

## **As máscaras da Coragem e o jogo plural entre revelação e ocultação/ The masks of Courage and the plural game between revelation and concealment**

**Bruno Leal Piva**

### **RESUMO**

O presente artigo visa tratar sobre os recursos e elementos utilizados no teatro de Bertolt Brecht, realizando uma análise sobre sua peça *Mãe Coragem e seus Filhos – uma crônica da guerra dos trinta anos*, e verificando como o autor lida com a questão das máscaras e a pluralidade do sujeito, perpassando pelo jogo dialético que nela estabelece, que se contrapõe ao de George Hegel, e aliando a essa discussão os pensamentos de Soren Kierkegaard, Friederich Nietzsche e Fernando Pessoa. Estruturalmente, esta pesquisa está composta por esta introdução, denominada “Ponto de Partida: Existe algum? Para onde ir?”, mais quatro capítulos e uma conclusão nomeada “Ponto de chegada: Existe algum? Onde chegamos todos?”. Os quatro capítulos tratam, respectivamente, sobre o teatro de Brecht, seguido pela análise de “Mãe Coragem”; após, uma abordagem sobre o chamado jogo dialético em Brecht e, por fim, um diálogo entre Brecht, Kierkegaard, Nietzsche e Pessoa, encerrando com algumas considerações.

PALAVRAS-CHAVE: Brecht; Mãe Coragem; Máscaras Jogo dialético, Épico.

### **ABSTRACT**

*The present article aims to deal with the resources and elements used in the theater of Bertolt Brecht, analyzing his play Mother Courage and his Children - a chronicle of the Thirty Years' War, and verifying how the author deals with the issue of masks and plurality of the subject, passing through the dialectical game that establishes it, which contrasts with that of George Hegel, and combining to this discussion the thoughts of Soren Kierkegaard, Friederich Nietzsche and Fernando Pessoa. Structurally, this research is composed by this introduction, called "Starting Point: Is there any? Where to go ?", plus four chapters and a conclusion named "Point of arrival: Is there any? Where do we all come from? The four chapters deal, respectively, on Brecht's theater, followed by the analysis of "Mother Courage"; after, an approach on the so-called dialectical game in Brecht and, finally, a dialogue between Brecht, Kierkegaard, Nietzsche and Pessoa, closing with some considerations.*

KEYWORDS: Brecht; Mother Courage; Masks Dialectical game, Epic.

*“Eles nos conhecem bem e sabem como nos tratam, ‘sentem-se’, e nós sentamos. De quem se senta não vem revolta nenhuma”*

(Mãe Coragem –  
Bertolt Brecht)

### **Ponto de partida: Existe algum? Para onde ir?**

Ao se pensar em arte, sobretudo na linguagem cênica do teatro, por mais que haja diversas vertentes de estudos da humanidade que embasem o pensamento do artista em sua criação – psicologia, antropologia, ciência etc -, a filosofia torna-se um campo especial de acolhimento, dúvidas, questionamentos, soluções e desconstruções que discutem e exploram a composição da pluralidade do universo humano na vida e na arte. Torna-se essencial um olhar sob o viés do paleomodernismo, que tenta resgatar a história para explicar o tempo moderno, e o neomodernismo, que explora o período dos grandes exílios – ou imigrações -, em que é necessário adaptar-se a outras terras estrangeiras.

O modernismo, período massacrado por guerras, esconde-se num complexo jogo de máscaras sociais que ora esconde ora revela a subjetividade do ser, confundindo e esclarecendo sobre a existência de sua própria personalidade, de sua formação como indivíduo social, com o propósito de romper com valores ou regras padronizadas por uma sociedade cerceada pelo medo, pela revolta, pela expatriação e luta pela sobrevivência. E é nessa luta pela sobrevivência, no exílio, que os sonhos acercam-se, na projeção de um futuro que não se vê nem se vive. No entanto, ao se compartilhar sonhos, é possível reconhecer-se no outro, embora muitos evitem participar dessa ideia.

Talvez o problema em compartilhar sonhos de si esteja no receio de que o outro possa julgá-los inferiores ou superiores. E resta apenas colocar a máscara, para que não sejamos julgados. Ou quiçá deixemos ser, desde que não nos mantenhamos entediados com a vida monótona influenciada pela

burguesia falida – de ideias, pensamentos, paixões, liberdade, sonhos...Não sob uma perspectiva heroica romantizada de que o homem é responsável pelo desbravamento e salvação do mundo, mas sim de que ele pode ser herói de seu próprio mundo interior, ao observar-se criticamente, exteriorizando por meio da ação com seu coletivo.

O grande enigma do mundo, a que Schopenhauer se refere, é a de que não há previsão de salvação, mas apenas sofrimento e morte. A falta de perspectiva e de saída para a tão sonhada felicidade, vivenciada na realidade cruel na luta pela sobrevivência. E o homem precisa estar a par disso. Precisa experienciar o sagrado e o profano, para conhecer o peso de cada um. Precisa reconhecer-se na pluralidade de si mesmo, para que possa prosseguir e fortalecer-se no eterno exílio e retorno de si. Metamorfoseia-se entre tantos outros, para que possa ter a leveza em seu peso, em sua conquista ínfima de aprazer pelo abismo que se pretende ver, mas sem correr. Insustentável leveza do ser.

Acordemos desse sonho, pois é necessário lutar. Lutar para que nossos sonhos possam dormir tranquilos ou para que eles despertem nossos pesadelos e, assim, possamos ter estímulos a que lutar. Na “era da desintegração”, como nomeia Kiekergaard, só a vontade de poder representar é que não pode faltar. Deve estar presente, viva e apaixonada, como num primeiro encontro ou último adeus. Assim funde-se no teatro do eu, num drama em que viver dissolve fronteiras, como num sonho, em que podemos ser tantos outros em tantos outros lugares, máscara nossa que nos d(c)ai, ó Deus meu-Eu, a cada dia. Pai, Mãe Coragem, rogai por nós!

Entre canções, revelamo-nos na práxis de compartilhar a vida e transformá-la em obra de arte, para exteriorizar a subjetividade através da materialização da alma. O empenho é o que mais importa, pois nos despende paixão, tesão, uma busca de realização que afeta o desempenho e nos ajuda a sobreviver entre temores e tremores, ultrapassar barreiras e fronteiras de juízos entre o bom e o mau. Confundir-nos, conflitar-nos, enfrentar-nos uns aos outros na alternância das máscaras que se justapõem. Ora brigar, ora aceitar, ora apoiar, ora desafiar.

Pessoas são essenciais para contrapor-se e contradizer-se. Sufocante seria não nos desintegrarmos, não nos transformarmos em variadas *personas* tão dóceis e diabólicas, não ser purificado ao morrer na cruz e a não querer chacoalhar criancinhas choronas do banco ao lado no avião. Não, isso não pode ser-se. Ou é ou não é? “Ou-Ou”. O *Fortvivlse*, a demasiada dúvida que nos põe em lugar de desespero de escolha. No entanto, ao invés da alternância, é preferível somar, “E-E”, assim se pode ter tudo ou nada e superar o niilismo cômodo para se safar. Kierkegaard critica o idealismo subjetivo hegeliano, partindo de seu princípio religioso de que Deus é a verdade e que é necessário acreditar Nele com veemência, mas se contradiz em mais um de seus paradoxos quando defende a ideia de que não existem escolhas, partindo daí do princípio estético de Hegel, e que a existência é um todo/tudo/totalidade. Assim personifica-se a figura de Mãe Coragem.

Deixando a poesia de lado, o presente artigo visa tratar sobre os recursos e elementos utilizados no teatro de Bertolt Brecht, realizando uma análise sobre sua peça *Mãe Coragem e seus Filhos – uma crônica da guerra dos trinta anos*, inspirada e adaptada pela obra de Marksim Gorki, e verificando como o autor lida com a questão das máscaras e a pluralidade do sujeito, perpassando, para isso, pelo jogo dialético que nela estabelece, que se contrapõe ao de George W. F. Hegel, e aliando a essa discussão os pensamentos de Soren Kierkegaard, Friederich Nietzsche e Fernando Pessoa. Estruturalmente, esta pesquisa está composta por esta introdução, denominada “Ponto de Partida: Existe algum? Para onde ir?”, mais quatro capítulos e uma conclusão nomeada “Ponto de chegada: Existe algum? Onde chegamos todos?”. Os quatro capítulos tratam, respectivamente, sobre o teatro de Brecht, seguido pela análise de “Mãe Coragem”; após, uma abordagem sobre o chamado jogo dialético em Brecht e, por fim, um diálogo entre Brecht, Kierkegaard, Nietzsche e Pessoa, encerrando com a devida conclusão.

### **1. O teatro de Bertolt Brecht**

A que artista devemos apontar nessa fase modernista, senão aos heterônimos de tantas *personas*, antonomias que as máscaras desejam ocultar? A essa luta não se deve faltar. É questão de sobrevivência, sabe? Já o

pobre amigo, Mario de Sá Carneiro, não nos pode falar. Esqueceu-se de colocar suas máscaras, para sobreviver ao absurdo dos sonhos não vividos, mas tão vivos em sua própria escuridão. Trancou sua porta e esqueceu-se de abri-la. Ficou preso no guarda-roupa, sufocado pela alta burguesia que o emudeceu. Trancou a porta e não construiu janelas, aquelas pelas quais Pessoa escapou, levando consigo as mais de 100 máscaras que construiu. Liberou-as. Brecht tomou-as emprestado e as contornou com traços orientais e medievais, assim não destituiria os arquétipos ancestrais da nossa memória. Estariam dispostas e impregnadas às situações solicitadas, socialmente organizadas e expostas com maestria pelo teatro.

No teatro de Bertolt Brecht, o combate à ilusão ou à mera satisfação do público que se retira ao fim da peça assim como entrou, é um dos principais alicerces de suas obras. Ainda na sua época expressionista, transformava as influências dessa estética modernista em arte antiilusionista e antipsicológica, retirando o subjetivismo e o idealismo, realizando uma nova síntese com o auxílio do pensamento marxista, pensamento este que “reuniu o materialismo mecanicista e o idealismo dialético de Hegel numa nova concepção”, como cita Anatol Rosenfeld (2000, p. 146). Sua preocupação girava em torno da necessidade de tornar o espectador um investigador de si, de suas relações sociais que o determinam como um ser transmutável, capaz de verificar sua posição e transformar sua realidade. Dessa maneira, distancia-se do teatro aristotélico, naturalista, carregado de emoções individualistas em relações inter-humanas a que o ator se propõe a interpretar de modo semelhante a uma suposta personalidade definida e que arrebatava o espectador apenas de modo apaixonante e catártico.

Desse distanciamento, é possível observar o nascimento do que o filósofo-escritor alemão chamou de *Verfremdungseffekt*, o “efeito de distanciamento”. Se para ele a arte deve transformar o homem a partir de uma reflexão crítica de sua existência na história, em que ele seja capaz de observar-se dentro da sociedade para compreendê-la e então dominá-la, é preciso lidar “com a realidade na sua complexidade, não amenizando as tensões, mas reconhecendo suas contradições.”, (BONFITTO, 2013, p. 64). A

partir da realidade nua e crua, dos hábitos e costumes produzidos pela sociedade, sobretudo de tempos-espacos outros dos quais o espectador vive, é possível despertar um certo estranhamento nele, a partir de determinadas atitudes desencadeadas pela narrativa, pelas personagens e pelos atores que as interpretam, numa relação dialética entre espectador e obra, e na construção das personagens a que os atores se dedicam.

Da necessidade nasce o *gestus* ou “gesto social”, aquele que surge para referir as relações entre os homens, a máscara social a que as personagens brechtianas recorrem, seja por atitudes ou canções, para relacionar-se com outras personagens e associar, conforme Bonfitto (BONFITTO, 2013, p. 64) “diversão e instrução (...), que pode levar o público a reconhecer o homem e a realidade não como definitivos e imutáveis, mas como passíveis de transformação”. O *gestus* não estaria apenas relacionado com uma ação corporal, mas estaria carregado de códigos que expressassem a situação do homem social, que em geral se repetiriam ao longo de toda obra.

Cabe determo-nos na questão do “estranhamento”, a que a máscara revela, paradoxalmente, o indivíduo social anestesiado, sem reflexão crítica dos acontecimentos que o cerca. E o papel da máscara na obra de Brecht é fundamental para entendermos sua preocupação em relação à identificação do ser dentro de sua sociedade. E como cada ser é singular de uma pluralidade e a pluralidade pode ser singular, torna-se necessário observar como Mãe Coragem expõe-se e esconde-se sob a constante troca de máscaras em seu cotidiano, em ações realisticamente possíveis, mas evitadas dentro de um contexto burguês que privilegia as tradições e os “bons costumes”.

## **2. As máscaras de “Mãe Coragem” em atitude épica**

Quem é essa mulher de tantos homens, batalhas, exílios, sonhos calados e mal dormidos – porque despertados -, mãe de todas as mortes, peregrina em sua carroça quase vendida para a “mulher da vida”? Quais as máscaras que utiliza na matutina e as demais quando se deita com outro na surdina? Mãe de tantos sem pai, sem pátria, sem gado, sem regalo? Que muda de religião quando o melhor preço é do pagão?

Entre caminhos e alternativas para essa mulher incognoscível, mas inteiramente humana, envolvida pelas máscaras declaradas que a aliviam, a comunicação indireta torna-se parte de sua exaustiva rotina, no exílio que a aglutina. Abraça o conceito de Kierkegaard. Assim, duplica-se e se pluraliza constantemente em Nietzsche e Pessoa, lidando com seu instinto maternal e com os destroços da guerra interminável de 30 anos que instigam seu instinto também de sobrevivência. Para isso, é preciso uma astúcia para ora mostrar-se e ora esconder-se entre os escombros mercantilistas, que revelam a gana de desfrutar dos poderes do seu pequeno negócio, do dinheiro e da corrupção. Na voz da própria personagem, a corrupção é “como a misericórdia de Deus, a única coisa com que podemos contar. Enquanto ela existir, as sentenças serão benevolentes e uma pessoa inocente ainda terá esperança de se livrar de uma condenação.” (BRECHT, 1999, p. 214)

Mas não há saída, nem para si nem para seus filhos. Nessa guerra, não há drama para a heroína. Há a necessidade de lutar contra o aniquilamento de sua família, de salvar-se a si e aos seus filhos, Eilif, Katrin e Queijinho. O primeiro, mais velho, ao ser corrompido, também se coloca em lugar de corrupto. Explora a própria mãe em busca de glória. Morre. Queijinho, o mais novo, paga com sua honestidade a própria vida. Morre. Katrin, a muda, num ápice de desespero e heroicidade trágica, sacrifica-se para salvar a aldeia. Morre. Talvez nesse ponto seja importante observar que, apesar da aversão pelo teor dramático, Brecht utiliza-se de uma veia dramática como maneira de expor o problema da humanidade dentro de sua sociedade opressiva. Entretanto, trata-se de uma atitude heroica que não destaca apenas o sofrimento da personagem, mas sim a circunstância que a rege perante o sofrimento de um coletivo, do mundo. Enfim, seus filhos, ao retirarem suas máscaras, perdem suas identidades e o jogo.

A única a não ser sucumbida pela mortalidade é a Mãe Coragem, que continua a trocar suas máscaras cotidianas, mesmo diante do cadáver do filho. As máscaras sociais também sustentam a hipocrisia do clero e do pequeno burguês, nas figuras do Capelão e do Cozinheiro. Enquanto este oferece um chão de terra em troca do abandono de Katrin, o outro abandona sua batina

em troca de abrigo. Aliás, essa personagem do Capelão seria um excelente alvo de crítica de Kierkegaard e Nietzsche. O dinamarquês poderia servir-se de uma personagem como essa, a fim de questionar sobre o papel do verdadeiro homem de Deus, daquele que de fato estivesse preparado a enfrentar as dores do mundo em prol da eternidade divina. Assim como Brecht, deixaria nas entrelinhas dos acontecimentos o comportamento do falso cristão. Já em relação ao filósofo-poeta alemão, o Capelão seria o perfeito exemplo de que Deus está morto, atacaria com seu conceito de niilismo negativo e enfatizaria a queda e o fracasso do cristianismo.

Difícil é tentar dividir os períodos da obra de Brecht. Em “Mãe Coragem”, existe uma gama de elementos e artifícios que transitam desde sua fase inicial do expressionismo, quando objetos cênicos como canhões, carroça, escada que dá acesso ao topo da casa, entre outros, são amplificados, diminuindo o senso de individualidade do Eu. Os arames farpados enferrujam-se e deixam frestas para que os homens possam transitar, trocar experiências e darem-se conta de que fazem parte do mesmo mundo caótico, como indivíduos sociais, sob influência de Karl Marx. Com as informações recebidas, didaticamente eles podem adquirir maior inteligência de mundo e compreender a historicidade de sua submissão à condição de escravo. Dessa maneira, amadurecem e passam de seres passivos a atuantes.

Caminhar é preciso, apesar de muitas vezes não se viver, quase como cita Pessoa. Acredite, não duvide, embora a dúvida seja demasiada - *Fortvivlse*. Servir aos seus em alternativa para sentir-se Eu. Plural, singularidade do ser humano. Servir ao filho um pato maltrapilho, como se fosse uma ceia descomunal. Por a máscara materna para lembrar os velhos tempos de quando fora tão seu. Não se pode ser quem é, mas se pode transformar os seres em especiais criaturas, para que a boa janta chegue a acontecer.

Brecht e sua narrativa sinuosa, sem sequência de ações ininterruptas que levam o espectador a um estado de ilusão da vida familiar alheia e burguesa, tem intenção de causar choque ou espanto no espectador, através das situações que as personagens vivem e fazê-los refletir sobre elas, levando-

os a questionar-se sobre os aspectos de sua sociedade. Denomina essa narrativa de “teatro épico”, como informa Rosenfeld (2000, p. 146), a partir de 1926, pois esse caráter narrativo se completaria no palco. Acredita que assim, no descobrir-se do por trás dos acontecimentos históricos e em espaços diferentes dos contemporaneamente vividos, o homem seria capaz de questionar sua posição no mundo, perceber-se como ser social, mobilizar-se criticamente e partir para a transformação de sua realidade.

Sobre a expressão “teatro épico”, sua intenção era romper totalmente com aquela utilizada por Hegel, que denominava “poesia épica”, não apenas pela narrativa e outros recursos já citados, mas, como cita Augusto Boal (2013, p. 98-99), no conceito de “liberdade do personagem”:

(...) toda a Poética de Brecht é, basicamente, uma resposta e uma contraproposta à Poética idealista de hegeliana. Quero que isto fique claro: a poética de Brecht não é uma *categoria* (épica) de uma poética anterior, mas se constitui, ao contrário, em uma poética inteiramente nova que inclui (como a de Hegel) os gêneros lírico, épico e dramático. A confrontação central entre essas duas Poéticas (hegeliana e brechtiana) se dá no conceito de liberdade do personagem (...) para Hegel, o personagem é inteiramente livre quer se trate da poesia lírica, épica ou dramática; para Brecht (e para Marx), o personagem é objeto de forças sociais.

Em relação a essa liberdade do sujeito - focando agora no gênero dramático -, Brecht contrapõe-se completamente à de Hegel. Este defende a ideia de que as ações nascem e são determinadas e exteriorizadas a partir da interioridade do sujeito, que seria dono de sua vontade. Nesse caso, o drama seria a colisão entre a interioridade do sujeito e a exterioridade do mundo, ou seja, nasceria entre “o conflito objetivo de forças subjetivas” e da necessidade de “que os personagens sejam livres” (BOAL, 2013, p. 101), para que sua interioridade pudesse manifestar-se e exteriorizar-se livremente. Já para o outro, o sujeito está condicionado por circunstâncias sociais, ou seja, ele não é um sujeito que age por sua vontade, mas é organizado por forças exteriores. A ação dramática, assim, não é ocasionada pelo indivíduo, mas ao contrário, é fruto das relações sociais por quais passa a personagem. Conforme Boal (BOAL, 2013, p. 104) esclarece, para Brecht “o personagem não é sujeito

absoluto e sim objeto de forças econômicas ou sociais, às quais responde e em virtude das quais atua.”.

Com isso, apresenta um novo conceito, o de distanciamento, que provoca estranhamento, utilizando a “quebra da quarta parede”, em que os acontecimentos ao redor do atuante o coloca em lugar de questionamento como ser coletivo, falando assim não apenas inserido no contexto dramático da obra, mas extrapolando-a e lançando as situações históricas que o afligem ou revoltam para todo público. *Mãe Coragem* é um belo exemplo dessas características a que o autor dedicou-se e mostra como Brecht soube apropriar-se de uma temática tão distante de sua época, mas ao mesmo tempo, tão política, econômica e socialmente contemporânea à sua vida: uma e tantas máscaras que ainda hoje são capazes de denunciar o ser social e plural em seu meio.

### 3. O jogo dialético em Brecht

No teatro brechtiano, não basta reproduzir a realidade da vida ou o tipo de ser humano, como aquela expressada pelo teatro naturalista. Para Brecht, não era possível mostrar mimeticamente a realidade de sua época, pois o olhar já estaria condicionado a ver a vida como ela é, então seria necessário fazer um desmonte do olhar, como diz o pesquisador e docente da USP Sergio de Carvalho, em documentário sobre a utilização da dialética no teatro (2016), também diretor da Companhia do Latão<sup>1</sup>. Esse desmonte seria possível através da dialética estabelecida entre todos os elementos da obra, como narrativa e *gestus*, canções e exílios, ator e personagem, ator e espectador, ator, personagem e espectador. Não há uma síntese, tensão ou conflito dessas linguagens ou recursos, mas um despejo delas como matéria. Matéria crua que se deve analisar por um viés social, colocando o homem como objeto de estudo da era científica, um estudo que aprofundasse as relações que estabelecem determinados comportamentos sociais. Portanto, Brecht absorveu o materialismo dialético proposto por Marx e Engels, à medida que para dar

---

<sup>1</sup> Grupo teatral de São Paulo, Brasil, originado em 1996, a partir da peça “Ensaio para Danton”, livre adaptação da obra de Georg Buchner, “ A morte de Danton”. A Cia teatral tem interesse pela reflexão crítica sobre a sociedade atual e inspira-se no teatro dialético de Brecht.

explicações sobre os problemas do mundo, utiliza abordagens econômica, histórica e política e acredita que somos capazes de conhecer o mundo com o auxílio da ciência, para comprovarmos o que já conhecemos e descobriremos aquilo que ignoramos. (POLITZER, 1995). Entretanto, essa realidade objetiva (materialismo), em contraponto à subjetiva dos idealistas (ideologismo), não deve ser exposta de modo naturalista, pois nosso olhar já está condicionado a determinados padrões: para isso, Brecht rompe com a ilusão de efeitos teatrais e provoca o espectador a estranhar-se com quebras narrativas e contradições do ser humano, de tal modo que após refletir, consiga aproximar-se e reconhecer-se.

Portanto, utiliza um jogo dialético e a via que escolhe para estabelecer esse jogo é por meio da comunicação indireta, pelo sarcasmo produzido pela junção da ironia e do riso. As personagens escondem-se e revelam-se por máscaras sociais, que são escolhidas de acordo com as situações exigidas para sua sobrevivência. Essas máscaras também aparecem, além das situações por quais passam as personagens, quando Brecht procura romper com a verdade da cena, suscitando a dúvida. O ser humano e suas contradições destacam a complexidade e a transformação contínua da sociedade, que só pode ser alcançada e entendida por meio do questionamento, da falta de certeza, da dúvida – mais uma vez, *Fortvivlse*. Tais máscaras, além disso, podem ser vistas como a própria crítica do comportamento social humano.

Em sua última obra *O Pequeno Organon para o Teatro*, Brecht fala sobre a importância de aliar prazer ao conhecimento. Não se poderia separar o cunho didático de suas peças do divertimento, e o teatro, assim, não deveria perder o senso de diversão, nem abandonar as emoções. A diferença entre as emoções do teatro brechtiano e as do teatro dramático (aristotélico ou hegeliano) estaria em não estreitar laços afetivos entre espectador e personagem, que causaria cegueira na investigação que o espectador trilharia durante a jornada do herói antitrágico e dos acontecimentos que o cerca. Tampouco as emoções deveriam despertar um tipo de sensibilização ou comoção que paralisasse o espectador ou o impedisse de refletir sobre sua

história ou de agir para transformar seu meio. As emoções seriam fruto da diversão na busca de aprender, avaliar e jogar com possíveis descobertas sobre sua história. E não haveria maior prazer ou diversão do que o pensar.

#### 4. Uma conversa entre Brecht, Kierkegaard, Nietzsche e Pessoa

O teatro crítico – ou didático - de Brecht nos leva a considerar as vozes e máscaras a que Kierkegaard se refere. Não se trata apenas de esconder-se detrás de possíveis modos de sobreviver, mas sim, também de criar vieses para comunicar e atingir o público a que se destina, revelando a pluralidade do sujeito. Não somos tão únicos a ponto de sermos um só. Somos formados por um universo todo, por uma pluralidade de sentimentos, emoções, sensações e vontades, a fim de que o indivíduo possa identificar-se com os vários sujeitos. Nietzsche e Pessoa são dois autores que utilizam diversos recursos que pluralizam suas linguagens, multiplicam e diversificam os tipos de textos e, assim, causam múltiplas provocações.

Bartholomew Ryan (RYAN, 2017), na primeira página de sua introdução em *“Kierkegaard’s Experimental Theatre of the Self”*, reflete sobre a questão das máscaras e cita Luckács para compor seu pensamento, a respeito da obra de Kierkegaard: *“The mask represents the great, two-fold struggle of life: the struggle to be recognised and the struggle to remain disguised.”* Desse ponto de vista, Bartholomew (RYAN, 2017) também esclarece que a intenção do filósofo-poeta dinamarquês é a de criar múltiplas pessoas de si, ferramenta essa que ao mesmo tempo se distancia do público leitor, mas também se aproxima à medida em que se pluraliza nas possíveis camadas do ser. Para isso, o teatro seria o canal de refúgio e revelação ideais para atingir os homens verdadeiros, aqueles que estivessem dispostos a identificar-se como humanos corrompidos, mas que também pudessem refletir sobre seu estatuto de homem pobre de espírito.

“Quem está aí?”, as primeiras palavras de Hamlet, personagem de Shakespeare, instiga Kierkegaard a buscar no teatro as palavras-chave de sua tormenta. Através do palco, seria possível deslocar as supostas identidades fixas num espectro de espelhos múltiplos, multifacetando os indivíduos em

plurais e em constante transformação, no esforço conflitante de unificar e multiplicar o Eu. Nessa visão do mestre Bartholomew Ryan, segue-se a preocupação em não usar máscaras para benefício próprio, mas com o intuito de ao utilizar uma máscara, sugerindo um ponto de comunhão com o outro, possa aí ser revelado o instante agora da identidade daquele que participa – interlocutor, espectador, testemunha – e que se questiona como parte do todo, agindo e transformando não só a si, mas a todo coletivo que o define. Ou seja, não se trata de enganar ao outro com uma máscara a que superficialmente possa servi-lhe como escudo, e sim a de mostrar que com uma máscara é possível revelar-se a si a e ao outro, em que a tensão entre o drama individual e o histórico desdobram-se, ao mesmo tempo metamorfoseando-se. Brecht, sutilmente, ao posicionar as máscaras em seus personagens, realiza esse jogo duplo entre ser o que se pensa ser e ser que se precisa ser nas diversas ocasiões.

Nesse jogo duplo entre ocultar-se e revelar-se sob e sobre a máscara, Brecht, Pessoa e Nietzsche “brincam” com o desmascaramento e o remascaramento a que Ryan se refere em “Intervalos, Interseccionismos e a Pluralidade do Sujeito”, em *Nietzsche e Pessoa: Ensaios* (RYAN, 2016). Existe em sua discussão a necessidade da multiplicidade para compor uma unidade nas criações artísticas, em que os indivíduos podem ser múltiplos e que a única totalidade é a diversidade. Para ele (RYAN, 2016, p. 20), tanto em Nietzsche como em Pessoa, “a multiplicidade é uma outra palavra para complexidade, de onde o filósofo e o artista livres retiram ‘a sua força inventiva e de dissimulação’.”

Por fim, como dispõe (RYAN 2016, p. 22) em “O desejo de Nietzsche e de Pessoa é criar formas que possam captar um sujeito múltiplo, e um sujeito enquanto processo, não enquanto produto”. Brecht, ao criar uma narrativa que conduz-nos ao momento da ação, sem precedentes ou procedentes, sugere o processo de um ser social que se pluraliza, se multiplica, se transforma e continua a seguir um caminho incerto, sem previsão de fim. As máscaras não devem nem são aqui discutidas como acessórios inócuos, mas devem provocar feridas que impulsionem o interlocutor a revê-las e a reconhecer que sem

atuação participativa, seus caminhos serão repletos de cicatrizes abertas e mal curadas.

### **Ponto de chegada: Existe algum? Onde chegamos todos?**

Como visto, as máscaras aqui apresentadas tratam-se de recursos utilizados na poética teatral de Brecht, dos quais compartilham Kierkegaard, Nietzsche e Pessoa - ainda que este último seja brevemente ou timidamente observado. Em *Mãe Coragem*, elas estariam inseridas nas entrelinhas dos *gestus*, efeitos de distanciamento, estranhamento, de seu cunho didático, sarcástico, enfim, em sua narrativa composta por todos os elementos que contêm um significado de denúncia social e política. Num jogo dialético, elas ora escondem, ora revelam as intenções elaboradas artisticamente, com o intuito de despertar o homem em seu contexto sociopolítico, de forma que ele seja capaz de refletir criticamente sobre si e sobre as máscaras sociais que são construídas diariamente, sob influência do outro. Assim, o indivíduo torna-se capaz de questionar-se sobre seu papel no coletivo e agir sobre ele, a partir de múltiplas ou plurais camadas do ser. Essas máscaras relacionam-se com as de Kierkegaard quando este propõe que elas sirvam como ferramenta de denúncia, embora de cunho cristão, e também traz à tona a reflexão do indivíduo, com um efeito de distanciamento ou estranhamento provocado pela comunicação indireta que utiliza em sua dramaturgia filosófica, aproximando-se, ao mesmo tempo, dos diversos tipos de homens, ainda que poucos fossem os que o entenderiam. Nietzsche defende a necessidade de reconhecermo-nos plurais, para que consigamos explorar de maneira mais eficiente a subjetividade dentro da modernidade, ou seja, pode-se arriscar que ele reconhece a máscara como um mecanismo de criação artística que se refere à multiplicidade, uma composição que permita uma unidade total. Talvez, o pensamento sobre a pluralidade do sujeito levasse a uma consideração sobre a morte da individualidade do sujeito mas, pelo contrário, através das palavras de Ryan (2016, p. 21), “a crítica do sujeito ou do pensamento subjetivo na filosofia de Nietzsche, longe de significar a sua morte, antes o possibilita como pluralidade, abrindo novas perspectivas para o pensamento e a prática criativa

perante a crise contínua da modernidade”. Também Pessoa, como insere o mesmo investigador (2016), para lograr a expansão do seu eu e despertar no outro o eu que existe em todos “eles-nós”, acredita que é necessário a diluição do Eu individual em múltiplas *personas*, para que assim haja o encontro com um Eu plural.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. **O que é o teatro épico?**, in *Ensaio sobre Literatura*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2016.

BESSE, Guy; CALVING, Maurice; POLITZER, Georges. *Princípios Fundamentais de Filosofia*. São Paulo: Hemus, 1995.

BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido – e outras poéticas políticas*. São Paulo: Cosacnaify, 2013.

BONFITTO, Matteo. *O Ator Compositor. As Ações Físicas como Eixo: De Stanislávski a Barba*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2005.

\_\_\_\_\_. **Mãe Coragem e seus Filhos – uma crônica da guerra dos trinta anos**, in *Teatro Completo – volume 6*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

\_\_\_\_\_. **O Pequeno Organon para o Teatro**, in: *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

CARVALHO, Sérgio e Companhia do Latão. *Brecht na Companhia do Latão – Parte 1 de 2*. São Paulo. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=t67uzia1M3o>>. Acessado em 02 de maio de 2018.

KOUDELA, Ingrid. *Brecht na Pós-Modernidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.

LANGE, Joachin. (2006). *A vida de Bertolt Brecht/Brecht – Die Kunst zu leben*. Mit dem Bonusfilm. Alemanha. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=n3n5brf8foA>. Acessado em 09 de maio de 2018.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

RYAN, Bartholomew. "Intervalos, Interseccionismos e a Pluralidade do Sujeito", in *Nietzsche e Pessoa: Ensaios* (ed. Ryan, Faustino, Cardiello), Lisboa: tinta-da-china, 2016.

\_\_\_\_\_. **Kierkegaard's Experimental Theatre of the Self**, *Experimentation & Dissidence from Hamann to Kierkegaard* [online] (eds. Justo, José Miranda; Sousa, Elisabete; Silva, Fernando M. F.), Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2017.

\_\_\_\_\_. **Orpheu e os Filhos de Nietzsche: Caos e Cosmopolitismo**, in *Nietzsche e Pessoa: Ensaios* (ed. Ryan, Faustino, Cardiello), Lisboa: tinta-da-china, 2016.

\_\_\_\_\_. **The Plurality of the Subject in Kierkegaard and Nietzsche: Confronting Nihilism with Masks, Faith, and Amor Fati**, in *Nietzsche and the Problem of Subjectivity*, ed. Branco, Constâncio, Ryan, Berlin/ New York: de Gruyter, 2015.