perspectiva a máscara não é só recurso ou técnica a serviço do ator, mas um valioso instrumento para a compreensão da arte teatral.

### Referências bibliográficas

- ASLAN, Odette. *Du Rite au jeu masque*. In Aslan, Odette. *Le Masque, Du Rite au Théâtre*. Paris. CNRS, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Teatro Completo*. vol. 3. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Poemas 1913-1956*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Diario de Trabajo-1.1938/1941*. Buenos Aires: Nueva Vision, 1977.
- COSTA, Felisberto. *A outra face: a máscara e a [Trans]formação do ator*. Tese (Livre-Docência). Universidade de São Paulo – ECA – USP. São Paulo, 2006.
- \_\_\_\_\_. A máscara e a formação do ator. In: Món-Móin N.1 – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2005.
- FO, Dario. *Tire as mãos da máscara!* In: Cadernos de Teatro n.125. Rio de Janeiro: O Tablado. 1991.
- GOLDMANN, Lucien. *Dialética e Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- IVERNEL, Philippe. *De Brecht, a Brecht*. In Aslan, Odette. *Le Masque. Du Rite au Théâtre*. Paris: CNRS, 1988.

## **U**rdimento

KOUDELA, Ingrid D. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

LECOQ, Jacques. *Le Jeu Maqué*. In *Le Théâtre du Gest*. Paris: Bordas, 1987.

MNOUCHIKINE, Ariane. *Le Masque, une discipline de base*. In ASLAN, Odette. *Le Masque. Du Rite au Théâtre*. Paris: CRNS, 1988.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.